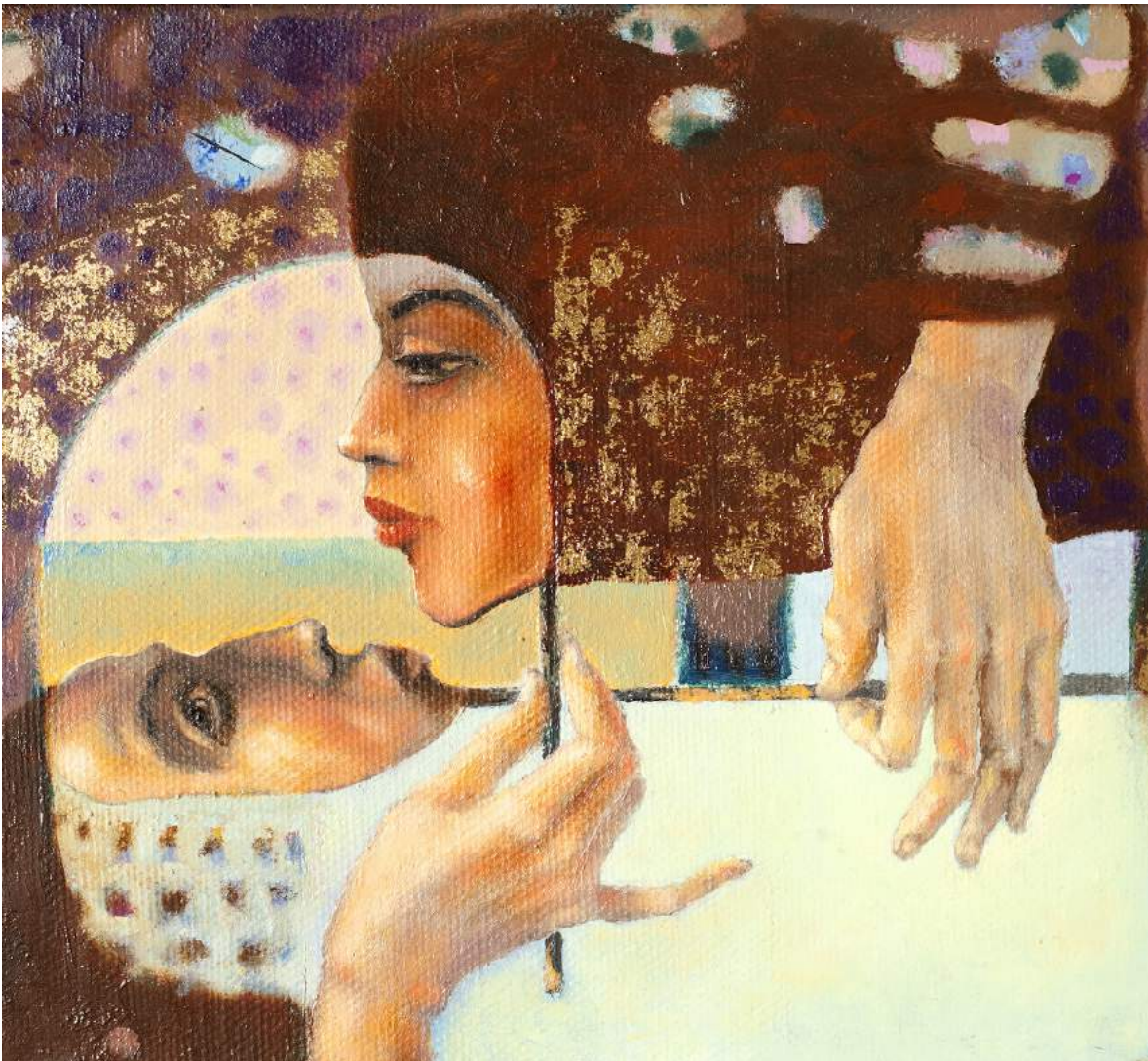




Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP  
Cuerpo Académico y Maestría en Estética y Arte de la BUAP / Red de Investigaciones en Arte (RIA)  
Grupo de Investigación sobre Estética, Cultura y Arte (GISECA) / Instituto de Filosofía de La Habana  
Instituto Superior de Arte de Cuba

# LA ESTÉTICA Y EL ARTE A DEBATE (I)



José Ramón Fabelo Corzo  
María Guadalupe Canet Cruz

**Coordinadores**

MMXV



Colección  
**La Fuente**  
Publicaciones en Estética y Arte de la BUAP



**HUELLAS  
DIGITALES**

# LA ESTÉTICA Y EL ARTE A DEBATE (I)

José Ramón Fabelo Corzo  
María Guadalupe Canet Cruz

**Coordinadores**

MMXV



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP  
Cuerpo Académico y Maestría en Estética y Arte de la BUAP / Red de Investigaciones en Arte (RIA)  
Grupo de Investigación sobre Estética, Cultura y Arte (GISECA) / Instituto de Filosofía de La Habana  
Instituto Superior de Arte de Cuba



