

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
Del 3 de abril de 1981



LA VERDAD
NOS HARÁ LIBRES

**UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA**

CIUDAD DE MÉXICO ®

El mercado del arte internacional. Los efectos de la declaratoria de
monumento artístico en la valoración de las obras de Frida Kahlo

T E S I S

Que para obtener el grado de

MAESTRO EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

ARIEL RODRIGO ARCINIEGA PONCE

Director

Dr. Alberto Soto

Lectores

Mtra. Ulrike Patricia Vilchis Figueroa

Dr. Alberto Hernández Sánchez

Lic. Diana Álvarez Mejía

Índice

Introducción

Capítulo I. El Fridismo y la Fridamania

8

1. La recuperación de la artista como estandarte de movimientos políticos y artísticos:
 - Feminismo 11
 - Arte Chicano 15
 - Neomexicanismos 18
2. Exposiciones nacionales e internacionales:
 - Palacio de Bellas Artes. *Frida Kahlo: Exposición Nacional de Homenaje (1977)* 21
 - Galería La Raza. *Homenaje a Frida Kahlo (1978)* 22
 - Whitechapel Gallery. *Frida Kahlo and Tina Modotti (1982)* 25
3. Documentos escritos y filmográficos:
 - Raquel Tibol. *Frida Kahlo: una vida abierta (1983)* 26
 - Hayden Herrera. *Frida: a biography of Frida Kahlo (1983)* 27
 - Rauda Jamis. *Frida Kahlo: autoportrait d'une femme (1987)* 28
 - Paul Leduc. *Frida: naturaleza viva (1984)* 29

Capítulo II. Declaratoria de monumento artístico a Frida Kahlo

31

1. Conceptos básicos:
 - Nación 34
 - Patrimonio 35
 - Cultura 36
 - Patrimonio cultural 36
 - Monumento 37
 - Proceso de patrimonialización 38
2. Punto de partida y destino en la valoración y administración del patrimonio cultural mexicano:
 - Enfoque nacionalista 42
 - Enfoque científicista 46
3. Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (1972) y su Reglamento (1975):
 - Exposición de motivos 50
 - Proceso de complementación de la LFMZAAH (1972) 53
 - Reformas a la LFMZAAH (1984, 2014 y 2015) 55
4. Frida Kahlo y el decreto de 1984:
 - Contexto social y político de México en la década de los ochenta 57
 - Otros artistas cuya obra fue declarada monumento artístico 60
 - Decreto por el que se declara monumento artístico toda la obra de Frida Kahlo 68

Capítulo III. Frida Kahlo en el mercado internacional de arte

73

1. Mercado internacional del arte:
 - Nociones básicas 74
 - Subastas como motor de crecimiento del mercado de arte siglo XIX 75
 - Introducción del arte latinoamericano al mercado de arte internacional 78
 - Generalidades del mercado de arte mexicano 80
2. La irrupción del neoliberalismo en la diplomacia cultural mexicana:
 - El arte como promotor político 89
 - Neoliberalismo cultural en México 90
3. Frida Kahlo en el mercado mundial del arte (1986-2020):
 - Factores que intervienen en la valoración de la obra de Frida Kahlo 97

Conclusiones

107

Fuentes

114

Anexo

120

Introducción

Dentro de la historia del arte mundial, Frida Kahlo tiene un lugar privilegiado, sin embargo, cuando se habla del mercado del arte que gira alrededor de dicha artista –haciendo referencia a los precios– nos encontramos con la sorpresa de que éste ha tenido una dinámica de crecimiento menor a lo esperado, un número importante de expertos lo consideran un mercado con mucho potencial por la gran cantidad de demanda, pero con oferta reducida.¹

En el sector cultural es común el manejo incierto en cuanto a las políticas públicas que permiten la inserción e interacción del arte en el mundo globalizado, lo cual es poco atractivo al momento de buscar inversores y frena el círculo virtuoso que supone, tanto para los artistas consagrados como para los que están comenzando sus carreras. Sector que siempre ha estado a merced de la agenda política, la cual se modifica drásticamente con el cambio de sexenio.

Esta forma tan fortuita en la que el mercado de obras de arte en el caso de Frida Kahlo se comporta –y valiéndome de las herramientas que me brindó la licenciatura en economía con especialidad en finanzas, en conjunto con lo propio que proviene de mis estudios de arte y mercado de arte– ha despertado en mí la inquietud de descifrar cuáles son las causas principales por la cuales existe tan notoria disparidad en las cotizaciones de la obra de Frida Kahlo al compararlas con los precios de los grandes maestros del arte mundial.

