

La diversificación del arte bajo un mando vertical Mexico: A Work of Art y la élite político-cultural salinista (Nueva York, 1990)*

The Diversification of Art under a Vertical Comand *Mexico: A Work of Art and the Salinas's Political-Cultural Elite* *(New York, 1990)*

Santiago BARRIOS DE LA MORA

<https://orcid.org/0000-0003-0092-3975>

Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Doctorado en Historia del Arte

sbarriosdelamora@gmail.com

Resumen

El proyecto modernizador del cuestionado presidente electo Carlos Salinas de Gortari consistió en estrechar vínculos con Estados Unidos en todas las áreas de la relación bilateral. La reactivación de los mecanismos de legitimación y la diplomacia cultural fueron estrategias centrales de su gobierno. Para ello fue clave el momento creado en Nueva York por la exposición *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* (1990) y más de doscientos eventos paralelos. Éstos fueron integrados en el programa Mexico: A Work of Art, gestionado por la burocracia cultural de Salinas. A través de entrevistas y documentos mexicanos y estadounidenses, el presente trabajo permite identificar continuidades y rupturas de las prácticas políticas de estos operadores, así como arrojar luz sobre los eventos neoyorkinos de 1990. En su papel de coordinadores-mediadores, estos operadores reactivaron un tipo de centralización estatal, sortearon las demandas de liberalización de la época e hicieron de nuevo de la cultura un mecanismo diplomático y legitimador rentable.

Palabras clave: redes culturales transnacionales, prácticas políticas, Rockefeller Foundation, Jorge Alberto Lozoya, *México: Esplendores de Treinta Siglos*, ICMNY, arte mexicano.

Abstract

The modernizing project of the questioned-elect president Carlos Salinas de Gortari involved strengthening ties with the United States in all the areas of the bilateral relationship. The reactivation of the legitimization mechanisms and cultural diplomacy were central strategies of his government. The moment created in New York by the exhibition Mexico: Splendors of Thirty Centuries (1990) and more than two hundred parallel events were very important in this regard. They were integrated into the program Mexico: A Work of Art, operated by the Salinas cultural bureaucracy. Through interviews and Mexican and American documents, the present work allows

* Este artículo se deriva de la investigación realizada dentro del Programa del Posgrado en Historia de la UNAM (2018-2020). Agradezco particularmente al doctor Renato González Mello por su acompañamiento y a los diversos interlocutores con los que conté.

Recepción: 25 de marzo de 2021 | Aceptación: 21 de septiembre de 2021



© 2022 UNAM. Esta obra es de acceso abierto y se distribuye bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.es>

us to identify continuities and ruptures of the political practices of this bureaucracy, as well as throwing light on the 1990's New York events. By playing a coordinator-mediator role, these cultural operators were able to reactivate a type of state centralization, circumvent the demands of liberalization and turned culture back into a profitable diplomatic and legitimizing mechanism.

Keywords: Transnational Cultural Networks, Political Practices, Rockefeller Foundation, Jorge Alberto Lozoya, *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, MCINY, Mexican Art.

INTRODUCCIÓN

La mayoría de los estudios han analizado la exposición *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* (*Splendors*) como un todo sin reparar en los acontecimientos particulares.¹ El énfasis ha estado en el producto indirecto y su fin último: los intereses comerciales y las negociaciones del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN). Por ello, se propone estudiar al evento como un escenario, cuyas formas y desarrollo contribuyeron al fortalecimiento del vínculo entre el arte mexicano y las redes transnacionales del arte en Estados Unidos; complemento los textos anteriores desde el análisis de la articulación y la operación interna.

La historiografía del tema le ha dado poca relevancia a *Mexico: A Work of Art* (MAWA), una pieza que obliga a incorporar nuevos elementos a la explicación de lo sucedido en torno a la organización de *Splendors*.² Particularmente, MAWA da luz sobre la participación de los gestores culturales de la Presidencia mexicana que tuvieron presencia e injerencia en casi todo lo sucedido. En consecuencia, los eventos fueron un escenario en el que

¹ Valeria Macías Rodríguez, “La participación de la iniciativa privada en las exposiciones internacionales de arte. El caso Televisa” (tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, 2015); Susana Pliego Quijano, “Territorios velados: ‘México, Esplendores de Treinta Siglos’, el canon de la cultura oficial y su uso en la diplomacia cultural”, *Nierika. Revista de estudios de arte*, año 4, n. 7 (junio 2015): 74-91; Shifra Goldman, “3,000 Years of Mexican Art”, *Art Journal*, v. 51, n. 2 (verano 1992): 91-93; Marc Blanchard, “‘Thirty Centuries: The Splendors of Mexico’ and the Politics of National Representation in the New Cultural Economy”, *Visual Anthropology Review*, v. 8, n. 2 (septiembre 1992): 76-95; o César Villanueva Rivas, “The Rise and Fall of Mexican International Image: Stereotypical Identities, Media Strategies and Diplomacy Dilemmas”, *Place Branding and Public Diplomacy*, n. 1, n. 7 (2011): 23-31.

² MAWA aparece secundariamente en: Paulina Fuentes Loza, “El arte mexicano se globaliza: el caso de Parallel Project” (tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017); Daniel J. Sherman e Irit Rogoff, *Museum Culture. Histories. Discourses. Spectacles* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994), 265-281; o Shifra Goldman, “Metropolitan Splendors: Multinational Manipulation and Mexico: A Work of Art”, *New Art Examiner* (abril 1991): 16-19.

desplegaron sus intereses: su agencia fue medular para el desarrollo de los hechos. Por ello, este texto se pregunta, ¿cómo operó la élite político-cultural vinculada con el proyecto de Carlos Salinas de Gortari a través del programa Mexico: A Work of Art?³

Splendors fue una exposición internacional de arte mexicano realizada en The Metropolitan Museum of Art (Met) de Nueva York del 10 de octubre de 1990 al 13 de enero de 1991. Pretendió ser “la más completa visión panorámica del arte mexicano”.⁴ En 5 000 metros cuadrados se exhibieron cuatrocientas piezas de más de ciento veinte colecciones personales e institucionales —privadas y públicas— de diez países distintos. Las piezas iban desde la civilización olmeca hasta 1950. En los siguientes dos años, la exposición recorrió San Antonio, Los Ángeles, Monterrey y la Ciudad de México.⁵

A diferencia de la larga tradición del patrocinio del gobierno posrevolucionario para este tipo de eventos, fue el primero que se promovió desde la iniciativa privada. En este caso, fue Televisa, la televisora privada que monopolizaba la televisión mexicana, que además encabezaba la industria de publicaciones, tenía una importante presencia en la radio y contaba con un Centro Cultural de Arte Contemporáneo (CCAC). El dinero para la exposición fue canalizado a través de la fundación Friends of Arts of Mexico.⁶

La exposición fue complementada por MAWA. Éste fue un programa cultural, comercial y turístico que se presentó en Nueva York con alrededor de doscientos eventos desde el 25 de marzo de 1990 hasta enero de 1991. Fue organizado por el gobierno mexicano a través del Gabinete de Política

³ Política como toda acción, proceso, relación, estructura o mecanismos de poder. Véase Martín Retamozo Benítez, “Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, v. 51, n. 206 (2009): 69-91. La implementación de un festival cultural tiene componentes políticos, al haber relaciones de poder entre grupos e individuos. En este sentido, se conceptualiza a estos personajes como “élite”: “minoría poderosa [que...] ocupan posiciones desde las cuales sus decisiones tienen consecuencias importantes”. Charles Wright Mills, *La élite de poder* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013), 11-12. Dicha posición está dada por su relación con el Estado: son operadores gubernamentales dedicados a la gestión cultural, es decir, una élite político-cultural.

⁴ The Metropolitan Museum of Art (en adelante Met), *México: Esplendores de treinta siglos* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art/Fundación Amigos de México, 1991), x.

⁵ Met, *México: Esplendores*, VII-VIII; y “Metropolitan Museum of Art Scholarly Symposium on Mexican Art”, Rockefeller Archive Center (en adelante RAC), RF, exp. 90002 A3 A93 (1987-7/90), 156.

⁶ Mauricio Tenorio Trillo, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998), 25-27.

Exterior, en coordinación con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) y las secretarías de Relaciones Exteriores, de Turismo y de Comercio y Fomento Industrial, y con la colaboración de muchos actores privados e instituciones culturales.⁷

Este artículo se divide en tres secciones que relatan momentos clave que constituyeron, condicionaron y posibilitaron el actuar del grupo político-cultural vinculado con la presidencia de Salinas en este entramado. El primero es la configuración de la élite de gestores culturales —a partir de su posicionamiento en la Presidencia— como un grupo heterogéneo, pero con acuerdo sobre el rol del Estado en la cultura. El segundo es el involucramiento de estos actores en *Splendors* a partir de la necesidad, por parte del Met y de Televisa, de contar con los poderes gubernamentales mexicanos para organizar eficazmente el evento. Tercero, la creación de MAWA como mecanismo de legitimidad frente a los actores culturales y de disputa por el control en los procesos globales culturales del arte mexicano.⁸ Asimismo, se explora el aprovechamiento de las redes y las experiencias creadas para consolidar su posición en el Estado, en las élites culturales y los mecanismos globales del arte.

LOS ACTORES: ÉLITE AL PODER

Las élites culturales en México tuvieron un papel relevante en la consolidación ideológica y simbólica del Estado durante el siglo xx, que dotó al régimen de legitimidad durante más de medio siglo. La alianza entre los intelectuales y artistas con las élites políticas fue consolidada durante el periodo de José Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública (1921-1924). En los años setenta, dicha sociedad empezó a dar muestras de un desgaste.⁹

⁷ Irene Herner, “Marco/Monterrey”, *Nexos* (octubre 1992), 14-16.

⁸ Legitimidad entendida como el ejercicio del poder en los grupos sociales con consenso; por lo tanto, existe obediencia sin coerción.

⁹ Ariel Rodríguez Kuri, *Museo del universo* (México: El Colegio de México, 2019), 407-415; Roderic Ai Camp, *Las elites del poder en México. Perfil de una elite de poder para el siglo XXI* (México: Siglo XXI, 2006), 145-149; a lo largo de Roderic Ai Camp, *Los intelectuales y el Estado en el México del siglo xx* (México: Fondo de Cultura Económica, 1988); y Guillermo Sheridan, *México 1932: La polémica nacionalista* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999), 25-28.