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

José Alfonso Esparza Ortiz

*Rector*

René Valdiviezo Sandoval

*Secretario General*

Ygnacio Martínez Laguna

*Vicerrector de Investigación y Estudios de Posgrado*

Flavio Guzmán Sánchez

*Encargado de Despacho de la Vicerrectoría de Extensión y Difusión de la Cultura*

Alejandro Palma Castro

*Director de la Facultad de Filosofía y Letras*

Fernando E. Morales Cruzado

*Secretario Administrativo de la FFyL*

José Carlos Blázquez Espinosa

*Coordinador de publicaciones de la FFyL*

Colección La Fuente

José Ramón Fabelo Corzo

Isabel Fraile Martín

*Directores de la colección*

Bertha Laura Alvarez Sánchez

*Coordinadora editorial*

Mariana Romero Bello

*Asistente de coordinación editorial*

Marco Antonio Menéndez Casillas

María Guadalupe Canet Cruz

Eréndira Aragón Sánchez

Mary Carmen Barranco Montoya

*Edición y corrección*

Josmar Amín Mendizábal Herrera

*Webmaster*

[www.lafuente.buap.mx](http://www.lafuente.buap.mx)

[www.coleccionlafuente.com](http://www.coleccionlafuente.com)

Liliya Kulianionak

*Imagen de Portada (detalle)*

José Ramón Fabelo Corzo

Bertha Laura Alvarez Sánchez

Josmar Amín Mendizábal Herrera

*Cuidado de la edición*

Formato PDF

12.3 MB

*La estética y el arte a debate (I)*

Primera edición, 2015

© Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

4 Sur 104, C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: 52 (222) 229 55 00

ISBN: 978-607-487-970-4

© Facultad de Filosofía y Letras

Av. Juan de Palafox y Mendoza 229

C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: 52 (222) 229 55 00 ext.: 5425

Impreso y hecho en México

*Printed and made in Mexico*

LA CONFIGURACIÓN DE LOS ESPACIOS INDEPENDIENTES  
DE ARTE EN MÉXICO, 1950-2010

*Roberto Eliud Nava González<sup>1</sup>*  
*Jesús Márquez Carrillo<sup>2</sup>*

En 1935, con la obra de artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Miguel Covarrubias, Rufino Tamayo, Frida Kahlo y Agustín Lazo —entre muchos otros—, abrió sus puertas la Galería de Arte Mexicano; ésta fue el primer sitio independiente destinado a promover la producción pictórica al margen de los canales oficiales. Enseguida, con la presencia de los transterrados españoles iniciarían sus actividades otros espacios independientes, pero sólo con la crisis de la “Escuela Mexicana” y el nacimiento de la llamada Generación de Ruptura tales espacios tendrían un papel significativo en la promoción de las artes.

El presente texto busca ofrecer un panorama sobre la configuración de los espacios independientes de arte en México durante la segunda mitad del siglo XX, a partir de los contextos históricos que incidieron en su nacimiento y desarrollo. Sin buscar una genealogía precisa, se hará un recorrido conciso para abordar su legado, que es hoy en día la plataforma en la que se insertan los espacios alternativos relacionados con la promoción de las artes. El trabajo pretende asimismo develar los mecanismos por los que en particular las artes visuales se han mantenido en constante evolución y cambio. Los puntos a considerar en el trabajo son: La Revolución Mexicana y la promoción de las artes, la Generación de la Ruptura y los espacios independientes, las prácticas disidentes en México y los espacios alternativos y, las artes visuales, la globalización y los nuevos espacios expositivos.

*José Vasconcelos y el movimiento muralista*

La Revolución Mexicana, que contribuyó a formar al México de hoy, tuvo lugar en un ambiente de insatisfacción hacia el gobierno de Porfirio Díaz, quien ostentó el poder político por más de 30 años. Si bien es cierto que el Porfiriato significó avances

---

<sup>1</sup>Maestría en Estética y Arte BUAP.

<sup>2</sup>Doctor en Educación. Profesor- Investigador de tiempo completo en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

económicos, también ocasionó descontento social que devino en represiones y desigualdades. Con la Constitución de 1917 se da una primera etapa de cambio, en la cual se plasman los ideales teóricos y jurídicos de lo que hubo de transformar el rostro de la nación e impulsarla hacia la modernidad.