Así pues, la presente investigación se centró en dilucidar los efectos de la declaratoria de monumento artístico en la valoración de la obra pictórica de Frida Kahlo a partir de su incursión en el mercado del arte internacional –momentos coincidentes temporalmente–.

Es importante mencionar que para esta investigación, al momento de utilizar el concepto “valoración”, nos referimos a un proceso de apreciación en constante cambio, al percibir a éste como un fenómeno sistémico dinámico que por sí mismo se encuentra en constante restitución de valores desde diferentes ámbitos. Dicha restitución va más allá del precio, pues contempla la importancia para la historia del arte, la sociedad, el mercado, los movimientos sociales, las investigaciones y la nación en tanto constructo social: en otras palabras se habla de legitimación, autenticación y apreciación.

Al momento de realizar una delimitación del tema, el recorte temático consideró toda la obra pictórica de Frida Kahlo Calderón que fue declarada monumento artístico en el año 1984. Para los efectos del mercado, se analizaron las transacciones de las piezas antes mencionadas entre los años 1986 y hasta 2020. Este periodo de tiempo englobó todas las veces

¹ *Vid. infra.* Introducción del arte latinoamericano al mercado de arte internacional.

en las que la obra pictórica de Frida Kahlo ha sido comerciada en el mercado del arte internacional.

Como se expresó en líneas anteriores, fue necesario definir directrices fundamentales que me ayudaran a acotar y llevar por buen cauce la escritura de esta tesis, así como mi caso de estudio. Teniendo en cuenta, tanto el objeto de estudio como su aplicación en un caso específico se busca responder la siguiente incógnita:

¿De qué manera la declaratoria de monumento artístico afecta la valoración de las obras pictóricas de la pintora mexicana así catalogadas? y, cuando ésta incursionó en el mercado del arte mundial, en el año 1986, ¿qué otros factores han intervenido –y de qué manera– en la valoración de sus obras en el mercado del arte mundial?

Manifestando que mi hipótesis inicial es que el decreto por el que se declaró monumento artístico toda la obra de Frida Kahlo Calderón (1984) ha significado por sus postulados, uno de los efectos más perniciosos dentro del proceso de valoración de la artista en el mercado en las últimas tres décadas, pues ha frenado el volumen de obras disponibles para ser comerciadas y, además, representa un riesgo adverso, tanto para los poseedores, como para los posibles inversores ante la posible aplicación del *derecho de tanto*² por parte del gobierno mexicano, fenómeno que se intensificó a partir de un momento crucial de reapreciación de las obras de Kahlo en la década de los ochenta, conocido como fridamania, en el cual la demanda de la artista se comenzaba a acrecentar exponencialmente de manera global representando por todo lo anterior, un freno para el aumento de los precios de la artista en el mercado internacional.

El objetivo general de esta investigación es el análisis del impacto de la declaratoria de monumento artístico (1984) impuesta a la obra pictórica de Frida Kahlo, cuando ésta incursionó en el mercado mundial del arte a partir de 1986.

Para cumplir satisfactoriamente la línea de investigación antes mencionada, se cuenta con los siguientes objetivos particulares:

- Analizar la declaratoria de monumento artístico en el caso Kahlo
- Caracterizar los factores que permitieron que la vida y obra de la artista alcanzara su legitimación en la época de los 80 del siglo XX
- Valorar el impacto de la declaratoria en el precio de la obra pictórica de Frida

² *El derecho de tanto* es la capacidad de una persona de exigir a otra, con relación a la compraventa de un bien concreto, que se lo venda a él por el precio que ya tenía acordado con un tercero. En el caso de nuestro país este se ejerce cuando una pieza contenida en la declaratoria de monumentos es puesta en venta, esto con la intención de que no abandone México, al considerarla fundamental.

- Identificar otros posibles fenómenos que tienen influencia en la valoración de la obra de la artista

En cuanto a la metodología, al tratarse ésta de una investigación en estudios de arte orientados al mercado y la revisión de las leyes de protección de monumentos artísticos, la construcción de mi propuesta se cimentó de forma transdisciplinar, intercalando diferentes autores para cada uno de los aspectos que la misma desarrolla. Coincidiendo en la teoría de la historia de Marc Bloch para la parte en general que trata los acontecimientos históricos, por la importancia que esta teoría le da tanto a la descripción del hecho histórico como a su explicación en la ideología individual.

Particularizando, el primer capítulo que habla de la conformación de la fridamania, al conectar lo artístico con procesos culturales más amplios encuentra pertinencia en la propuesta de Andrea Giunta dado que, desde la mirada de las ciencias sociales, los procesos y manifestaciones artísticas –si bien poseen particularidades técnicas, formales y materiales que no pueden dejarse de lado– se encuentran estrechamente vinculados con lo que Raymond Williams llamó el “proceso social”.