La diplomacia cultural —con antecedentes en el Porfiriato— fue una de las expresiones más sólidas de este vínculo, al grado de generar un cuerpo burocrático especializado, con vasta experiencia y estratégico para los fines de la política exterior. Normalmente, estaba conformado por personajes híbridos entre la cultura y la política: una élite político-cultural. Estaba intrínsecamente ligado al Estado y fue una fortaleza del nacionalismo cultural. Sin embargo, a partir de los años sesenta, hubo un paulatino desuso como un elemento de la política exterior, principalmente, en Estados Unidos.¹⁰

La presidencia de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) se considera como el momento climático de las propuestas de un joven y acotado grupo de políticos, conocidos como “tecnócratas”, impulsados por sus mentores a tener las credenciales académicas y las respuestas dadas por los posgrados en Economía en Estados Unidos. Su proyecto estuvo enfocado en implementar políticas económicas conceptualizadas como “neoliberales” y mantener muchas de las prácticas autoritarias y no democráticas del régimen.¹¹

Al empezar este sexenio, fue necesario restaurar la estructura general de las redes de poder y lograr un consenso sobre el régimen en la figura del presidente para dar forma a nuevas políticas económicas. Además del desgaste del sistema político, la elección de Salinas fue ampliamente vista como fraudulenta y era necesario recuperar su legitimidad.¹² Por ello, un elemento fundamental fue resanar los vínculos con los actores culturales que cada vez demandaban con mayor contundencia una liberalización política y cultural, principalmente actores por debajo de los cuarenta años. Con este fin, se conformó un grupo heterogéneo de operadores culturales aglutinados, formal o informalmente, en Conaculta y el Gabinete de Política Exterior que respondiera a las necesidades de la Oficina Presidencial.¹³

¹⁰ Pliego Quijano, “Territorios velados”, 89-90; y Tenorio Trillo, *Artilugio*, 38, 50-56, 66-102, 144, 271, 327 y 334.

¹¹ Camp, *Las elites*, 217-219 y 272. Neoliberalismo: corriente político-económica a favor de la disminución del papel del Estado en la economía y sociedad a favor de la iniciativa privada a través de políticas enfocadas a liberalización de la economía, libre mercado y balance de ingresos y egresos públicos. Taylor C. Boas y Jordan Gans-Morse, “Neoliberalism: From New Liberal Philosophy to Anti-Liberal Slogan”, *Studies in Comparative International Development*, n. 44 (2009): 137-161.

¹² Camp, *Las elites*, 23-27 y 199-222.

¹³ Con Víctor Flores Olea y Jorge Alberto Lozoya a la cabeza institucional respectivamente y articulando una red constituida por personajes como Teresa Márquez Díez-Canedo, Rafael y Guillermo Tovar y de Teresa, Estela Matute, Mercedes Iturbe, Luz de Amo, Lucía García Noriega, Virgilio Caballero, Alejandro Carrillo, Pedro Aspe, Manuel Camacho, Rosario Green, Fernando Gamboa, Manuel Enríquez, Eduardo Matos Moctezuma, Juan Ramón de

Muchos de los asociados al Gabinete de Política Exterior y, por lo tanto, los encargados de los proyectos culturales internacionales eran actores que pertenecían a la nueva generación de la élite cultural.¹⁴ Debido a su educación y relación con Estados Unidos, tenían experiencias y redes internacionales similares a las de los tecnócratas. Además, por sus espacios de socialización y trayectoria en el gobierno y en el PRI, estos personajes entendían la necesidad de reformas económicas y de mantener el control político dentro del partido oficial, cada uno con sus particulares matices. Sin embargo, por su área de especialidad tenían mayor contacto con las demandas de liberalización y globalización cultural.¹⁵ La Presidencia fue una plataforma para redefinir la relación del Estado con la cultura y la función política de ésta. Así, se colocaron como la bisagra entre las nuevas demandas del mundo cultural nacional e internacional, y los llamados tecnócratas.

Particularmente, Jorge Alberto Lozoya Legorreta, secretario del Gabinete de Política Exterior y figura nodal de este entramado, poseía una red familiar que le permitía moverse perfectamente entre lo político y el mundo empresarial.¹⁶ Su posgrado en Stanford y sus cargos en áreas de relación cultural internacional le dieron la capacidad de transitar entre lo nacional y lo internacional. Todo lo anterior fue fundamental para la articulación de las redes de poder cultural que llevó a cabo. Además, tenía vínculos informales con Salinas. La versión de Lozoya sobre esto es relevante:

fue mi generación [...] la que llega al poder con Carlos Salinas: Manuel Camacho; mi hermano, Emilio Lozoya; [...] Nuestros padres eran gente importante en sus profesiones y en la política, y fuimos amigos desde niños. [...] Después, fuimos cada quien, separándose de un grupo y de otro, y en su momento Salinas nos convoca, nos agrupa.¹⁷

la Fuente, Eugenia Meyer, Víctor Sandoval y Roberto García Moll. Éstos articularon subredes. Jorge Alberto Lozoya, entrevista inédita por Santiago Barrios de la Mora, 27 de marzo de 2019, 19 y 20; Entrevista inédita a Teresa Márquez, por Santiago Barrios de la Mora, 5 de marzo de 2019, 4 y 11-13; y Entrevista inédita a Víctor Flores Olea, por Santiago Barrios de la Mora, 30 de abril de 2019, 15.

¹⁴ Grupo de individuos que comparten un horizonte cultural dado por experiencias similares y en común. Karl Mannheim, "El problema de las generaciones", *Reis*, v. 62, n. 93 (1993): 193-242.

¹⁵ Camp, *Las elites*, 222-225.

¹⁶ Hijo del médico-militar exgobernador priista de Chihuahua, Jesús Lozoya Solís; miembro de familia empresarial Legorreta; y hermano del director del ISSSTE y a partir de 1993 secretario de Energía, Emilio Lozoya Thalmann.

¹⁷ Entrevista a Lozoya, 8. También en Entrevista a Márquez, 8.

Los encargados del manejo internacional de la cultura dentro del gabinete de Salinas —Lozoya como figura central— tenían un horizonte cultural que los llevó a retomar y matizar la función del Estado en esta área definida a lo largo del siglo xx. Es decir, concebían que su papel debía ser el de “intelectuales” que combinaran los mecanismos tradicionales de sus predecesores, definidos por la centralización y el nacionalismo cultural, con nuevas ideas de liberalización y globalización político-cultural dadas por su experiencia, educación y momento histórico. Lozoya reflexiona:

fuimos la primera generación de intelectuales que no se formó en Francia, para sorpresa de nuestros maestros [mexicanos] y para acoso de nuestros antagonistas. Fuimos inmediatamente acusados de “pro-gringos” por ir a las universidades norteamericanas.¹⁸

A partir de la tradición estatal centralista mexicana y las ideologías neoliberales, ellos articularon la idea de que el gobierno central debía ser el medio a través del cual toda expresión cultural —en un sentido amplio— pudiera tener libertad de creación y distribución a gran escala sin intento “de uniformar, de regimentar, de limitar y de orientar en una sola dirección”.¹⁹ Además, el ocaso de la Guerra Fría dio certeza al medio de un “fin de las ideologías”: no había que administrar los contenidos, sino la libertad de creación del artista.²⁰

Por lo tanto, a través de un rol administrativo y de coordinación, el Estado disminuyó su capacidad de configurar directamente en el contenido de los discursos artísticos sobre la nación, pero no perdió el control histórico sobre el arte. En cambio, amplió su base de creadores vinculados con el Estado y su legitimidad con ellos en un momento de atomización cultural. Al mismo tiempo, se proyectó a otros sectores nacionales e

¹⁸ Entrevista a Lozoya, 2; y Camp, *Las elites*, 166-167 y 187-191.

¹⁹ “Comparecencia del presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en la Cámara de Diputados”, 26/11/1989, Archivo General de la Nación (en adelante AGN), SEP, 11.08.01.00 caja 1, exp. 1, s/f. Véase Elodie Marie Bordat, “Institutionalization and Change in Cultural Policy: Conaculta and Cultural Policy in Mexico (1988-2006)”, *International Journal of Cultural Policy*, v. 19, n. 2 (2013): 224.

²⁰ Octavio Paz, “El siglo xx. La experiencia de la libertad”, *Vuelta*, v. xiv, n. 167 (octubre 1990): 8-9; Carlos Fuentes, “La situación mundial y la democracia. Los problemas del Nuevo Orden Mundial”, *Nexos*, marzo, 1992, 27-35.

internacionales un gobierno con “amplitud”, “libertad” y “democracia”.²¹ Esto fue medular para que la cultura cobrara relevancia política durante el sexenio: el gobierno la concibió “como instrumento político, como instrumento poderosísimo de acción social”.²²

La familiaridad de sus ideas con las políticas culturales tradicionales les permitió coordinarse con personas con amplia experiencia y con extensas redes, concentradas en Conaculta, con Víctor Flores Olea a la cabeza.²³ Él describe la complejidad de las negociaciones: “[no debe imperar] la imposición, la regimentación [...], sino más bien darles estímulos, o sea, que ellos organicen sus creaciones con plena libertad”.²⁴ Es decir, Salinas también “convocó” a este otro sector con el fin de:

concentración y un diálogo intenso con la comunidad de los creadores y artistas, y con la sociedad en su conjunto; una sociedad, por cierto, cada vez más plural y diversificada, que reclama la democracia en todos los aspectos de la vida nacional [... y] sumar a este compromiso los empeños de los particulares.²⁵

Por lo tanto, Conaculta fue clave para la articulación interna: conciliar, integrar y ampliar las bases y los vínculos de los actores culturales con el Estado —incluyendo a los nuevos mecenas: los empresarios—. En voz de Flores Olea, su trabajo consistió en llevar a cabo “la diversificación en un mando vertical”.²⁶ Paradójicamente, sin ello, la idea de cultura “democrática” y “liberal” como “instrumento político” no hubiera sido posible. Con

²¹ Conceptos centrales del gobierno de Salinas. Carlos Salinas de Gortari, “Reformando al Estado”, *Nexos* (abril 1990), 29-30.

²² Entrevista a Lozoya, 33. Véase Entrevista a Lozoya, 7; “Un año de labores”, AGN, SEP, 11.08.01.00, caja 1, exp. 7, s/f; “Informe de autoevaluación del ejercicio 1990”, AGN, SEP, 11.08.01.00, caja 3, exp. 16, s/f; y Bordat, “Institutionalization and Change”, 230-231.