La actividad revolucionaria se extendió hasta finales de la década de los veinte, dando paso a un nuevo régimen mexicano, que entre otros mecanismos, buscó sustentarse y legitimarse a través del arte y la cultura; y tuvo su primer gran actor en la figura del presidente Álvaro Obregón. En esta primera fase reformista, se define una política cultural y educativa que el presidente Obregón confió para su desarrollo a un filósofo y educador mexicano de prestigio: José Vasconcelos. Llamado El Maestro de América, Vasconcelos fue el artífice de “[...] una reorganización y una modernización profunda de la enseñanza mexicana [...]” y con ello, de un proyecto cultural para la nación.<sup>3</sup>

Cuando el 4 de junio de 1920 el presidente interino Adolfo de la Huerta nombra a José Vasconcelos rector de la Universidad de México, éste, desde su nuevo puesto como rector, fija los objetivos primordiales de su acción, la cual consistía en la creación de un ministerio capaz de coordinar a escala nacional la política educativa del gobierno, misma que se logra con la creación de la Secretaría de Educación Pública Federal el 3 de octubre de 1921 con el decreto presidencial de Álvaro Obregón, quien designa a Vasconcelos como secretario de dicho organismo. Desde esta secretaría, El Maestro de América concibe un proyecto que “[...] intenta resucitar la tradición cultural mexicana en sus mejores expresiones [...]” a través de una educación que les permita a los sectores populares acceder a objetos culturales capaces de rescatar, o en su defecto recrear, la identidad nacional perdida en el *Porfiriato*, misma que se encontraba europeizada; uno de estos objetos culturales fue la pintura de caballete, que se verá substituida por el fresco mural, dando pie a la aparición del *muralismo*.<sup>4</sup>

El *muralismo* se convirtió en la plataforma mediante la cual se mostraron y exaltaron los valores del presente y del pasado mexicano a través de imágenes que ilustraban la situación social y política de la nación. Vasconcelos promovía, desde la mirada del gobierno, la idea del resurgimiento del alma mexicana y con el *muralismo* logra

---

<sup>3</sup>ClaudeFell, *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*, p. 56.

<sup>4</sup>*Ibidem*, p. 57.

un:

[...] código figurativo [que] gira alrededor de cierto número de temas dominantes: la exaltación del hombre mexicano (con mucha frecuencia el indio) en sus actividades productivas, en sus luchas sindicales, en su regeneración mediante la educación, en su participación en el movimiento revolucionario [...] [así como] la denuncia de los abusos y de las injusticias de que es objeto el mundo de los trabajadores, [o] la proclamación del ideal socialista, que debe transformar la sociedad [...].<sup>5</sup>

Elementos simbolizados bajo la visión mítica, alegórica, del México criollo inventado por Vasconcelos; una imaginería no exclusiva de El Maestro de América, sino de toda una sociedad que participa de ella.

A mediados de la década de los veinte, además del *muralismo*, se empieza a configurar lo que más tarde se le conocería como la *Escuela Mexicana de Pintura*, un *movimiento* en el cual convergían diversas técnicas pictóricas pero con un común denominador: la unión del arte moderno europeo con la reestructuración cultural y política promovida por la revolución.

Siguiendo a Cornelius Castoriadis, toda colectividad humana desarrolla un imaginario, que a través de diversos factores como el lenguaje, las costumbres, las normas o la técnica, le ayude a crear una identidad propia; Castoriadis le llama a esta facultad humana de creación y formación el *imaginario social instituyente*.<sup>6</sup> Señala que "[c]reación significa [...] un *hacer-ser* de una forma que no estaba allí [...] de formas como el lenguaje, la institución, la música, la pintura, o bien de tal forma particular, de tal obra musical, pictórica, poética, etcétera."<sup>7</sup> Con ello, las sociedades humanas construyen significaciones que se instituyen para asegurar la continuidad de la misma sociedad y así regular la vida de sus integrantes, hasta que un nuevo imaginario aparezca para modificar o reemplazar las formas existentes por unas nuevas. Vasconcelos buscó que el *muralismo* se instituyera como un puente de comunicación e instrumentación para difundir y predicar los nuevos valores, las nuevas formas, para que una nueva sociedad se constituyera a través de un imaginario anclado en el mestizaje y el indigenismo, configurando una identidad nacionalista posrevolucionaria.

---

<sup>5</sup> C. Fell, *ob. cit.*, p. 419.

<sup>6</sup> Cornelius Castoriadis, *Figuras de lo pensable*, p. 94.

<sup>7</sup> *Idem*.

El *muralismo* no fue un movimiento homogéneo ni libre de críticas, sobre todo por su contenido político; siendo Rufino Tamayo, al final de los años veintes, de los primeros en subrayar un agotamiento en la ideología de dicho movimiento.<sup>8</sup> La obra de Tamayo era poco apreciada en estos años por no tener la visibilidad social y comercial de la *Escuela Mexicana de Pintura*, a la cual también pertenecía, por lo que tuvo que buscar las condiciones favorables para dar a conocer su obra. En 1925 organizó su primera exposición individual en un local adaptado por él mismo en el Parque América de la Avenida Madero en la Ciudad de México.<sup>9</sup> Con ello, Rufino Tamayo fue el primero en romper la conexión que tenía el movimiento muralista con el arte que se realizaba en México; además, se podría determinar que también fue el primero en establecer una conciencia de independencia que a la larga se reflejaría en el ejercicio de crear espacios alternativos de arte en el país.