Con ese cometido, sostengo la necesidad de elaborar una “metodología haciéndose al impulso de la pregunta” tal como propone Leonor Arfuch, donde se tengan como puntos de partida los contextos locales y específicos.

Dicha propuesta retoma también la epistemología crítica de Hugo Zemelman y la ecología de saberes propuesta por Boaventura De Sousa Santos, destacando que lo transdisciplinar potencia el análisis de los fenómenos artísticos y evita la totalización del conocimiento a través de la hibridación y la apertura a nuevas formas de acercamiento al campo investigativo. Para este capítulo me apoyo en el método deductivo, y en la metodología historiográfica, al estudiar la evolución, etapas, principales actores y el propio desarrollo del proceso de conformación de la fridamania.

Para el segundo capítulo, cuyo tratamiento se centra en el marco jurídico sobre monumentos y bienes culturales, se parte de la propuesta de aproximación al patrimonio cultural de Boly Cottom, al que enriquezco con otros conceptos que ha propuesto Alberto Hernández –respecto al proceso de conformación del patrimonio–. Todo lo anterior, teniendo en cuenta que el patrimonio cultural, al ser un constructo social, es el resultado de la interacción de todos los ámbitos de la vida humana, como es la cultura. Tratándose entonces de un conjunto de creaciones o productos tangibles o intangibles que poseen una valoración excepcional por parte de un grupo social, o la población de un país. Dándole un gran peso al papel de los monumentos, que en el caso específico de nuestro país, históricamente han sido tratados como

documentos que poseen información científica, histórica y cultural, significando estos aspectos el principal asidero en el interés de su preservación hasta consagrarlos como patrimonio cultural.

Pero también teniendo en cuenta la existencia del concepto de patrimonialización que propuso Alberto Hernández, en el que se habla de intenciones de grupos de poder, donde la apropiación juega un papel importante para la consecución de sus agendas políticas.

Teniendo en cuenta que para este apartado el concepto de cultura resulta preponderante, se utilizará la conceptualización de Edward Tylor, al definir a la cultura “como aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos o capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad”. Apoyándonos también en la historia y su construcción según George Collingwood, como la ciencia de *res gestae*, o sea el intento por responder acerca de las acciones humanas realizadas en el pasado, en tal sentido, la historia que procede interpretando testimonios.

Al ser el problema fundamental que me ocupa, el indagar la tradición jurídica y sus características con el objetivo de explicar la crisis actual respecto a su atemporalidad, entorpecimiento de mercado e imposibilidad de protección y preservación de los monumentos artísticos, se revisarán los antecedentes de la Ley y el decreto de monumento artístico. Apoyándome fundamentalmente en el método deductivo, sobre todo en lo que concierne a la amplia e interminable discusión de conceptos como cultura, patrimonio cultural, monumento, Estado y Nación.

Para hacer referencia a la evolución y presentación de las distintas fases de los procesos legislativos, recurrí tanto al método dialéctico marxista, como a la hermenéutica jurídica propuesta por Alejandro Covarrubias, y al análisis del discurso legislativo de José Moreno Sánchez, para abordar las diferentes etapas y secuencias que a lo largo de la historia surgieron y fueron superadas, o no. Así como entender la coherencia interna de los textos y formulaciones en materia legislativa.

Para el tercer capítulo –haciendo referencia al estado de la cuestión– he descubierto que el análisis económico crítico del mercado que se ha hecho es muy escueto de manera general y aún más pobre cuando se aborda el contexto mexicano. Puesto que dichas investigaciones dentro de las que destaco los trabajos realizados por Ana Garduño o Christine Frerót –puntos de partida de esta investigación– generalmente se ciñen a la observación de las tendencias de precios y al cálculo de rendimientos financieros, la mayoría de las veces basados en teorías de expectativas racionales y neoclásicas que resultan ser obsoletas puesto que refieren a premisas

que suponen la existencia de un mercado de competencia perfecta, cuyos supuestos son que, los inversores tienen acceso a la información del objeto de mercado, que éstos detentan un ingreso igualitario y por ende se confía en la autorregulación del mercado conocida como “la mano invisible. .

Motivo por el cual consideré fundamental centrar esta investigación en realizar un análisis de las particularidades del mercado desde una perspectiva postkeynesiana, enfocándome en los conceptos de atesoramiento y especulación basados en las teorías de John M. Keynes, Paul Davidson y Hyman Minsky.