²³ Ejemplo: Fernando Gamboa y Víctor Sandoval (INBA). Además, gente más joven con una formación semejante: Rafael Tovar y de Teresa y Roberto García Moll (INAH). Guillermo Tovar y de Teresa fue muy cercano. Sobre políticas culturales: Entrevista a Flores Olea, 15; Entrevista a Lozoya, 10 y 33; Jorge Alberto Lozoya, “Cooperación y diplomacia cultural: experiencias y travesías”, *Revista Mexicana de Política Exterior*, n. 85 (2009): 254-255 y 260; y Bordat, “Institutionalization and Change”, 227-231.

²⁴ Entrevista a Flores Olea, 4 y 15.

²⁵ “Un año de labores”, AGN, SEP, 11.08.01.00, caja 1, exp. 7, 73-4. Entrevista a Flores Olea, 4.

²⁶ Entrevista a Flores Olea, 20.

este presupuesto, Conaculta retomó la política de la descentralización de sexenios pasados.²⁷

Lo interesante es que esta configuración de élites fue de la mano de las aspiraciones de modernización más neoliberal. Esto preparó un uso de la cultura en el extranjero que les fue instrumental, ya no con el único fin de mejorar la imagen del gobierno, sino de coadyuvar a la integración de México a la globalización.²⁸ Sin embargo, esto implicó el reto de llevar la cultura mexicana a los circuitos transnacionales con “democracia” y “libertad”, sin perder su control. La sumatoria de esas distintas funciones provocó una expectativa impredecible: que la modernización neoliberal pudiera empatar con la intención de renovar la función centralizada del Estado en la cultura.

LA PUERTA DE ENTRADA: DE ARTS OF MEXICO A MEXICO: SPLENDORS OF THIRTY CENTURIES

A mediados de los años ochenta, el arte latinoamericano comenzó una nueva etapa en su relación con Estados Unidos, originada en los mercados artísticos y a partir de luchas sociales que llevaron a algunas instituciones a apelar al multiculturalismo.²⁹ William S. Lieberman, curador de siglo xx del Met, fue un personaje clave que buscó rearticular el proyecto de insertar el arte latinoamericano en el arte moderno con una determinación que no se veía desde que su maestro Alfred Barr definía la política del Museum of Modern Art (MoMA).³⁰ Durante su exploración redescubridora de arte

²⁷ “Informe de autoevaluación del ejercicio 1990”, AGN, SEP, 11.08.01.00, caja 3, exp. 16, 22 y 43-44; a lo largo de Sol Álvarez Sánchez, “Concursos de arte en México y centralismo” (tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003), y Macías Rodríguez, “La participación”, 41-42.

²⁸ “[...] procesos a través de los cuales las economías y las culturas en todas las partes del planeta llegan a ser cada vez más interdependientes [...] a partir de los años ochenta, [...] se refiere tanto a la alta velocidad de los cambios en la experiencia de lo local, como el aumento de los vínculos mundiales en los campos económicos, políticos y culturales.” Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin, *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Mora; México: Siglo XIX Editores, 2009), 119-123.

²⁹ Entrevista inédita a May-Anne Martin, por Santiago Barrios de la Mora, 30 de agosto de 2019, 1-3; Entrevista inédita a Carla Stellweg, por Santiago Barrios de la Mora, 21 de enero de 2020; Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson *et al.*, ed., *Thinking about Exhibition* (New York: Routledge, 1996), 33.

³⁰ Anna Indych-López, *Muralism without Walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States, 1927-1940* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009), 157-185; Fabiana

latinoamericano, Lieberman se vinculó con élites económicas de la región. Éstas buscaban tener presencia en los centros financieros globales promoviendo el arte de sus países, convirtiendo a la diplomacia cultural gubernamental en una estrategia comercial.³¹

Este apartado aborda la participación del Estado mexicano en el clímax de esta relación artística-económica enfocada hacia y desde México: la magna exposición de *Splendors*. En la primera sección se describen los factores que permitieron a los agentes culturales del gobierno salinista involucrarse directamente en la organización de esta iniciativa privada. En la segunda, se argumenta cómo desplegaron nuevas y matizadas prácticas para mediar y administrar el proyecto expositivo.

Del proyecto de Azcárraga y Lieberman a la intervención del Estado

En México, Lieberman entabló amistad con el poderoso dueño de Televisa —quien tenía intereses comerciales en Estados Unidos— y con su esposa: Emilio Azcárraga Milmo y Paula Cusi. Se afirma que en una de las estancias del curador en México, paseando en el yate del magnate, surgió la idea de realizar una exposición de arte mexicano a través del entonces popular formato de los *blockbusters*.³² El fin era llevar a cabo los intereses comerciales, filantrópicos y nacionalistas de Azcárraga, así como la intención de Lieberman de poner el arte mexicano en el radar del mundo del arte estadounidense, del Met y del modernismo. En 1985, Lieberman presentó la idea y la oferta del mexicano a Philippe de Montebello, director del Met, con quien tenía una estrecha amistad.³³

Serviddio, “Exhibiting Identity: Latin America Between the Imaginary and the Real”, *Journal of Social History*, v. 44, n. 2 (invierno 2010): 481-484; Entrevista a Martin, 3 y 6-7; y José Luis Falconi y Gabriela Rangel, eds., *A Principality of its Own. 40 Years of Visual Arts at the Americas Society* (Nueva York: Americas Society, c. 2006), 24-25.

³¹ Greenberg y Ferguson, *Thinking*, 30-31; Entrevista inédita a María Balderrama, por Santiago Barrios de la Mora, 8; y Entrevista inédita a Johana Hecht, por Santiago Barrios de la Mora, 1 de agosto de 2019, 2.

³² *Blockbusters*: grandes exposiciones de arte que buscan una síntesis de culturas o temas para públicos amplios. A mediados de los ochenta, fue popular para presentar culturas “exóticas” en grandes museos estadounidenses con crisis financieras. Sherman y Rogoff, *Museum Culture*, 267.

³³ Entrevista a Balderrama, 6, 14 y 22; Entrevista a Hecht, 2; Entrevista a Lucía García Noriega, por Valeria Macías Rodríguez, “Anexo 2”, en Macías Rodríguez, “La participación”, 2; Entrevista a Julie Jones, por Judith Olch Richards, Museum Archive Metropolitan Museum

De esta forma, se concibió un proyecto que llamaron *Arts of Mexico*. Se conformó un equipo de trabajo constituido por gente del Met y de Televisa. El nombrado asesor general de la exposición y aliado del magnate, Octavio Paz, entregó un borrador conceptual y con la categorización de los cuatro bloques en los que se organizaría la exposición. A lo largo de cinco años, el proyecto fue un espacio de disputa y negociación. Se fue transformando y, finalmente, tuvo su última versión bajo el título *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*.³⁴

Montebello defendió que era una exposición del Met y que los curadores debían ser del personal del Museo. Asimismo, Lieberman sabía que el arte contemporáneo sería un campo de batalla entre muchos y diversos grupos con distintos intereses —culturales, políticos y económicos—. Por ello, no tuvo muchos asesores para la sección del siglo xx, evitando confrontar y negociar las perspectivas y deseos de diversos actores dentro de la curaduría de la exposición. En cambio, prefirió basarse en la selección de obras y guion dados en el catálogo de la exposición de arte mexicano realizada en el MoMA en 1940. Todo lo anterior provocó roces con intelectuales y estudiosos mexicanos.³⁵

A la par de las decisiones y asesorías llevadas a cabo en las oficinas en Nueva York, se instaló un centro operativo en el Centro Cultural de Arte Contemporáneo de Televisa (CCAC) en la Ciudad de México. Pedro Ramírez Vázquez comandó la gestión con las autoridades mexicanas y coleccionistas privados, mientras Miguel Ángel Corzo negoció con los museos mexicanos y estadounidenses. Los curadores realizaron una serie de viajes para ver ciertas obras.

México fue un territorio cruzado por conflictos y distinto al que estaban acostumbrados. Los principales problemas fueron en torno a la propiedad y el préstamo de arte como medio de disputa política interna, el valor reli-

of Art (en adelante MAMMA), “Oral History Project Interview”, 1; y Claudia Fernández y Andrew Paxman, *El Tigre. Emilio Azcárraga y su Imperio Televisa* (México: Grijalbo, 2013), 411-416.

³⁴ Entrevista a Miriam Kaiser, por Macías Rodríguez, “Anexo 1”, en Macías Rodríguez, “La participación”, 1 y 4; Entrevista a Hecht, 3 y 9; “Metropolitan Museum of Art Scholarly Symposium on Mexican Art”, RAC, RF, exp. 90002 A3 A93 (1987-7/90), 157-162; Entrevista a Balderrama, 4, 8, 14-35; Fernández y Paxman, *El Tigre*, 412.

³⁵ Entrevista inédita Edward Sullivan, por Santiago Barrios de la Mora, 1 de julio de 2019, 2 y 3; Entrevista a Balderrama, 31-32; Entrevista a Martin, 6-7; “Symposium on Mexico Art”, RAC, RF, exp. 90002 A3 A93 (1987-7/90), s/f.; Entrevista a Balderrama, 7; Entrevista a Kaiser, 3; y “Mexican Cultural Achievement Exhibition”, RAC, RF, exp. 90002 A10 A97 (1987-91), s/f.

gioso de ciertas obras virreinales, la ineficacia burocrática provocada por la proximidad de las elecciones y el cambio de administración, y el poco conocimiento de las formas y jerarquías: “Toda la exposición fue un campo minado de problemas políticos”.³⁶

Cusi le dio un consejo a la curadora de arte virreinal: “¿Quién te está abriendo las puertas? [...] En lo que a ti respecta, hay tres centros de poder en México: el gobierno, la sociedad (la élite de coleccionistas) y la Iglesia. Y tú vas a necesitar tener personas influyentes que jalen las cuerdas”.³⁷ La persona capaz de jalar las cuerdas tomó posesión en diciembre de 1988: Salinas.