Durante los años treinta nacían y desaparecían intentos de galerías o lugares en donde se pudieran encontrar obras de arte que no estuvieran directamente ligadas a la *Escuela Mexicana de Pintura*; las que sobrevivían estaban más cercanas a tiendas de decoración o eran librerías donde se daba espacio a la exposición de obras de artistas emergentes; sin embargo, no existía aún un espacio permanente de exposición y venta de arte. Fue Carolina Amor, que al ser despedida del Departamento de Bellas Artes, quien decide abrir, en el año de 1935, una galería por cuenta propia en las instalaciones de su casa ubicada en la calle de Abraham González, en la ciudad de México; el proyecto: la Galería de Arte Mexicano, espacio que inicia con la difusión de artistas inmersos y no inmersos en el *arte oficial*.<sup>10</sup> Laura Pérez Rosales señala que "[e]sas exposiciones [las desarrolladas en la Galería de Arte Mexicano] fueron decisivas para que en el exterior se conocieran y apreciaran expresiones y lenguajes pictóricos diferentes a los que ya se conocían por los pinceles de Diego [Rivera], [José Clemente] Orozco y [David Alfaro] Siqueiros."<sup>11</sup> Además de la galería antes mencionada, otro espacio que se convierte en referencia para la época es la Galería Espiral, fundada en 1934; un espacio creado por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios LEAR y el Taller de la Gráfica Popular.

---

<sup>8</sup>Laura Pérez Rosales, "Trayectoria de la pintura en México 1901-1950", *Visión de México y sus artistas. Siglo XX. 1901-1950*, tomo I, p. 54.

<sup>9</sup>L. Pérez Rosales, *ob. cit.*, p. 54.

<sup>10</sup>*Ibidem*, p. 58.

<sup>11</sup>*Ibidem*, p. 59.

En la década de los cuarenta, con motivo de guerras o por persecución, llegan a México muchos intelectuales, científicos, pintores y escritores, principalmente de España, que enriquecieron con su experiencia y conocimiento a la sociedad, la ciencia y la cultura mexicana, siendo uno de los resultados el aumento de galerías o espacios para la difusión del arte; por ejemplo, en 1941 se registraban 6 galerías, y para 1956 ya eran 25.<sup>12</sup> Es en esta década, cuando llega al gobierno el general Manuel Ávila Camacho, que se da la consolidación del régimen que se inició en los años veinte; concluyéndose una etapa de reformas establecidas en dicha década. También, los cuarenta marcan el inicio de nuevas corrientes plásticas y empieza un desprendimiento de la *Escuela Mexicana de Pintura*, ya que una nueva generación de pensadores y creadores artísticos aparecen en el contexto social de la nación. Ya han pasado veinte años desde que José Vasconcelos motivó el movimiento muralista, pero los conceptos plasmados por el *muralismo* mexicano ya resultaban lejanos y con poco sentido.

#### *La Generación de la Ruptura y los primeros espacios independientes de arte*

Al iniciar los años cincuenta, la plástica mexicana comenzaba a mostrar signos de agotamiento. Los artistas empezaron a crear bajo las corrientes de vanguardia vinculadas a planteamientos más universales, iniciando una rebelión contra lo establecido, buscando incorporar valores más cosmopolitas y apolíticos en su trabajo y así ampliar su temática y estilo más allá de lo impuesto por la *Escuela Mexicana de Pintura*. A este grupo de artistas, tanto mexicanos como extranjeros radicados en México, se le conoce como *Generación de la Ruptura*, quienes no se sentían herederos ideológicos de la Revolución. Entre los miembros más destacados se pueden mencionar a José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Alberto Gironella y Fernando García Ponce, entre otros, que junto al ya mencionado Rufino Tamayo y VladySerge, comenzaron a explorar nuevos territorios plásticos; esta *Generación de la Ruptura* no puede entenderse sólo como un movimiento de las artes plásticas, sino uno que también vinculó a la arquitectura y a lo literario. Todos estos artistas e intelectuales crearon un estilo propio y revolucionaron el arte mexicano, marcando el comienzo de un nuevo pensamiento creativo y permitiendo la entrada a todo tipo de tendencias contemporáneas mundiales; motivando con ello a que

---

<sup>12</sup>*Ibidem*, p. 62.



algunos galeristas también se unieran a este nuevo movimiento; galeristas que estuvieron dispuestos a apostar por los nuevos artistas. Además, varios artistas se organizaron para presentarse en galerías independientes. Por ejemplo, en 1952, artistas ya reconocidos, entre los que se encontraban Vlady, Alberto Gironella y Enrique Echeverría, fundaron la Galería Prisse, una casa-taller en donde se podía conocer lo último del arte moderno mexicano.<sup>13</sup>

Pierre Bourdieu, en su texto *Campo de poder, campo intelectual*, determina que "[...] a medida que se multiplican y se diferencian las instancias de consagración intelectual y artística, tales como las academias y los salones [...] y también las instancias de consagración y difusión cultural [...] a medida, asimismo, que el público se extiende y se diversifica, el campo intelectual se integra como sistema cada vez más complejo y más independiente [...] como campo de relaciones dominadas por una lógica específica, la de la competencia por la legitimidad cultural."<sup>14</sup> La *Generación de la Ruptura* buscaba convertirse en una instancia de difusión cultural para con ello legitimarse en el campo intelectual en oposición a la *Escuela Mexicana de Pintura*.