Especificando la forma en que estos fenómenos se relacionan con motivos de demanda de dinero, así como la correlación que existe entre diferentes activos financieros y bienes de capital en las carteras de inversión, para también explicar algunas nociones de fragilidad financiera de autores clásicos, que sirven como base para las teorías de la crisis de Hyman Minsky y Charles Kindleberger, poniendo énfasis en la forma en que se generan burbujas especulativas en periodos de auge económico y cómo es que se reestructuran las formas de inversión y atesoramiento.

Para la última parte de este capítulo, en la que se ofrece un esbozo del funcionamiento del mercado del arte –en el caso específico de Frida y las particularidades que su obra enfrentó al ser declarada monumento artístico– y al mismo tiempo para trazar una idea general de la forma de operar de este sector y sentar las bases que sirven al estudio principal de los fenómenos financieros en el mercado del arte, recurrí a los conceptos propuestos por David Kahneman y Amos Tversky al momento de hablar sobre las teorías que hacen referencia al perfil de los inversionistas y la teoría de aversión al riesgo. Sobre todo porque en muchos casos y por cuestiones subjetivas, las obras de arte logran alcanzar valores inéditos y cambiar la dinámica del mercado de un artista por factores exógenos a ellos, actuando en contrasentido de la teoría de oferta y demanda.

Para este apartado, que se concentra en las implicaciones perniciosas que la declaratoria de monumento artístico significó para las obras de Frida Kahlo, me apoyé en el método deductivo nuevamente, para darle continuidad a los principios ya conocidos durante la elaboración de la investigación y que terminaron siendo significativos para el desenvolvimiento de las obras de Frida Kahlo en el mercado del arte internacional. Además de tener en cuenta la metodología sintética al percatarme que existieron hechos aislados que también tuvieron implicaciones en mi objeto de estudio.

El tratamiento general de las fuentes consistió primero en clasificarlas dependiendo en cada caso del estado de la cuestión de los temas que cada capítulo trataba, sobre todo porque

en los primeros dos capítulos se podría decir que las investigaciones precedentes tienen un camino mejor trazado. Así pues, en el primer capítulo centré mis energías en la revisión de fuentes secundarias, para conformar un capítulo historiográfico, esto por las innumerables ocasiones en que se ha revisado el tema de la conformación de la fridamania y sus factores.

Sin embargo, para el segundo, tuve que recurrir tanto a fuentes secundarias como también primarias, principalmente para comprender de mejor manera la evolución en materia legislativa. Así, acudí a las declaraciones parlamentarias y fuentes hemerográficas, con el fin de indagar las razones y los argumentos vertidos a la hora de conformar lo que se conoce como tradición jurídica mexicana, sobre todo para romper con lo que reconozco en las fuentes secundarias, como verdades preconcebidas absolutas, que de alguna manera buscan darle continuidad y soporte a la manera tradicionalista en la que se legisla en materia de monumentos.

En el caso del tercer capítulo, dividí mi labor entre las fuentes primarias y secundarias, las secundarias al momento de abordar el estudio del mercado internacional y sus características, pero recurrí a las fuentes primarias principalmente hemerográficas para el análisis de los años en los que Frida incursionó en el mercado, para denotar la reacción del público interesado en materia y además para la revisión de los precios históricos que en cada caso fueron obteniendo sus obras. Además, tuve que recurrir a los repositorios de datos estadísticos proporcionados por las principales casas de subastas para analizar la tendencia en los precios así como también la incidencia de las obras de Frida en el mercado.

Capítulo I. El fridismo y la fridamania

1. La recuperación de la artista como estandarte de las minorías

La conformación de la historia del arte ha edificado en sus entrañas pilares importantes que han de convertirse en mitos; dichas ficciones gozan de atemporalidad y son retomadas décadas o centurias después, para adherirse a nuevas expresiones artísticas; pues significan –por sus ideales o por su destreza creativa– una fuente de inspiración para las nuevas generaciones que los revisan.

Si se aborda el proceso de manera simplificada, podríamos hablar de que dicha capacidad de resignificar su legado en el tiempo puede, a su vez dar paso a su legitimación por parte de la crítica y la sociedad, quienes con dicha reinterpretación, a partir de este momento, reconocen el valor estético y la importancia que estas obras encarnan para un periodo específico de tiempo, además de ubicarlas como un símbolo arraigado a la cultura de un país, llegando a difundirse después en el contexto universal.