Tras el continuo fracaso operativo de la alianza exclusiva con Azcárraga para la obtención de las obras y el interés que tenía el nuevo gobierno mexicano en la exposición, Montebello aceptó el apoyo del Estado mexicano. Con entusiasmo, se organizó una reunión un mes después de la toma de posesión del presidente. Miriam Kaiser, encargada del préstamo de obras del INBA, recuerda:

[Los gestores del Met y Televisa] No querían aceptar ciertos términos, y México, desde luego, no quería aceptar los suyos... [...] finalmente después de tres, cuatro años de trabajar de una manera desagradable, así como autoritaria, aceptaron y ya se pusieron a trabajar las listas de obra y se les abrieron otros caminos.³⁸

El nuevo gobierno vio al evento como potencialmente favorable para la agenda gubernamental de integración de México con Estados Unidos y con el mundo. De forma inmediata, Lozoya se encargó de reactivar el proyecto en Estados Unidos y Flores Olea de alinear a las instituciones culturales del país a favor del Met: “Entonces, ellos [encargados de las instituciones culturales] dijeron, ‘no, tú no puedes porque esto es muy importante’. Y, al final, lo tuvimos [...] Quiero decir, alguien, Salinas, debió haber dicho que sí”.³⁹ Finalmente, el gobierno exigió al Met que la mayoría de los

³⁶ Entrevista a Hecht, 5. Todas las traducciones al español son del autor. Véase Met, *México: Esplendores*, vii; Macías Rodríguez, “La participación”, “Anexo 1”, 3-4 y 6-7; Entrevista a Hecht, 3-6 y 15; y Fernández y Paxman, *El Tigre*, 412.

³⁷ Entrevista a Hecht, 4.

³⁸ Entrevista a Kaiser, 3; Entrevista a García Noriega, 2 y 4; “Mexican Cultural Achievement Exhibition” y “Metropolitan Museum of Art Scholarly Symposium on Mexican Art”, RAC, RF, exp. 90002 A3 A97 (1987-7/90), s/f.

³⁹ Entrevista a Hecht, 5-6.

capítulos del catálogo fueran de mexicanos,⁴⁰ buscando calmar el enojo de los expertos nacionales por no haber sido incluidos y favorecer la imagen de gobierno con este sector.

Así, la élite político-cultural salinista se hizo de un papel administrativo-mediador que le permitió entrar y ganar control y legitimidad en el proceso de exportación de la imagen de la cultura mexicana que estaba implícito en *Splendors*. Además, se retomaba la experiencia histórica de la gestión cultural mexicana de hacer pasar los grandes eventos por los mecanismos presidenciales.⁴¹

1950, la primera “ruptura”: integrar y negociar como vocación

La curadora de lo virreinal, Johanna Hecht, recuerda que “lo más hostil o la mayor parte de la emoción en México, como yo lo veo, tenía que ver con lo más contemporáneo, con la representación moderna”.⁴² Las primeras listas y conceptualizaciones sobre la sección de siglo XX, surgidas a partir del borrador hecho por Paz, sí incluyeron a unos cuantos artistas pertenecientes a la llamada “generación de la ruptura” —tales como José Luis Cuevas y Francisco Toledo.⁴³

Sin embargo, Lieberman, sin haberlo compartido, decidió remover a estos artistas e incorporar a otros más jóvenes con tendencias figurativas que estaban en la mira de importantes agentes culturales estadounidenses o dentro de circuitos globales. Estos artistas ya habían tenido visualización internacional a través de la defensa hecha por Luis Carlos Emerich de su calidad pictórica y su potencia crítica. Posteriormente, Teresa del Conde

⁴⁰ Met, *México: Esplendores*, xv; y Entrevista inédita a Philippe de Montebello, por Santiago Barrios de la Mora, 7 de julio de 2019, 1.

⁴¹ “Contrato que celebraron The Metropolitan Museum of Art y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, la Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecológico, el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto Nacional de Antropología e Historia”, 1989, AGN, SEP, 11.08.01.00, caja 1, exp. 3, 6 y 14; Entrevista a Balderrama, 28-29; Entrevista a Flores Olea, 5-6 y 25 y 10-11; Entrevista a Hecht, 4-6 y 14; Entrevista a Lozoya, 13; y Entrevista a Montebello, 1. Ejemplo de centralización presidencial de grandes eventos: Olimpiada 1968. Rodríguez Kuri, *Museo del universo*, 71-79.

⁴² Entrevista a Hecht, 7.

⁴³ “Metropolitan Museum of Art Scholarly Symposium on Mexican Art”, RAC, RF, exp. 90002 A3 A97 (1987-7/90), s/f. “Generación de la ruptura” se utiliza para aglutinar a artistas como: Francisco Toledo, Miguel Felguérez, José Luis Cuevas, Juan Soriano, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce y Günther Gerzso, entre otros.

denominó a este conglomerado de artistas como “neomexicanistas”.⁴⁴ El historiador-curador estadounidense de arte latinoamericano, Edward Sullivan, recuerda que:

me fascinaba el hecho de que muchos de estos artistas estaban tratando estos temas de una forma muy irónica. O sea, de los clichés culturales estaban creando una nueva forma de arte, de comentario político y social; sobre economía, sobre la presencia del capitalismo estilo norteamericano en México, sobre las definiciones de la sexualidad.⁴⁵

El medio artístico estadounidense y algunas galerías mexicanas veían a este grupo de artistas mexicanos emergentes como la versión regional del neoexpresionismo que estaba de boga en el mundo, principalmente, por su tendencia figurativa y la apropiación crítica del pasado y la identidad nacional. Dicha corriente artística global tuvo origen en la sociedad alemana de la segunda posguerra que estaba en crisis y con culpa. Fue realizada de forma heterogénea por artistas que “buscan comprender y absolver su cultura y país a través de un encuentro directo con su identidad [... al] deconstruirse y reconstruirse en una especie de psicoanálisis”.⁴⁶

Con un relativo paralelismo, los mexicanos dialogaban de forma crítica e individual con la estética de la Escuela Mexicana de Pintura y los símbolos de lo nacional, permitiendo repensar el arte mexicano: “tenían minada la historia del arte en su país para ‘desfolklorizarla’ y ‘desexotizarla’”.⁴⁷ La exposición del Met podría ponerlos en el panorama del arte nacional mexicano, creando una conexión directa entre ellos y el muralismo, y volver a tejer la historia del modernismo con la estética mexicana.

Desde la visión de Lieberman, la inclusión de la obra de la generación de la ruptura era un estorbo. En su carácter internacionalista, no poseía los

⁴⁴ Luis Carlos Emerich, *Figuraciones y des figuras de los 80s* (México: Diana, 1989). “Neomexicano” se utiliza para aglutinar a artistas como: Julio Galán, Nahúm B. Zenil, Germán Venegas, Dulce María Núñez y Rocío Maldonado, entre otros. Véase Teresa Eckmann, *Neomexicanism. Mexican Figurative Painting and Patronage in the 1980s* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2010).

⁴⁵ Entrevista a Sullivan, 4-5.

⁴⁶ Ariana Raggi Lucio, “La búsqueda de la identidad en tres artistas alemanes nacidos en la posguerra. Anselm Kiefer, Sifman Polke y Rosemarie Trockel” (tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002), 121. Artistas considerados en esta corriente: Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Jean-Michel Basquiat, Eric Fischl, entre otros.

⁴⁷ Edward Sullivan, *Aspects of Contemporary Mexican Painting* (Nueva York: Americas Society, 1990), 13.

elementos iconográficos con los que se pretendía conectar al neomexicanismo con la popular Escuela Mexicana de Pintura. Además, planteaba el problema para las instituciones estadounidenses de qué hacer con la obra producida por el sur global —particularmente, México y Latinoamérica— que había quedado excluida en el momento en el que Nueva York fue el centro del arte moderno con la pintura abstracta estadounidense como propuesta estética medular; es decir, ¿cómo pensar obras, artistas y regiones que fueron ignorados en la escritura y el entendimiento de un capítulo de historia occidental del arte? El proyecto de Lieberman intentó ser una apuesta estética renovadora que apelaba a la actualidad del arte mexicano, a las nociones dominantes en los círculos transnacionales y a las concepciones previas del arte mexicano en Estados Unidos. Las compras de obras por parte de su departamento fueron en esta línea.⁴⁸

Frente a lo conflictivo que era incluir sólo a estos jóvenes y omitir a otros artistas vivos de mayor prestigio, Lieberman decidió que la exposición sólo llegaría a artistas nacidos hasta 1910 —es decir, Kahlo y Tamayo—, pero se incluiría una galería aparte dentro del Met que fuera dedicada al “neomexicanismo” como el anexo de lo contemporáneo. Cuando se empezó a comunicar con la contraparte mexicana acerca de qué era lo que el Met buscaba incluir y excluir de la muestra, surgió un conflicto que Flores Olea identificó de alto riesgo para los intereses del proyecto político-cultural en torno a Salinas, a quien le escribió:

los pintores mexicanos [...] están organizando una protesta pública airada y fuerte por el hecho de que, según sostienen no sin razón, se está “liquidando de un plumazo” en la Exposición mencionada a buena parte del arte contemporáneo mexicano. Entre los pintores que más han discutido el asunto se encuentran José Luis Cuevas, Gunther Gerszo, Juan Soriano, Manuel Felguérez

⁴⁸ No hay ningún documento que especifique las razones; sin embargo, los indicios apuntan a lo expuesto. Véase Entrevista a Hecht, 2 y 7; Carta de Flores Olea, 29/09/1989, en “Exposiciones sobre México”, Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores (en adelante AHSRE), *Concentraciones*, exp. III-9018-2, 1; The Metropolitan Museum of Art, *Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art*, n. 120 (julio 1989-junio 1990): 38-42; The Metropolitan Museum of Art, *Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art*, n. 121 (julio 1990-junio 1991): 43-46; Entrevista a Sullivan, 17; Entrevista a García Noriega, 2; y Entrevista a Balderrama, 35. Para proyecto modernista centrado en Nueva York, véase Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and Cold War* (Chicago: The University of Chicago Press, 1983).

y Francisco Toledo. [...] Me parece que están dispuestos a criticar y oponerse fuertemente a esa Exposición, al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y, en general, al Gobierno de la República [...] Pienso que este problema puede convertirse en una seria cuestión político-cultural del Gobierno, en la que intervendría un conjunto amplio de artistas y de otras voces de la opinión pública —con amplia capacidad de comunicación y difusión—, y que expresarían seguramente críticas severas a la política cultural del Gobierno y a su línea de acercamiento a los artistas e intelectuales.⁴⁹

Es claro que las redes tejidas por los agentes culturales oficiales con estos artistas eran de vital importancia para la legitimidad del régimen. Flores Olea actuó conforme a su papel de intermediario entre los creadores políticamente clave y el gobierno. Apeló al papel histórico del Estado mexicano como mediador de las distintas fuerzas en el ámbito cultural, a través de la visualización de grupos, artistas y estilos específicos, promoviendo, monopolizando y armonizando la idea monolítica de un arte nacional.⁵⁰ En consecuencia, el gobierno decidió hacer una exposición aparte en la galería de la IBM. Así, se buscó darles su lugar a personajes clave en el engranaje político y con los que Flores Olea sentía un compromiso generacional: “hacerles el *push* de la IBM con sus cuadros”.⁵¹

Para los burócratas, el “mando vertical” debía tener su columna central en la narrativa de la “ruptura” y en la alianza estatal con artistas específicos consolidados. Por un lado, era un discurso central fundado en la relación con el Estado —a diferencia de otros movimientos posteriores—⁵² y, por otro lado, dadas sus pretensiones abstractas, geométricas, figurativas y/o universalistas, era útil para proyectar la superación de los particularismos y la cerrazón nacional, para presentar a México listo para la globalización y los tratados multilaterales.