Se podría afirmar que los primeros espacios independientes de arte en México en la década de los cincuenta que dan cabida a estas nuevas manifestaciones artísticas, de los más destacables se encuentran la ya mencionada Galería Prisse, la Galería Tussó, la Galería Proteo y la Galería Antonio Souza. Sin embargo, para la década de los sesenta, estas galerías desaparecen, pero como bien comenta Jorge Alberto Manrique en *Una visión del arte y de la historia*, estos espacios terminaron por "[...] consolidar [...] un arte que, negado y casi marginal en un principio, atacado ferozmente por los corifeos del nacionalismo tradicional, terminaría por imponerse como el arte vital de México a la vuelta del medio siglo [XX]."<sup>15</sup> En los sesentas, la Galería Juan Martín se convierte en el depositario de los artistas que emergen con las galerías antes citadas, y aunado a la labor de esta galería, aparecen otros espacios, como la Galería Pecanins, la cual se preocupó por permitir que en México fueran vistos artistas de otras latitudes, tanto latinoamericanos como españoles (ya que la familia Pecanins, dueños y operarios de dicha galería, llegaron de España a México en 1950); además, aparecen agrupaciones que ayudan a fundamentar

---

<sup>13</sup>L. Pérez Rosales, *ob. cit.*, p. 62.

<sup>14</sup>Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual*, p. 11.

<sup>15</sup>Jorge Alberto Manrique Castañeda, *Una visión del arte y de la historia*. Volumen 4, p. 143.

estas nuevas formas de producción artística, como lo son el movimiento neodadaísta de Los Hartos y el Grupo Interiorista.

Es importante subrayar que las instituciones oficiales, para mediados de los años sesenta, también dieron entrada en sus propios espacios a las nuevas manifestaciones artísticas; por ejemplo, cuando se inaugura en 1964 el Museo de Arte Moderno, dicho recinto busca incluir en sus exposiciones el trabajo de algunos de los artistas de la *Generación de la Ruptura*. Jorge Alberto Manrique concluye que "[l]o que con la consolidación de las galerías Juan Martín y Pecanins, apoyadas en el trabajo anterior de Proteo y Antonio Souza, había sucedido era precisamente la apertura de un nuevo espacio para un arte nuevo. Su empeño, también relacionado con la tarea de las galerías próceres, la de Arte Mexicano y la Misrachi, rindió plenamente frutos."<sup>16</sup> Lo que estos espacios independientes de arte lograron fue establecerse como piezas fundamentales del campo artístico de México, ya que al apoyar y unirse a quienes promovían el rompimiento con la *Escuela Mexicana de Pintura*, ayudaron a alcanzar el proyecto de modernidad al que se aspiraba. Con fuerte influencia abrieron brecha para el establecimiento de un buen número de espacios independientes de arte y cultura de México.

#### *Las décadas de la transgresión y las disidencias.*

En la década de 1960, México se encontraba en una etapa de crecimiento económico de importancia basado en la industrialización, que era manejada por un grupo reducido de industriales. En esta década se presentan diversos movimientos sociales a nivel mundial que buscaban hacerle frente a la hegemonía que las clases poderosas ejercían sobre el grueso de la población; México no era la excepción. Fue un periodo de revolución de los esquemas de pensamiento, como por ejemplo, la disidencia sexual o el escepticismo ante la modernización. Cuauhtémoc Medina señala que en esta época se da un "[...] cuestionamiento de los límites represivos y productivistas que constituían la identidad burguesa [...] definidas por la ruptura con las convenciones del centro 'normativo' de la sociedad."<sup>17</sup> Y es en la Universidad Nacional Autónoma de México, con el *Movimiento*

---

<sup>16</sup> *Ídem.*

<sup>17</sup> Cuauhtémoc Medina, "Pánico recuperado", *La era de la discrepancia*, p. 90.

*Estudiantil del 68*, en donde se gestan las primeras disidencias y transgresiones al control que ejercía el gobierno a través de la censura.