Casos para enlistar existen varios, sin embargo, el presente capítulo revisa uno de los fenómenos más recientes y peculiares dentro de la historia del arte: Frida Kahlo. Es importante considerar que la universalidad y atemporalidad de ciertos íconos culturales obedece al hecho de que su fama se basa en arquetipos. Por ejemplo, en el caso de Frida, fue catalogada por Araceli Rico, como mujer héroe y mártir, y se le consideró parte del grupo *enfermos creadores*³ a semejanza de Vincent Van Gogh o Egon Schiele.⁴

La idolatría de la imagen de Frida Kahlo conocida como *fridamania*,⁵ término utilizado por Eli Bartra por primera vez en el año 2000, dio nombre a este fenómeno, que no es más que la mezcla de diversos factores interrelacionados. La interacción de dichos dispositivos en un contexto en específico convirtió a la artista en *ícono de la cultura pop*⁶ en la década de los

³ A lo largo de la historia del arte, se ha utilizado el término de *enfermo creador* para referirse a artistas que durante su vida se enfrentaron a alguna enfermedad física o mental, característica visible en sus trabajos. Muy a menudo, se habla del *genio* de estos artistas y se les reivindica como *héroes o mártires*, puesto que fueron capaces de crear obras que ahora mismo tienen gran importancia para la sociedad y enfrentarse al mismo tiempo a las adversidades que significaba su enfermedad. En este grupo destacan Vincen Van Gogh, Séraphine Louis, Edvard Munch, Adolf Wölfli y Egon Schiele.

⁴ Araceli Rico, *Frida Kahlo: Fantasía de un cuerpo herido* (México: Plaza y Valdés, 1987), 39.

⁵ Para ser exactos, en los escritos de Eli Bartra el concepto que ella emplea es *Fridomanía*, sin embargo y por la composición de las palabras, en este estudio se utilizará en cambio la palabra fridamania al considerar esta la manera correcta de emplearla en nuestro idioma.

⁶ La categorización de *ícono pop* en el presente sirve para referirnos a una celebridad, personaje u objeto cuya exposición en la cultura popular constituye una característica esencial de una sociedad o época determinada.

ochenta, la fama que alcanzó puede ser equiparable con la popularidad de cualquier estrella de rock o actor de Hollywood.⁷

Es por esta nueva revisión que la imagen de Frida y su obra conformaron un fenómeno multifactorial perteneciente al arte globalizado que se ha desarrollado en distintos niveles: de mercado, de publicidad, de culto y de orden simbólico.⁸

Asimismo, debemos reconocer que las *lecturas* derivadas de su persona han variado con el transcurso del tiempo; si bien antes de que este *boom* por Frida se hiciera evidente, hubo tanto en México como en el extranjero quienes se interesaron de manera ocasional por ella, fue su vida personal la que se tomó en cuenta (mujer de Diego Rivera, activista política, encarnación del dolor o como personaje exótico).⁹ Pero fue a partir de la segunda mitad de los setenta y más fuertemente en los ochenta, cuando se cambió el enfoque de estos acercamientos, y se suscitó una serie de eventos sin precedentes que modificó para el futuro la manera en la que percibimos a la artista.

Nos referimos a cuando los grupos intelectuales –feministas– y los artistas de la época –creadores neomexicanistas y chicanos– retomaron su imagen y supuestos ideales políticos para identificar y visibilizar sus movimientos. Cabe aclarar que cada uno de los grupos antes mencionados edificaron sus propios imaginarios en cuanto a lo que para ellos significaba lo identitario de Frida – al reconocerla como mujer feminista, mujer *queer*, inmigrante, activista del movimiento comunista o crítica del Gobierno mexicano–.

Sin embargo, este nuevo tratamiento, al final de cuentas, terminó por desencadenar una creciente demanda, que dejó de ser propia de dichos nichos intelectuales para convertirse en parte de la cultura global.

Dicha demanda se satisfizo mediante la creación de exposiciones nacionales e internacionales –en el museo de Bellas Artes de Ciudad de México, en la galería la Raza en California y la Whitechapel de Londres– y después, con el lanzamiento de libros biográficos –escritos por Raquel Tibol, Hayden Herrera y Rauda Jamis– y una película –del cineasta Paul Leduc– durante la década de los ochenta.

⁷ Almudena Barragán, “La muerte de Frida Kahlo, el nacimiento de un icono pop”, *Diario El País*, 13 de julio de 2017. https://elpais.com/cultura/2017/07/13/actualidad/1499954384_298167.html

⁸ Aida Sierra, “Identidades en diálogo: Frida Kahlo y el arte chicano” en *Abrevian del Instituto Nacional de Bellas Artes y Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas*. n° 1. (2005): 4. <http://www.cenidiap.net/biblioteca/abrevian/1abrev-aidasierra.pdf>

⁹ En 1943, cuatro jóvenes artistas –Fanny Rabel, Arturo García Bustos, Guillermo Monroy y Arturo Estrada– inscritos en La Esmeralda, convivieron, disfrutaron y asimilaron las enseñanzas de vida y arte que les brindó su maestra, Frida Kahlo. Esta rica experiencia, al mismo tiempo les permitió desarrollarse de manera autónoma, marcando su obra y personalidad. Este grupo de alumnos de la pintora se autonombra como *Los Fridos*.