⁴⁹ Carta de Flores Olea, 29/09/1989, en “Exposiciones sobre México”, AHSRE, *Concentraciones*, III-9018-2.

⁵⁰ En 1952, Carlos Chávez, director del INBA, apaciguó fricciones con Rufino Tamayo prometiendo paridad de representación frente a los tres grandes en *Art mexicain du precolombien a nous jours* (Musée d’Art Moderne, París, 1952). Véase Ingrid Suckaer, *Rufino Tamayo. Aproximaciones* (México: Praxis, 2000), 217-246.

⁵¹ Entrevista a Flores Olea, 1. Véase Entrevista a Kaiser, 12-13; Entrevista a Flores Olea, 6-8 y 12; Entrevista a Márquez, 3 y 4; y “Discursos e intervenciones del presidente de Consejo Nacional para la Cultura y las Artes durante 1990”, AGN, SEP, 11.08.01.00, caja 1, exp.6.

⁵² Olivier Debrouse, ed., *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006).

En consecuencia, con esta primera crisis y basados en la experiencia histórica de la diplomacia mexicana tendiente a la conciliación, la élite político-cultural presidencial creó un borrador de nuevas prácticas que le permitió administrar y mediar el proyecto de Azcárraga y el Met en México, e integrar y negociar con grupos de intereses opuestos en México y Estados Unidos. Es decir, armonizar, por un lado, las tendencias vinculadas con promover la generación de la ruptura en favor de una idea cosmopolita del país y darle un reconocimiento internacional a esta madura generación cultural y, por otro, las que veían por una reinserción del arte mexicano al moderno y robustecer la internacionalización del mercado de arte contemporáneo nacional. A la larga, esta fue la vocación mediadora que los llevó a desarrollar el gran papel que tuvieron en este evento.

EL MECANISMO: EL *BLOCKBUSTER* TARDÍO CATALIZA AL FESTIVAL

El conflicto llegó a ser tan severo que el Met decidió quitar la galería dedicada al “neomexicanismo”. Esto generó enojos entre los involucrados, principalmente, la directora del CCAC y esposa de Azcárraga, Paola Cusi, y su curador, Robert Littman, quienes dejaron de tener un lugar en la gestión y organización de *Splendors*.⁵³ El arte actual no tendría lugar en el gran *blockbuster* neoyorkino. Pero las omisiones del monolítico evento central se tornaron en un área de oportunidad para los grandes promotores de arte de ambos países —fundaciones, museos, galerías, etcétera— que se estaban haciendo presentes con otros eventos en una creciente euforia por el arte mexicano. En consecuencia, empezó a configurarse una especie de festival complementario a *Splendors*, concepto más en boga a finales de los ochenta frente a la idea de un monolítico *blockbuster*.⁵⁴

Las instituciones y agentes culturales neoyorkinos, así como los curadores y artistas de ambos países, tenían sus propias agendas e incluso algunos entendieron el momento como una oportunidad para darle impulsos distintos al mundo del arte de Nueva York y a lo que iba a ser *Splendors*. Barbara Krulik —exdirectora de la National Academy of Design, recinto en

⁵³ Carta de Estela Shapire a Sullivan, 19/11/1989, “Aspects of Contemporary Mexican Painting”, Archivo Personal de Edward Sullivan (en adelante APES), 1; y Entrevista inédita a Robert Littman, por Santiago Barrios de la Mora, 12 de julio de 2019.

⁵⁴ Sherman y Rogoff, *Museum Culture*, 266-279.

el que se albergó una de las exposiciones alternas más relevantes, *Women in Mexico*— recuerda: “Yo quería hacer una exhibición que tuviera sustancia y peso. No quería hacer una exhibición que fuera a ser una especie de *blockbuster* social o de moda”.⁵⁵

En este apartado se explora cómo los burócratas culturales salinistas potencializaron su presencia y sus nuevas prácticas de gestión para convertirse en un mediador y coordinador de la multiplicidad de instituciones y proyectos que ampliaban y diversificaban la exhibición de la imagen de México en Nueva York. En la primera sección, se aborda la creación gubernamental de la figura de MAWA como cabeza de un gran festival con múltiples eventos culturales y artísticos con impulsos privados. En la segunda se desarrollan los conflictos por el poder de los mecanismos de control del flujo cultural y artístico con grandes actores norteamericanos. Finalmente, se señalan los procesos de institucionalización de los mismos.

*Mexico: A Work of Art, de medio económico
a herramienta de legitimación*

Paralelamente, las élites salinistas fueron conscientes de que, por un lado, la exposición del Met debía ser complementada con otros eventos, promotores y gestores privados para lograr el impacto que les permitiera conseguir sus objetivos —TLCAN, turismo e imagen nacional—, y, por otro lado, de que el evento levantó el interés y enojo de muchos actores culturales que aspiraban a estar en Nueva York.⁵⁶ En consecuencia, el “operativo se dividió en dos: la exposición y los eventos colaterales agrupados bajo el emblema de *México: una obra de arte*”.⁵⁷

MAWA fue entonces la iniciativa oficial que tuvo dos metas: primero, generar un mayor impacto, tomado de la cabeza del incipiente festival y, segundo, amortiguar los conflictos internos con las élites culturales, ganando rectoría y legitimidad con el mundo artístico. Es decir, la labor de los operadores culturales del gobierno fue integrar a todos los eventos en una

⁵⁵ Entrevista inédita a Barbara Krulik, por Santiago Barrios de la Mora, 11 de julio de 2019, 1, 3 y 4.

⁵⁶ Entrevista a Lozoya, 12-13 y 18; Lozoya, “Cooperación”, 262; y Entrevista a Márquez, 9.

⁵⁷ Lozoya, “Cooperación”, 262.

sola estructura congruente que les permitiera negociar y conciliar los heterogéneos discursos e intereses.⁵⁸

Lozoya quedó a la cabeza e invitó a María Teresa Márquez Díez-Canedo como segunda al mando. Además de sus vínculos informales dados por la relevancia cultural de su familia y la importancia política de la de su marido —los Silva-Herzog—,⁵⁹ ella se había hecho de amplias redes sociales dentro de la élite política y cultural en México y Estados Unidos. Con la colaboración de amigos inmersos en áreas particulares, Márquez tuvo la función de ser la mancuerna entre los políticos que querían promover a México en Nueva York y los actores culturales que deseaban estar en la metrópoli.⁶⁰

Márquez se fue a Manhattan, donde se alió con la agregada cultural, Mirella Terán, y el Consulado de México en Nueva York, oficina que se convirtió en una especie de anexo para la Presidencia de la República en cuanto a la importancia de la exposición. Esto desplazó al cónsul Agustín Barrios Gómez, cercano de Azcárraga, de tener un papel protagónico en el proyecto. Paralelamente, Lozoya trazó una red de colegas y amigos experimentados en la cultura para coordinar las operaciones de MAWA: “Cada uno, cada una, manejando recursos intelectuales, políticos, sociales y financieros”.⁶¹

De tal forma, MAWA convirtió al Consulado en una agencia cultural de promoción, negociación y vinculación con museos, fundaciones, universidades, galerías, empresarios, políticos, académicos y curadores. Desde el Consulado se mandó en un manual de reglas a seguir a cada uno de los

⁵⁸ Entrevista a Lozoya, 18, 23 y 24-25; Entrevista a Márquez, 5, 10-11 y 20; Lozoya, “Cooperación”, 263; e “Informe de labores consulares, NY (1991)”, Archivo del Instituto Cultural Mexicano de Nueva York (en adelante AICMNY), s/f.

⁵⁹ Javier Márquez Blasco, refugiado español, economista, que trabajó en Banco de México, FMI, CEPAL, CEMLA, FCE, UNAM y El Colegio de México. Los Díez-Canedo, también refugiados españoles, fueron de alta relevancia para el mundo editorial con Joaquín Mortiz. Jesús Silva Herzog y Jesús Silva-Herzog Flores fueron personas clave en las políticas económicas del siglo xx.

⁶⁰ Entrevista a Lozoya, 18-19; y Entrevista a Márquez, 5, 11-13 y 23. Colaboradores de Márquez: Fernando Gamboa, pintura; Manuel Enríquez, música; Eduardo Matos Moczuma, arqueología e historia; y Juan Ramón de la Fuente, ciencia. Entrevista a Márquez, 4 y 11-13.

⁶¹ Entrevista a Lozoya, 20. Colaboradores de red en nota 13. Carlos Puig, “Manejo de la imagen de México, anticuado. Barrios Gómez se burla de los funcionarios burócratas de Relaciones”, *Proceso*, n. 727 (8 de octubre de 1990): 12-14; y Entrevista a Márquez, 4, 14, 16 y 26.

actores e instituciones involucradas e interesadas.⁶² Pronto, el logo de MAWA estuvo en todos los carteles. El gobierno, promoviendo la pluralidad cultural y proyectando apertura, logró tener vínculo con alrededor de doscientos eventos, ciento cincuenta instituciones culturales, y cientos de creadores, ofreciendo a cada uno diferente tipo de ayuda, según el caso.⁶³ MAWA se convirtió en la aplicación internacional del concepto, “la diversificación en un mando vertical”,⁶⁴ haciendo de la “cultura democrática” el “instrumento político” de control en el “mundo libre”:

Mantener el nombre de México en las noticias, a través de las actividades que generará el programa, repercutirá también en la promoción turística y evitará que algunos medios de comunicación y varios centros académicos sigan siendo terreno reservado a algunos críticos a ultranza del Sistema Político Mexicano. No dejarán de tener acceso, pero sus escasas voces se perderán en el cúmulo de las nuestras y sus versiones de México no serán más la verdad que predomine.⁶⁵

La soberbia del texto interno del gobierno es muestra de la seguridad que tenían en torno a la eficacia y la potencia de los mecanismos de los que se estaban haciendo. Por ello, no es casual que éstos hayan despertado el interés de otros actores que pudieran rivalizar con el Estado mexicano, particularmente, norteamericanos. Tal es el caso de la Rockefeller Foundation.