Los conflictos sociales en México que se presentaron a lo largo de la década de los sesenta, fueron reprimidos con severidad por el gobierno de la república, y esto provocó una reacción por parte de los artistas. Es evidente que el *Movimiento Estudiantil del 68* fue la punta de lanza de los cambios y la resistencia cultural y artística que estaba ocurriendo, siendo los estudiantes y profesores de las principales escuelas de artes plásticas de la capital del país (la Academia de San Carlos de la UNAM y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda del INBA) quienes apoyaron la labor que el *Movimiento Estudiantil* estaba realizando. Álvaro Vázquez Mantecón, en su texto *La visualidad del 68*, comenta que estas acciones realizadas por los estudiantes y profesores de las escuelas antes citadas, estaban constituidas por "[...] imágenes anónimas, productos colectivos con la función pragmática de difundir las ideas y objetivos que impulsaban la protesta [...]"<sup>18</sup>, concluyendo que de esta forma, los estudiantes y los profesores "[...] lograron una forma de subversión visual que enfrentaba y subvertía al imaginario gubernamental."<sup>19</sup> La experiencia resultante del *Movimiento Estudiantil del 68* ayudó a gestar cambios importantes en el trabajo que los artistas realizaban. Se acrecentó la desconfianza del mecenazgo estatal y motivó a la creación de espacios independientes de arte y grupos de artistas con el objetivo de hacerle frente a la hegemonía estatal, provocando con ello una modificación de los temas y estilos de trabajo que ya habían sido señalados por la *Generación de La Ruptura*.

Otro de los eventos que significó una resistencia ante el control que ejercía el gobierno y que derivó de los preceptos establecidos por la *Generación de La Ruptura* fue la creación del Salón Independiente. En 1968, meses antes de celebrarse las XIX Olimpiadas, el Instituto Nacional de Bellas Artes convocó a artistas a participar en la "Exposición Solar" con el objetivo de subrayar la apertura que el gobierno, a través del INBA, tenía de presentar las tendencias del arte que se estaba produciendo en esa época. Muchos de los artistas invitados pertenecían a la *Generación de La Ruptura*, por ejemplo José Luis Cuevas, Alberto Gironella o Rafael Coronel; sin embargo, este conjunto de artistas

---

<sup>18</sup> Álvaro Vázquez Mantecón, "La visualidad del 68", *La era de la discrepancia*, p. 36.

<sup>19</sup> *Ídem*.

publicaron en los principales periódicos del país una carta abierta donde sugerían reformas a la convocatoria, ya que la consideraban anacrónica y que presentaba licitantes a la creatividad de los artistas.<sup>20</sup> El INBA hizo pocas modificaciones a la convocatoria y con ello provocó que los artistas decidieran no responder a la misma, lo que motivó la creación de un grupo independiente. Pilar García de Germenos señala que

[e]n realidad, las objeciones de los artistas y su interés por exhibir en espacios ajenos a organismos oficiales eran reflejo de inquietudes que desbordaban fronteras [...] [ya que] los movimientos estudiantiles de los años sesenta llevaron a intelectuales y artistas a cuestionar las estructuras de las instituciones artísticas al punto de provocar crisis en algunas de ellas.<sup>21</sup>

A pesar de estas disidencias, el grupo de artistas que abanderaban esta causa, decidieron no boicotear los eventos olímpicos y llevar a cabo su exposición en fechas paralelas a las Olimpiadas, "[...] se reunieron en varias ocasiones durante los meses de agosto y septiembre en casa de Francisco Icaza o en la Galería Pecanins[...] [constituyéndose] el centro para organizar la primera exposición del Salón Independiente."<sup>22</sup>

Además del Salón Independiente, se realizaron otras actividades que buscaban rechazar las imposiciones gubernamentales que establecían lo que debía ser el arte oficial, limitando la libertad de expresión en la experimentación de otras corrientes plásticas de vanguardia. Por ejemplo, se realizó un mural colectivo (el Mural Efímero) en la Ciudad Universitaria, el cual denunciaba las represiones llevadas a cabo por el gobierno, o la muestra "Obra 68", en donde los artistas manifestaban su protesta ante la represión suscitada hacia los estudiantes. Todos estos proyectos pretendían afianzar la búsqueda de una vanguardia en México y pugnar contra el autoritarismo y el control estatal. El Salón Independiente se deshizo en 1971 por diversos motivos, pero es pertinente señalar que contribuyó a establecer una atmósfera para que los artistas experimentaran con diversas tendencias estéticas, sin importar la ideología política que el gobierno seguía imponiendo desde la constitución del *muralismo* y de la *Escuela Mexicana de Pintura*, que si bien se había *suavizado* al aceptar los preceptos establecidos por la *Generación de La Ruptura*,

---

<sup>20</sup>Pilar García de Germenos, "Salón Independiente: una relectura", *La era de la discrepancia*, p. 40.

<sup>21</sup>*Ídem.*

<sup>22</sup>*Ibidem.*

continuaba indicando los lineamientos que debía seguir el arte nacional. Pilar García de Germenos puntualiza que "[d]e los Salones Independientes, quedaría la posibilidad de una producción grupal que derivó en proyectos conjuntos así como en el fortalecimiento de actitudes contestatarias frente a las jerarquías y el autoritarismo."<sup>23</sup>

Por los motivos antes expuestos, al finalizar la década de los sesentas, se da un violento final a una etapa de relativa tolerancia social y de experimentación cultural que se vivía; con ello se desdeña, aún más, la estructura de exhibición oficial para operar de manera colectiva en espacios *alternativos*; este clima de intolerancia y represión gubernamental cambia las dinámicas artísticas que se prolongan hasta finales de los ochentas.