El presente capítulo pretende articular de manera coherente y cronológica estos factores, que pueden ser clasificados como endógenos y exógenos a su trabajo y que tuvieron presencia nacional e internacional. La elaboración antes propuesta nos permitirá dilucidar cómo es que la interacción de estos acontecimientos, en conjunto, permitió pasar del *fridismo* a la *fridamania* en poquísimos años y tener repercusión en la demanda de las obras de la artista en el mercado del arte.

Hasta este punto, nos atrevemos a aseverar que, al tratarse de un fenómeno multifactorial, la situación de la artista no hubiera arrojado el mismo resultado en cuanto a su acogida o recepción internacional.

Como se enunció con anterioridad, la filósofa Eli Bartra, pionera en la investigación sobre mujeres y arte, en su trabajo *Arte popular y feminismo* utilizó por primera vez los términos *fridismo* y *fridamania* para diferenciar las dos etapas del *boom* de la pintora, que merecen ser retomadas para fines de esta investigación, en aras de significar una herramienta de comprensión del fenómeno. Ella escribió al respecto:

[...] En los 70 surgieron el fridismo y la fridamania. El primero empezó con la propia Frida, ella fue un monumento al fridismo, se trata de la admiración que se le profesa a la pintora y que ha contribuido a darle su legítimo lugar dentro de la historia del arte de México y del mundo. La fridamania, en cambio, es idolatría de la imagen de Frida Kahlo, un tanto patológica y a menudo de cara a la ganancia, al mercado. La fridamania explota al fridismo. Se trata de dos facetas de un mismo proceso. No son dos aspectos opuestos, sino que la fridamania es simplemente el fridismo llevado al extremo.¹⁰

La definición anterior nos permite entender que todo comenzó con la artista, quien en vida eligió la manera en la que quería ser interpretada, mediante el uso racionalizado de aspectos que la dotarían de características específicas –como su vestimenta para esconder su discapacidad, pero al mismo tiempo, para reconocer las tradiciones de la región de Tehuantepec, regida por una sociedad matriarcal;¹¹ o bien, la modificación de su año de nacimiento para autodenominarse *hija de la Revolución*¹²– que serían recordadas a la postre.

En esta entrega se analizan los acontecimientos alrededor de su imagen *post-mortem*, que cabe bien aclarar, comprenden tanto su actividad pictórica que sirvió de repertorio

¹⁰ Eli Bartra, “Arte Popular y Feminismo”, en *Revista Estudios Feministas* vol. 8, n°1, (2000): 34.
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9854>

¹¹ Cirse Henestrosa (curadora de la muestra “Los significados escondidos en los vestidos de Frida Kahlo”) entrevistada por Mónica Parga, 15 de junio de 2018.

¹² Rauda Jamis, *Frida Kahlo*. (Barcelona: Circe, 2001), 32.

iconográfico a diversos movimientos artísticos, como su propia imagen, estandarte de movimientos sociales.

El feminismo

En los primeros años de los setenta del siglo XX, la tercera ola de movimientos feministas que estaba teniendo lugar en Estados Unidos y Europa, comenzó a retomar la imagen de Frida. Detectamos que el principal motivo no fue sólo por la eficacia comunicativa de sus obras, sino también por la penetración psicológica, el colorido y todo lo que la rodeó, convirtiéndola en un símbolo identitario para las mujeres que lideraban este movimiento. En una entrevista para *Notimex* (julio, 2015) la especialista en Kahlo, Laura González Matute, del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) del INBA aseguró,

[...] Su sufrimiento, sus cuadros que fueron catalogados como surrealistas por Europa, hizo que se retomara por muchas mujeres que se sintieron identificadas con la serie de problemáticas que padeció la artista en vida.

[...] La admiraron por su carácter, su presencia, por asumir esa forma de vestir, la cual se hizo moda y que las mujeres se quedan deslumbradas por sus moños en la cabeza, anillos, prendas, etcétera.

[...] Se dice que no sólo tuvo relaciones con Diego, sino también con otros hombres, con mujeres, esto la hace una mujer controvertida, ambivalente, con varias personalidades y que rompe, y eso hace fundamental para que sea retomada como un icono.¹³

Las feministas, al igual que Frida, buscaban participar activamente de su entorno, en la política o defendiendo sus propios derechos en una sociedad patriarcal. Buscaban encarnar a esa *mujer libre*, que hablaba abiertamente de sexualidad, aborto, lactancia o maternidad.