*Artes de México Festival de los Rockefeller y la lucha por el poder
de los mecanismos culturales globales del arte nacional mexicano*

Con el interés que tenían en la cultura mexicano-americana, el proyecto Arts of Mexico llamó la atención de la Rockefeller Foundation desde 1987. La División de Artes y Humanidades —a cargo de Alberta B. Arthurs— entendió que “Esto es una oportunidad natural para nosotros, dado nuestros

⁶² Manual en “Metropolitan Museum of Art Scholarly Symposium on Mexican Art”, RAC, RF, exp. 90002 A3 A93 (1987-7/90), s/f.

⁶³ “Metropolitan Museum of Art Scholarly Symposium on Mexican Art” y “Mexican Cultural Achievement Exhibition”, RAC, RF, exp. 90002 A3 A93 (1987-7/90), s/f; Entrevista a Balderrama, 28; Entrevista a Lozoya, 11-21; Entrevista a Márquez, 4 y 14-19; Entrevista a Flores Olea, 23; Entrevista a Martin, 15-16; Entrevista a Stellweg; y Entrevista a Krulik, 11.

⁶⁴ Entrevista a Flores Olea, 20.

⁶⁵ “Imagen y realidad de México en Nueva York (Anteproyecto)”, c. 01/1991, en “Informe de labores”, AICMNY, 7 y 8.

intentos de encontrar posibilidades de intercambio mexicano-americano”, pero también, que la exposición tenía como promotor principal a Televisa: “La preocupación del Met es que ellos deben trabajar muy cerca del mayor donador mexicano en cualquier actividad (me parece justo)”. Sin embargo, “Yo creo que debemos ser persistentes [...] Nada que hacer por ahora excepto presionar un poco y esperar”.⁶⁶

Por lo tanto, se contrató a Ted Tanen, gestor cultural privado especializado en festivales de países “exóticos”, para realizar las siguientes labores en coordinación con el equipo interno de la Rockefeller Foundation. Primero, hacer *lobby* en el Met y ofrecer los servicios de su empresa de evaluación, generación de estrategias y captación de recursos a través de su “buena conexión” con la Rockefeller Foundation. El resultado fue que esa institución patrocinó una serie de conferencias al margen de la exposición, haciéndose de un lugar en el núcleo de los eventos.⁶⁷

Segundo, entrar en contacto con Miguel Ángel Corzo, presidente de Friends of Arts of Mexico, con el fin de sondear el interés de Televisa de hacerse de los eventos alternos. El resultado fue que: “la familia Azcárraga desea concentrarse sólo en la exposición. Otras presentaciones culturales, a pesar de su interés, no son su preocupación principal”.⁶⁸ Tercero, contactar y movilizar a las comunidades hispanas y otras instituciones con las que la Rockefeller Foundation tenía vínculos para la creación de unos pocos eventos en Nueva York: no tenía una gran comunidad de mexicanos. Luego, tener mayor presencia en San Antonio y, al final, desplegar todo su potencial en Los Ángeles a través de la creación del Artes de México Festival, con el fin de tener un papel de primer orden.⁶⁹

Los representantes de la Rockefeller Foundation y los del gobierno mexicano compartieron el interés de promover y coordinar eventos que permitieran un mayor impacto en sus objetivos particulares y las formas para lograrlo. Esto hizo de la Rockefeller Foundation uno de los mejores

⁶⁶ Carta de Arthurs, 11/10/1988, en “Mexican Cultural Achievement Exhibition”, RAC, RF, exp. 9002 A10 A93 (1987-91), 1-2.

⁶⁷ “Metropolitan Museum of Art Scholarly Symposium on Mexican Art” y “Mexican Cultural Achievement Exhibition”, RAC, RF, exp. 9002 A10 A93 (1987-91), s/f. Sobre Tanen, véase Ivan Karp y Steven D. Lavine, *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington, D. C.: Smithsonian Institution, 1994), 366-372.

⁶⁸ Carta de Tanen a Arthurs, 11/10/1988, en “Mexican Cultural Achievement Exhibition”, RAC, RF, exp. 9002 A10 A93 (1987-91), 1-2.

⁶⁹ “Mexican Cultural Achievement Exhibition”, RAC, RF, exp. 9002 A10 A93 (1987-91), s/f; y “Arts of Mexico”, RAC, RF, exp. 90002 A93 (1990-92), s/f.

aliados y apoyos que tuvieron los organizadores del MAWA. Así lo expresó el propio análisis de la organización, en un documento de la época:

[Lozoya] está extremadamente interesado en construir sobre el trabajo que estamos haciendo para crear una iniciativa Rockefeller-México para proporcionar comunicaciones culturales, educativas y artísticas entre los dos países. [...] él es partidario de exactamente el tipo de estructura que hemos deseado diseñar. [...] ⁷⁰

Realizaron varias acciones conjuntas de coordinación y se aprovecharon para crear símbolos frente a las instituciones interesadas que dieran muestra de su protagonismo frente a Televisa: “[Se] mencionará el [patrocinio] de la Rockefeller Foundation para el simposio del Met [...] así como la sugerencia de Tere [Márquez], ABA debería mencionar el hecho de que *México: Splendors of Thirty Centuries* es parte del gran México: A Work of Art; sin embargo, ambas “mitades” son ‘iguales’ ”. ⁷¹

Estas acciones encaminaron a la burocracia mexicana a convertirse en un eslabón operativo del arte mexicano para las instituciones norteamericanas. No se pugnaba por lo mediático, sino por la centralidad de la gestión, cosa que se logró: MAWA fue el programa que articuló, coordinó y dio facilidades —según la necesidad de cada uno— a los actores interesados. Así, se consiguió maximizar y orientar la eficacia de la presencia y de las nuevas semánticas del arte mexicano a favor de la imagen nacional, sin recurrir a la censura fáctica de las negativas.

Esta búsqueda de jerarquía y de colocarse a la cabeza —tanto de la Rockefeller Foundation y del gobierno mexicano— estaba fundada en que, más allá de sus objetivos particulares en esta coyuntura, consideraban que era una oportunidad de hacerse del control a largo plazo de los mecanismos culturales de producción, promoción y distribución del arte mexicano en los circuitos globales con un flujo norte-sur cada vez más intenso, ⁷² y para ambos era de su interés este “instrumento político”. Tomás Ybarra-Frausto,

⁷⁰ Carta de Arthurs, 12/05/1990, en “Arts of Mexico”, RAC, RF, exp. 90002 A93 (1990-92), 1 y 2.

⁷¹ “Metropolitan Museum of Art Scholarly Symposium on Mexican Art”, RAC, RF, exp. 90002 A3 A93 (1987-7/90), s/f.

⁷² Los gestores del gobierno pugnaron por la estructura radial de centro-periferias, caso distinto al de otros promotores regionales que apelaban a globalizar el arte latinoamericano con intercambios horizontales sur-sur. Véase Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas* (Madrid: Exit Publicaciones, 2010), 128-129.

director asociado de la División de Artes y Humanidades de la Rockefeller Foundation, tenía muy claro lo que estaba en juego a futuro:

El objetivo básico es activar una triangulación de intereses, información y conexión entre México, EU, y las comunidades mexicano-americanas. Cada sitio organizó un comité ciudadano que permitió ganarnos el acceso a organizaciones comunitarias y ayudó a filtrar las propuestas locales. [...] La red creada para este proceso podría ser útil para la Fundación para proyectos futuros [...] Nosotros tenemos fuertes señales de ambos lados de la frontera que ahora es un momento apropiado para fortalecer aún más, disputar y crear un nuevo paisaje para el intercambio académico, cultural y artístico.⁷³

El interés por los mecanismos globales del arte mexicano generó conflictos entre la Rockefeller Foundation y el gobierno. Esto sucedió principalmente en Los Ángeles, donde la Rockefeller Foundation buscó ser protagonista.⁷⁴ La figura del Artes de Mexico Festival fue sumamente conflictiva para MAWA. Por un lado, el programa gubernamental pretendió abarcar *todos* los eventos. Por otro lado, los integrantes del comité organizador del Artes de Mexico Festival se sentían con la suficiente autoridad para decir que no serían parte de MAWA:

agradecemos enormemente ofrecer al Comité del Festival de Artes de México los beneficios de su programa de publicidad y relaciones públicas [...] Esta oferta no está de ninguna manera atada a que Artes de Mexico Festival esté incluida como parte de “Mexico: A Work of Art” [...] A partir de esto, “Mexico: A Work of Art” no debe contactar dichos individuos, eventos, instituciones u otras entidades para su inclusión como parte de las actividades de “Mexico: A Work of Art”.⁷⁵

Esto fue inaceptable para los integrantes del gobierno mexicano. Márquez le escribió a Ybarra-Frausto: “Querido Tomás, como verás, el ‘Acuerdo’ no es aceptable. Comunícate conmigo en caso de algún nuevo ‘development’”.⁷⁶

⁷³ Carta de Ybarra-Frausto a Arthurs, 01/06/1990, en “Arts of Mexico”, RAC, RF, exp. 90002 A93 (1990-92), 1.

⁷⁴ Carta de Tanen a Ybarra-Frausto, 24/11/1990, en “Mexican Cultural Achievement Exhibition”, RAC, RF, exp. 9002 A10 A93 (1987-91), 1; y Carta de Tanen a Ybarra-Frausto (15/05/1991), en “Artes de Mexico Festival”, RAC, AH, exp. 9177 A94 (1991-93), s/f.

⁷⁵ Carta de Márquez a Ybarra-Frausto, 10/06/1991, en “Mexican Cultural Achievement Exhibition”, RAC, RF, exp. 9002 A10 A93 (1987-91), 4 y 5.