En la década de los setentas, son varios los proyectos que continúan con la tarea empezada por los Salones Independientes. Entre ellos se pueden mencionar al Centro de Arte Independiente Las Musas, el cual convocó a un concurso nacional de cine independiente en 8 milímetros, o a la Cooperativa de Cine Marginal, la cual buscaba la producción de un cine destinado a la conciencia social, comprometido con las causas populares. Además, sería conveniente mencionar el proyecto independiente de Arte Otro, que se constituyó como oposición al sistema anacrónico de la enseñanza académica del arte.<sup>24</sup> Todos estos proyectos se crearon en la marginalidad y su capacidad de reflejar, en un nivel muy primario, los procesos culturales y las preocupaciones estéticas del momento los colocan como los proyectos que desempeñaron un papel importante en la recomposición del panorama cultural posterior a la *Generación de La Ruptura*; además, aparecen una sucesión de agrupaciones independientes que definirán el final del siglo XX. Espacios y grupos como Tepito Arte Acá, Proceso Pentágono, La Compañía, Março, Germinal, Fotógrafos independientes, entre otros, configuraron una disidencia política que se traduciría en disidencia formal.<sup>25</sup>

Estos grupos de artistas respondieron a un contexto político, social y artístico determinado por el contexto mexicano posterior a la matanza de Tlatelolco, además, se constituyeron como una respuesta al estancamiento del medio artístico y asumieron en la experimentación plástica un medio de aprendizaje y renovación, la mayoría de los cuales

---

<sup>23</sup>*Ibidem*, p. 46.

<sup>24</sup>Á. Vázquez Mantecón, "Los Grupos: una reconsideración", *La era de la discrepancia*, p. 194.

<sup>25</sup>*Ídem*.

establecieron su campo de acción en la Ciudad de México. A partir de la década de los ochentas, estos grupos comenzaron a desaparecer como resultado de una combinación de factores que van desde la militancia de algunos grupos en movimientos políticos y sociales, hasta el agotamiento de su propuesta artística. Álvaro Vázquez Mantecón concluye que "[...] la principal aportación del trabajo conjunto fue la práctica de una libertad sin la cual no hubieran tenido el afán de crear un arte nuevo, con nuevos públicos y nuevas formas de recepción."<sup>26</sup>

### *La globalización y los nuevos espacios expositivos.*

Los años ochenta transcurrieron en una constante lucha de los espacios independientes por encontrar su lugar dentro del campo artístico del país. Hubo una larga lista de proyectos de este tipo que trataban de sobrevivir con los pocos recursos que disponían, ya que, al no pertenecer a un mercado del arte establecido y normalmente apoyarse en donaciones que hacen los propios artistas que ahí exponen, o patrocinadores pequeños o del propio fundador del espacio; al no tener un apoyo gubernamental o de instituciones privadas, estos espacios viven una misión casi imposible para seguir operando. Cabe señalar que no existe una ley que regule a este tipo de espacios, los cuales son inmersos en el mismo rubro de salones de fiestas, establecimientos de hospedajes, auditorios; es decir, los catalogan como espacios lucrativos, y por lo tanto, se les exige el mismo pago de impuestos y trámites.<sup>27</sup> El Estado debería de ayudar creando un rubro especial para los mismos, ya que el servicio que estos espacios ofrecen a la comunidad no es de índole lucrativo, sino social. Bruno Frey, en su libro *La economía del arte*, en el capítulo *La promoción estatal de las artes: un análisis de los medios*, sugiere que "[m]uchas reglamentaciones impuestas por las autoridades públicas a las instituciones artísticas y culturales deberían revisarse bajo el prisma de fomento a las artes, sobre todo las que recaen sobre las instituciones culturales privadas y los artistas (...)"<sup>28</sup> Actualmente existe un apoyo para este tipo de espacios por parte de CONACULTA que son las becas del FONCA, pero no duran más de un año, y lo más probable es que, al terminar el apoyo, la mayor parte de las galerías de autor y los espacios

---

<sup>26</sup>*Ibidem*, p. 196.

<sup>27</sup>Mónica Mayer, *Escandalario. Los artistas y la distribución del arte*, p. 61.