Su imagen en esa época sirvió para dar voz a las mujeres reprimidas que buscaban libertad e igualdad de condiciones, para dotarlas de una seguridad que les permitiera explotar sus fortalezas y talentos.

Hablando específicamente de su construcción pictórica, el feminismo encontró elementos constantes dentro del trabajo de Frida, que les servían para la articulación de su discurso, mismos que emplearon en sus carteles o para enunciar y hacer visibles sus acciones en el espacio público (imagen 1).

¹³ Laura González Matute (Especialista del Cenidiap) entrevistada por Notimex, 11 junio, 2015.

Dentro de los aspectos antes mencionados, vinculados con su personalidad y que facilitarían su apropiación por parte del movimiento feminista se destacan: 1) su fuerte vinculación con el partido comunista que deja claro su activismo político;¹⁴ 2) La violencia de género visible en la elección de sus tópicos a modo de crítica social; y 3) los tabúes alrededor de la identidad femenina. A continuación, se ejemplifican los puntos a los que hicimos referencia.

Cuando se habla de su militancia política, se recurre a las revisiones de las relaciones de amistad que sostuvo con los pensadores de izquierda de esa época, cuando, junto con su esposo, se hizo partícipe de la política del país; sin embargo, para este apartado nos concentramos en aspectos que pueden identificarse en la creación pictórica. Un ejemplo plausible de este primer elemento salta a la vista en su obra titulada *El marxismo dará salud a los enfermos* (1954) (imagen 2). Dicha pintura se caracteriza por representar de forma icónica a Frida Kahlo con un libro rojo en su mano izquierda, probablemente el *Manifiesto comunista* (1848). Según Gisela von Wobeser,¹⁵ para el año de la elaboración del cuadro, la artista se encontraba en silla de ruedas porque le habían amputado una pierna y estaba enferma de una afección pulmonar, no obstante, se presentó el 2 de julio de 1954 durante una manifestación de protesta en contra de la intervención norteamericana.

Es observable también en la composición un cuervo con un rostro que simula la cara del Tío Sam, que es tomado por una mano que sale del rostro de Marx. Al respecto, Antonio de Toro y René Ceballos destacan:

[...] en el autorretrato con Marx se percibe una alusión a símbolos religiosos. Se puede interpretar la disposición de las figuras de la paloma, Frida y Marx como un eco a la divina trinidad cristiana (con la figura del capitalismo-buitre ahogado por la mano que sale de la cabeza de Marx). Y el libro rojo (probablemente *El capital* de Carlos Marx) en la mano de Frida haciendo eco de Jesús remitiéndose a la Escritura. El corsé de Frida puede ser visto, en este juego interpretativo, como una cifra de las tablas de ley de Moisés y al mismo tiempo restringiendo a la artista-profeta.¹⁶

¹⁴ Andrea Calvo, “La influencia del Manifiesto del Partido Comunista de Karl Marx y Friedrich Engels en la pintura de Frida Kahlo”, en *Revista del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia*. n°13 (2018): 96. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/versiones/issue/view/3108>

¹⁵ Gisela Von Wobeser, *Vidas mexicanas. Diez biografías para entender a México* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015), 205-206.

¹⁶ Alfonso de Toro, René Ceballos, *Frida Kahlo 'revisitada'. Estrategias transmediales-transculturales - transpicturales*, (New York: Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura, 2014), 106.

Esta comparación de simbolismos cristianos sustituidos por personajes comunistas reafirma la importancia de las ideologías de estos pensadores para la artista, y de ahí, se puede inferir la idea de inmortalizar a estos en sus lienzos, al tiempo que nos hace testigos de nuevo de la esencia revolucionaria o de izquierda de la artista.

En el segundo lugar de nuestra lista, tenemos la violencia de género. Cuando transcurría el año 1935 Kahlo configuró la obra *Unos cuantos piquetitos* (imagen 3), la cual ha sido objeto de la ola de estudios de género de los ochenta, reinterpretada en diferentes momentos y bajo diversas perspectivas. Como parte del análisis de feminicidios supone que dichos crímenes suelen romantizarse al ser catalogados como *pasionales*.

Miriam Jimeno,¹⁷ estudiosa del tema de feminicidios y cultura, analizó a profundidad el cuadro, para concluir que fue a raíz de una noticia aparecida en un diario mexicano, que Frida pintó a un hombre que apuñala repetidamente a una mujer, y que, en forma de crítica ácida, ésta agregó a una paloma sosteniendo un letrero que trivializa el acto: *unos cuantos piquetitos*, expresión del propio asesino ante la policía, además de la visible teatralidad empleada para retratar el momento.