⁷⁶ Carta de Márquez a Ybarra-Frausto (10/06/1991), en “Mexican Cultural Achievement Exhibition”, RAC, RF, exp. 9002 A10 A93 (1987-91), 1.

La institucionalización: el ICMNY⁷⁷ y otros proyectos sexenales

La operación gubernamental, bajo el lema de MAWA y complementaria a *Splendors*, había logrado sólo en Nueva York integrar, coordinar y dar facilidades a más de doscientos eventos heterogéneos; vincular a noventa instituciones nacionales y más de ciento cuarenta estadounidenses; y generar una opinión favorable en la prensa a partir de una costosa campaña publicitaria —sin omitir fuertes críticas, principalmente a *Splendors*—. Según los informes oficiales, en el 64% de las publicaciones fue mencionado el programa. Algunas notas en *Time*, *Newsweek*, *Vogue*, *Travel & Leisure* y *Wall Street Journal* adjetivaron a MAWA como “sin precedentes” y “multifacético” y declararon que “nuestro vecino del sur es el coloso cultural del hemisferio”. Logrando reactivar una de las históricas imágenes del país —compitiendo con las nuevas: “narcotráfico”, “inmigración ilegal” y “corrupción”— para promover el turismo, mejorar las relaciones y encaminar las negociaciones comerciales.⁷⁸

Con MAWA, los actores vinculados alcanzaron altos niveles de gestión cultural y relevancia dentro de los círculos nacionales e internacionales. Por ello, buscaron darle continuidad a lo construido. Por un lado, el cuerpo diplomático en Nueva York, encabezado por Mirella Terán, se dio cuenta de todo el capital político-cultural que habían concentrado a través de la creación de la red con las instituciones neoyorkinas que permitió realizar MAWA: “Durante la organización de los eventos incluidos en el programa ‘MÉXICO: UNA OBRA DE ARTE’, se hicieron numerosos y muy valiosos contactos, que hoy queremos aprovechar”.⁷⁹

Terán desarrolló un anteproyecto señalando la necesidad y las ventajas gubernamentales de hacer de MAWA algo permanente.

llegar a los principales sectores de la sociedad norteamericana en esta influyente zona [...] Es vital que este proyecto se inicie de inmediato, para que sirva de apoyo a dos acontecimientos importantes que se darán en el futuro cercano: 1. Las negociaciones oficiales del Tratado de Libre Comercio, y 2. La celebración de elecciones federales, estatales y municipales.⁸⁰

⁷⁷ Siglas del Instituto Cultural Mexicano de Nueva York.

⁷⁸ “Informe México: Una obra de arte” (1992), APTM.

⁷⁹ “Imagen y realidad de México en Nueva York (Anteproyecto)”, c. 01/ 1991, en “Informe de labores”, AICMNY, 20.

⁸⁰ “Imagen y realidad de México en Nueva York (Anteproyecto)”, c. 01/1991, en “Informe de labores”, en AICMNY, 3 y 4. A partir de 1988, el voto de los mexicanos en Estados Unidos fue buscado por los candidatos. Véase Manlio Correa y David Rocha, “Desmitificado

En el mismo sentido, el Programa Presidencial para las Comunidades Mexicanas en el Extranjero dotó al proyecto de una figura legal: los institutos culturales. Por lo tanto, se decidió crear el Instituto Cultural Mexicano de Nueva York (ICMNY).⁸¹ El concepto jurídico de los institutos culturales se convirtió en un vehículo y mediador de los flujos norte-sur de América Latina-Estados Unidos que se estaban intensificando en la época. Por ello, desde la planeación de MAWA, se buscó a otras embajadas latinoamericanas, particularmente, de “Puerto Rico, República Dominicana, Colombia y Ecuador”.⁸² Haciendo ambiciosamente un Instituto Cultural Mexicano *latinoamericano* que aprovechara la gran mayoría de inmigrantes para gestionar una representación continental.

Se buscó que el ICMNY estuviera conformado del lado gubernamental por un equipo de trabajo articulado en torno a la Presidencia.⁸³ Pero, como una fotografía del equilibrio de fuerzas plurales creadas durante MAWA, se buscó tener personalidades locales dentro del organigrama —las figuras más relevantes de la red creada con MAWA—. Por ejemplo, según los primeros textos públicos, dentro del Advisory Board se incluyó a David Rockefeller; William Leurs, presidente del Met; Mary-Anne Martin, la galerista de arte mexicano; Marieluise Black, la coleccionista de arte latinoamericano, entre otros. Se nombró dentro de los integrantes de la vicepresidencia a Yolanda Garza Laguerá del Grupo Alfa. Uno de los miembros del Executive Cultural Committee fue Edward Sullivan, experto en historia de arte mexicano en Nueva York.⁸⁴

El ICMNY se convirtió en el centro de operaciones oficial más importante de toda la intensa actividad cultural mexicana realizada en Nueva York durante el resto del sexenio, promoviendo múltiples eventos al año. Sullivan recuerda que “En ese tiempo, la Galería del Consulado era bastante importante”.⁸⁵ También fue protagonista en la organización de eventos en otras prestigiosas instituciones neoyorkinas. El instituto siguió gestionando y colaborando en eventos de primer nivel incluso después de la transición política del año 2000.

el voto de los mexicanos en el exterior: retos, falta de voluntad y otras realidades”, *Perfiles Latinoamericanos*, v. 22, n. 44 (julio-diciembre 2014), 208.

⁸¹ “Informe de labores Consulumex, NY (1991)”, AICMNY, s/f.

⁸² “Informe de labores Consulumex, NY (1991)”, AICMNY, s/f.

⁸³ “Imagen y realidad de México en Nueva York (Anteproyecto)”, c. 01/1991, en “Informe de labores”, AICMNY, 3, 8 y 9.

⁸⁴ “Mexican Cultural Institute”, AICMNY, s/f. Una buena línea de investigación futura es ver qué tanto este organigrama inicial se mantuvo y cómo se transformó.

⁸⁵ Entrevista a Sullivan, 19. Para la multiplicidad de eventos durante el sexenio, véase AHSRE, *Fototeca*, exp. A5-1 S.62.

Al igual que los del Consulado, a partir de la experiencia con MAWA, los actores mexicanos vinculados con la presidencia lograron consolidar un conjunto de prácticas eficientes y su lugar central dentro de la red implícita en el gobierno de Salinas, en las redes globales del arte y en las élites culturales mexicanas. De esta forma, aseguraron la participación del Estado mexicano en el flujo de exposiciones del arte mexicano, con las novedosas estrategias de control de la cantidad y de filtros clave de su gestión —nunca del contenido— con el fin de apuntalar las imágenes positivas de México en el mundo “libre” y “democrático” al que pretendían insertarlo. A lo largo del sexenio, la mayoría de estos personajes se dedicó a hacer uso de estas estrategias en otros proyectos semejantes. Lozoya señala:

[*Splendors*], la creación del Pabellón de México en la Exposición Universal de Sevilla de 1992 y la presencia mexicana en la Europalia de 1991 son los tres mejores ejemplos que yo presencié de un muy exitoso trabajo mano a mano entre el sector público y el sector privado a favor de la imagen de México en el mundo.⁸⁶

CONSIDERACIONES FINALES

Los dividendos para Televisa fueron heterogéneos: si bien coadyuvó a consolidar cercanía con Salinas y los objetivos económicos de Azcárraga —investigado por Macías Rodríguez—, es más difícil de evaluar positivamente el proyecto cultural, asociado a Cusi. Éste quedó reducido al coyuntural patrocinio del Met, con poca presencia en los eventos alternos. Littman y Cusi fueron expulsados del evento central —junto a la colección de neomexicanismo del CCAC— y Barrios Gómez fue desplazado de su papel de cónsul. Para Televisa —el agente provocador—, aparentemente el evento no le resultó un gran hito en su afianzamiento como protagonista de mecanismos permanentes de exportación y exhibición del arte en Estados Unidos.⁸⁷ Adicionalmente, *Splendors* concentró las críticas negativas y enojos reflejados en la prensa cultural nacional.⁸⁸

⁸⁶ Lozoya, “Cooperación”, 263.

⁸⁷ No se encontró evidencia de que generara mecanismos permanentes para presentar sistemáticamente arte en el extranjero. Considero que el éxito de CCAC no se cimentó en la participación de Televisa en los eventos de Nueva York en 1990. Con la apertura de los archivos de Televisa, esta idea podría ser confirmada, negada o matizada. Para lo referente a lo económico, véase Macías Rodríguez, “La participación”.

⁸⁸ Véase, *Proceso* y *La Jornada* de septiembre y octubre de 1990.

Tampoco la “ruptura” ni el “neomexicanismo” —los contenidos artísticos que estuvieron en mayor medida en juego— pudieron consolidarse. No generaron consenso para exhibirse como parte del canon del arte mexicano, sumado a que el “neoexpresionismo” pasó de moda. Además de Frida Kahlo y el tradicional nacionalismo cultural que sí generaron consenso a futuro,⁸⁹ muchas de las redes y mecanismos culturales entre México y Estados Unidos creados permanecieron y se desarrollaron. Particularmente, varias de las prácticas y los vínculos formados por los gestores gubernamentales a través de MAWA se convirtieron en vehículos con los que ellos y el Estado siguieron siendo partícipes, muchas veces de bajo perfil, de la vinculación cultural transnacional.

El programa MAWA fue la puesta en práctica internacional de conceptos del manejo cultural que renovaban la tradición estatal centralista desde lógicas neoliberales: “la diversificación en un mando vertical”. MAWA tuvo dos objetivos prácticamente logrados. El primero fue integrar a las bases culturales a la máxima capacidad —colaborando con la iniciativa privada, sin cederle el mando— para volverlas a hacer un “instrumento político” relativamente eficiente en realización de objetivos políticos-económicos.

Esto fue posible gracias a la incapacidad de las instituciones culturales de romper el modelo nacionalista de exhibición para el arte mexicano, altamente vinculado a la promoción oficial mexicana,⁹⁰ sumado al control centralista de los bienes culturales por parte del gobierno y su experiencia de mediación internacional. Esto generó una dependencia parcial de los circuitos transnacionales del arte para exhibir cierto tipo de obras nacionales y justificó la presencia y la mediación de las élites culturales estatales.