<sup>28</sup>Bruno Frey, "La promoción estatal de las artes: un análisis de los medios", *La economía del arte*, p. 131.

alternativos terminen cerrando; según lo asegura Mónica Mayer en su libro *Escandalario. Los artistas y la distribución del arte*.<sup>29</sup>

En los años noventa se da un crecimiento significativo en el establecimiento de espacios alternativos a las instituciones oficiales, asimismo, los espacios oficiales también son proyectados como resultado de los cambios políticos y sociales que el país presentaba; de entre ellos, el Ex Teresa Arte Actual fue el espacio institucional, adscrito al Instituto Nacional de Bellas Artes, que se estableció para promover todo tipo de prácticas artísticas *alternativas*; sin embargo, el recorte presupuestal que el INBA aplicó a este espacio ha limitado su operación.<sup>30</sup> Por otro lado, surgieron espacios manejados por artistas, como La Panadería o Temístocles 44, en la Ciudad de México, que reivindicaron una independencia del mercado del arte basándose en la autogestión; esto como respuesta al auge de los *medios alternativos* que la década de los noventa presentó. A pesar de estos ejemplos, hoy en día, el panorama para este tipo de espacios culturales y artísticos aún es complicado pero continúa un crecimiento significativo.

A finales de la década de los noventa y principios del siglo XXI, nuevos focos aparecen en el panorama. La Ciudad de México deja de ser el centro de la producción artística y cultural del país; ciudades como Guadalajara, Monterrey, Oaxaca, Puebla o Tijuana, dan vitalidad a nuevas instituciones culturales, tanto oficiales como independientes. Este descentramiento del arte surge por la necesidad de independencia y apropiación de fuerzas capaces de diferenciar lo producido en la Ciudad de México, así como las fisuras en el poder político centralista del sistema mexicano; permitiendo con ello el destape del multiculturalismo propio del país.

Como conclusiones, se podría determinar que los espacios independientes abren sus plataformas no sólo a los artistas que no encuentran cabida en los espacios oficiales, sino que además, devuelven, reintegran, suministran y tienen la facultad de comunicar lo que ocurre en la escena artística de las comunidades en las cuales se insertan. Los artistas que se congregan en grupos para exponer en espacios independientes o de manera individual, así como el plan que se sigue para crear una serie de exposiciones durante determinado tiempo como proyecto alternativo a las prácticas hegemónicas de las instituciones oficiales, son

---

<sup>29</sup>M. Mayer, *Escandalario. Los artistas y la distribución del arte*, p. 41.

<sup>30</sup>Enrique Jezik, "Sin título, técnica mixta, medidas variables", *Arte y cultura en movimiento. 20 años del FONCA*, p. 53.

quienes practican la autogestión como forma de estimular la circulación del arte emergente; y con ello se establecen como una posibilidad concreta para dicha estimulación. GillesLipovetsky, en *La era del vacío*, señala que la autogestión es la

[a]bolición de la separación dirigente-ejecutante, descentralización y diseminación del poder; la liquidación de la mecánica del poder clásico y de su orden lineal [...] La autogestión es la movilización y el tratamiento óptimo de todas las fuentes de información, la institución de un banco de datos universal en el que cada uno está permanentemente emitiendo y recibiendo, es la informatización política de la sociedad.<sup>31</sup>

Por tal motivo, los avances logrados para establecer visiones distintas a las oficiales deben seguir madurando para el beneficio de la misma sociedad. Los artistas y promotores culturales deben exigir apoyos o libertades para que estos espacios independientes se consoliden, y así, no solamente sea el sistema el que dictamine lo que se debe hacer. Asimismo, los artistas deben ejercer la autopromoción y la autogestión cultural como alternativa para no estar sujetos a las decisiones de los organismos del Estado; y con ello, establecer un distanciamiento de las posiciones políticas y culturales del pensamiento hegemónico imperante. Por último, los espacios independientes de arte son manifestaciones necesarias para rescatar, revalorar y expresar visiones propias sobre el arte y la cultura.

### *Bibliografía*

- Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual*, Editorial Montessor, Buenos Aires, 2002.
- Castoriadis, Cornelius, *Figuras de los pensable*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Fell, Claude, *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989.
- Frey, Bruno, *La economía del arte*, Traducción Ana Bravo y Marco Schwartz, Caja de Ahorros y Pensiones de Barcelona, Barcelona, [s. a.]

---

<sup>31</sup>GillesLipovetsky, *La era del vacío*, p. 27.



Jezik, Enrique, *Arte y cultura en movimiento. 20 años del FONCA*, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Ciudad de México, 2010.

*La era de la discrepancia*, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.

Lara Elizondo, Lupina, (coord.), *Visión de México y sus artistas. Siglo XX. 1901-1950*, Promoción de Arte Mexicano, México, 2005.

Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2003.

Manrique Castañeda, Jorge Alberto, *Una visión del arte y de la historia*, volumen 4, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2000.

Mayer, Mónica, *Escandalario. Los artistas y la distribución del arte*, AVJ Ediciones, México, 2006.

El CD del libro *La estética y el arte a debate (I)* terminó de editarse e imprimirse en el mes de noviembre de 2015. Cuenta con 613 páginas y un peso de 12.3 Mb. El cuidado de la edición estuvo a cargo de José Ramón Fabelo Corzo, Bertha Laura Álvarez Sánchez y Josmar Amín Mendizábal Herrera. Se imprimieron 500 ejemplares.