MAWA las colocó como piezas clave experimentadas para la intensa actividad cultural internacional del sexenio —los pabellones de México como país invitado en Europalia 93, Frankfurt 92, así como en Expo Sevilla 92, en el British Museum y en los múltiples festejos de los “500 años del Descubrimiento de América”—. E incluso, los nombres y mecanismos vinculatorios arte-Estado-redes globales desarrollados en MAWA trascendieron más allá de

⁸⁹ Entrevista a Sullivan, 23. *Splendors* y MAWA fueron fundamentales en el proceso de consolidación del de Frida Kahlo y el reflejo de éste: fue una de las que más exposiciones tuvo y rostro de la campaña publicitaria.

⁹⁰ Falconi, *A Principality*, 84.

este gobierno, teniendo un impacto no sólo en las prácticas oficiales y en el éxito de sus metas, sino en las del mundo cultural y artístico mexicano.⁹¹

El segundo objetivo de MAWA fue crear legitimidad para el gobierno con el medio cultural: si no logró contentar a todos, sí amortiguar y generar vínculos directos e indirectos. Con la defensa de la Generación de la Ruptura, se retomó la práctica de tener un grupo de artistas promovidos desde el Estado y con vínculos directos con la cúpula del poder. Pero de forma paralela y, con la idea de legitimarse dentro de los discursos de liberalización cultural, se mostró un gobierno plural y democrático: a través de expertos dentro de las redes de Márquez, se convocó a otras personalidades que pudieran poner en alto el nombre del país. Teniendo así personajes prominentes con vínculos secundarios con el régimen. De igual forma se apoyó a quienes lo pedían y a quienes las instituciones norteamericanas querían: gran sector con contacto indirecto y poco visible con gobierno. Así, MAWA abonó al objetivo de retejer las redes de poder y las jerarquías del mundo cultural dentro y a través de mecanismos estatales y su élite político-cultural. Con una exitosa fachada y matices de pluralidad y democracia, se ayudó a apuntar los clientelismos culturales y la amplia legitimidad de la que gozó el régimen salinista entre estos sectores.⁹²

FUENTES

Archivos

AGN	Archivo General de la Nación, Ciudad de México, México.
AHSRE	Acervo Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores, Ciudad de México, México.
RAC	Rockefeller Archive Center, Sleepy Hollow, Nueva York, EUA.
MAMM	Museum Archive de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EUA.
APTM	Archivo personal de Teresa Márquez, Ciudad de México, México.
APES	Archivo personal de Edward Sullivan, Nueva York, EUA.
AICMNY	Archivo del Instituto Cultural Mexicano de Nueva York, Nueva York, EUA.

⁹¹ Tuvieron continuidad en los gobiernos posteriores a la alternancia del año 2000. Véase Daniel Montero, *El cubo de Rubik, el arte mexicano en los años 90* (México: Fundación Jumex, 2013), 243-250; y Bordat, “Institutionalization and Change”, 235-240.

⁹² Véase Camp, *Las elites*, 217-219 y 272.

Entrevistas realizadas

Teresa Márquez (5/03/2019)
 Jorge Alberto Lozoya (27/03/2019)
 Víctor Flores Olea (30/04/2019)
 Edward Sullivan (01/07/2019)
 Philippe de Montebello (7/07/2019)
 María Balderrama (09/07/2019)
 Barbara Krulik (11/07/2019)
 Robert Littman (12/07/2019)
 Mary-Anne Martin (30/07/2019)
 Johanna Hecht (01/08/2019)
 Carla Stellweg (21/01/2020)

Bibliografía

- Álvarez Sánchez, Sol. “Concursos de arte en México y centralismo.” Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- Blanchard, Marc. “‘Thirty Centuries: The Splendors of Mexico’ and the Politics of National Representation in the New Cultural Economy.” *Visual Anthropology Review*, v. 8, n. 2 (septiembre 1992).
- Boas, Taylor C., y Jordan Gans-Morse. “Neoliberalism: From New Liberal Philosophy to Anti-Liberal Slogan.” *Studies in Comparative International Development*, n. 44 (2009): 137-161.
- Bordat, Elodie Marie. “Institutionalization and Change in Cultural Policy: Conaculta and Cultural Policy in Mexico (1988-2006).” *International Journal of Cultural Policy*, v. 19, n. 2 (2013): 222-248.
- Camp, Roderic Ai. *Las elites del poder en México. Perfil de una elite de poder para el siglo XXI*. México: Siglo XXI, 2006.
- Camp, Roderic Ai. *Los intelectuales y el Estado en el México del siglo xx*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Correa, Manlio, y David Rocha. “Desmitificado el voto de los mexicanos en el exterior: retos, falta de voluntad y otras realidades.” *Perfiles Latinoamericanos*, v. 22, n. 44 (julio-diciembre 2014): 195-217.
- Debroise, Olivier, y Cuauhtémoc Medina, eds. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

- Eckmann, Teresa. *Neomexicanism. Mexican Figurative Painting and Patronage in the 1980s*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2010.
- Emerich, Luis Carlos. *Figuraciones y des figuras de los 80s*. México: Diana, 1989.
- Falconi, José Luis, y Gabriela Rangel, eds. *A Principality of its Own. 40 Years of Visual Arts at the Americas Society*. Nueva York: Americas Society, c. 2006.
- Fernández, Claudia, y Andrew Paxman. *El Tigre. Emilio Azcárraga y su Imperio Televisa*. México: Grijalbo, 2013.
- Fuentes, Carlos. "La situación mundial y la democracia. Los problemas del Nuevo Orden Mundial." *Nexos* (marzo 1992): 27-35.
- Fuentes Loza, Paulina Herminia. "El arte mexicano se globaliza: el caso de Parallel Project." Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Goldman, Shifra. "3,000 Years of Mexican Art." *Art Journal, Art and Ecology*, v. 51, n. 2 (1992): 91-93, 95.
- Goldman, Shifra. "Metropolitan Splendors: Multinational Manipulation and Mexico: A Work of Art." *New Art Examiner* (abril 1991): 16-19.
- Greenberg, Reesa, et al., ed. *Thinking about Exhibition*. New York: Routledge, 1996.
- Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and Cold War*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- Herner, Irene. "Marco/Monterrey." *Nexos* (octubre 1992): 14-16.
- Indych-López, Anna. *Muralism without Walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States, 1927-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009.
- Karp, Ivan, y Steven D. Lavine. *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington, D. C.: Smithsonian Institution, 1994.
- Lozoya, Jorge Alberto. "Cooperación y diplomacia cultural: experiencias y travesías." *Revista Mexicana de Política Exterior*, n. 85 (2009): 253-267.
- Macías Rodríguez, Valeria. "La participación de la iniciativa privada en las exposiciones internacionales de arte. El caso Televisa." Tesis de maestría. Universidad Iberoamericana, 2015.
- Mannheim, Karl. "El problema de las generaciones." *Reis*, v. 62, n. 93 (1993): 193-242.
- Metropolitan Museum of Art, The. *Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art*, n. 120 (julio 1989-junio 1990).
- Metropolitan Museum of Art, The. *Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art*, n. 121 (julio 1990-junio 1991).
- Metropolitan Museum of Art, The. *México: Esplendores de treinta siglos*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art; México: Fundación Amigos de México, 1991.
- Mills, Charles. *La élite del poder*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

- Montero, Daniel. *El cubo de Rubik, el arte mexicano en los años 90*. México: Fundación Jumex, 2013.
- Mosquera, Gerardo. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit Publicaciones, 2010.
- Pliego Quijano, Susana. "Territorios velados: México, Esplendores de treinta siglos, el canon de la cultura oficial y su uso en la diplomacia cultural." *Nierika. Revista de estudios de arte*, año 4, n. 7 (junio 2015): 74-91.
- Paz, Octavio. "El siglo xx. La experiencia de la libertad." *Vuelta*, v. XIV, n. 167 (octubre 1990): 8-9.
- Puig, Carlos. "Manejo de la imagen de México, anticuado. Barrios Gómez se burla de los funcionarios burócratas de Relaciones", *Proceso* (8 de octubre de 1990): 12-14.
- Raggi Lucio, Adriana. "La búsqueda de la identidad en tres artistas alemanes nacidos en la posguerra. Anselm Kiefer, Sifman Polke y Rosemarie Trockel." Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Retamozo, Martín. "Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social." *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, v. 51, n. 206 (2009): 69-91.
- Rodríguez Kuri, Ariel. *Museo del universo. Los juegos olímpicos y el movimiento estudiantil de 1968*. México: El Colegio de México, 2019.
- Salinas de Gortari, Carlos. "Reformando al Estado." *Nexos* (abril 1990): 27-32.
- Serviddio, Fabiana. "Exhibiting Identity: Latin America Between the Imaginary and the Real." *Journal of Social History*, v. 44, n. 2 (invierno 2010): 481-498.
- Sherman, Daniel J., e Irit Rogoff. *Museum Culture. Histories. Discourses. Spectacles*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- Sheridan, Guillermo. *México 1932. La polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Suckaer, Ingrid. *Rufino Tamayo. Aproximaciones*. México: Praxis, 2000.
- Sullivan, Edward. *Aspects of Contemporary Mexican Painting*. Nueva York: Americas Society, 1990.
- Szurmuk, Mónica, y Robert McKee Irwin. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora; México: Siglo XIX Editores, 2009.
- Tenorio Trillo, Mauricio. *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Villanueva Rivas, César. "The Rise and Fall of Mexican International Image: Stereotypical Identities, Media Strategies and Diplomacy dilemas." *Place Branding and Public Diplomacy*, v. 1, n. 7 (2011): 23-31.

SOBRE EL AUTOR

Santiago Barrios de la Mora es licenciado y maestro en Historia por la UNAM. Actualmente cursa el doctorado en Historia del Arte de la UNAM. Centrado en el arte mexicano, sus líneas de investigación son los estudios de museos, agentes culturales desde una perspectiva transnacional e historia intelectual. Ha trabajado en proyectos de investigación en El Colegio de México y en el Instituto de Investigaciones Estéticas. Ha recibido distintos reconocimientos a sus trabajos como la Mención Honorífica en el Premio INAH “Francisco Javier Clavijero” 2018 a la mejor tesis de licenciatura por su estudio sobre Jorge Cuesta. Ha obtenido becas para realizar estancias de investigación en The Metropolitan Museum of Art (Nueva York) y en la Universidad de Texas (Austin).