El banalizar el acto mediante una sátira puede permitirnos observar la actitud de la artista, en cuanto a la manera en que se articulan en un mismo espacio social dos sentidos, en apariencia tan contradictorios, frente a un acto humano: por un lado, una acción de violencia extrema en contra de una mujer, quien –cabe resaltar– se encuentra también desnuda y, por el otro, la ingenua justificación de quien cometió el asesinato. De un lado la simplicidad del crimen, de otro, la complejidad de la trama social en la cual acontece.

De los dos anteriores puntos, se desprende el tercer tópico vinculado con el feminismo en sus obras. Los movimientos feministas de los setenta buscaban la construcción de su propia identidad desde la otredad, para esto debían abstraerse del paradigma cultural para resolver la problemática de cosificación vivida durante décadas. Jazmin Stuart opina lo siguiente:

[...] Fuimos oprimidas durante siglos; a la mujer, desde el marketing, en cualquier pieza narrativa se la ubica en los mismos roles. Es importante cambiar la narrativa y ocupar otros espacios, compartiendo con nuestros colegas varones. [...] las mujeres son seres sexuales al igual que los hombres y pueden mostrar su cuerpo y aun así ser absolutamente respetables y aquello no da derecho a que otros abusen. Es fácil darse cuenta cuando una mujer está mostrándose sensual

¹⁷ Miriam Jimeno. “Unos cuantos piquetitos. Violencia, mente y cultura”, en *Revista de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia*, n° 3 (2003): 110 – 125.
http://www.myriamjimeno.com/wp-content/uploads/2009/10/articulo_piquetitos.pdf

porque lo siente y lo elige y cuando se muestra sexual porque el sistema la obliga a ser un instrumento de venta.¹⁸

Como se puede leer, el hablar del propio cuerpo femenino sin intervención de los hombres era una de las principales características que buscaban promover las autodenominadas feministas en esta época, quienes encontraron en esta labor un asidero de autorrepresentación, labor que sin duda significó un cambio en la manera en la que se produciría el arte. Es decir, ahora los creadores hablan en primera persona de su realidad y, de alguna manera, esto los vuelve más cercanos al público quienes pueden conectar directamente. Dichas maneras de representación han seguido replicándose por ejemplo, en el arte queer.

Este proyecto feminista, naciente de la *subjetividad*, se interesaba en la representación del cuerpo, lo cual después fue retomado por varios de los discursos postmodernos.¹⁹ La manera en que Frida trató el cuerpo en sus obras implicaba para las activistas el revelar abiertamente el dolor, la maternidad, la menstruación, el cuerpo andrógino, y priorizaba la honestidad sexual, exponiendo sus más profundas preocupaciones e inquietudes respecto al cuerpo desnudo, como un acto libre de connotaciones sexuales. En palabras de René Ceballos:

[...] Frida no pinta solamente el cuerpo enfermo y discapacitado, también pinta el yo disociado, el yo desplazado y fragmentario: sus pinturas pueden entenderse como trazos y trozos de una representación femenina mexicana alternativa que quiere acabar con la tradición de representar al cuerpo femenino como elemento bello, perfecto e inherente a la naturaleza.

Esta tercera interpretación de su trabajo le brindó el reconocimiento de los colectivos feministas y fue de este modo, que sus posturas e ideas fueron retomadas, principalmente por su destreza para oscilar entre géneros, y representar explícitamente la naturaleza femenina. Como parte de estas actitudes de Frida, una de las que más interés despertó entre las feministas fue el romper con los estándares tradicionales de *lo femenino* –dolor, sufrimiento, fluidos– por ejemplo, en *Mi nacimiento* (1932) (imagen 4), muestra una muerte en el parto, con tres generaciones de mujeres presentes: su abuela en la fotografía con un rostro lleno de angustia, su madre como la

¹⁸ Jazmín Stuart, "La descosificación de la mujer requiere un cambio de paradigma", *Diario La Nación*, 18 de diciembre de 2018.

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/jazmin-stuart-la-descosificacion-mujer-requiere-cambio-nid2201637>

¹⁹ Stella Elvira Soengas, Silvia Zamorano, "El cuerpo en la posmodernidad". *I Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, XVI Jornadas de Investigación, Quinto Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires (2009), 335. <https://www.aacademica.org/000-020/717.pdf>

mujer con la sábana cubriendo su rostro y dando a luz, desangrada y finalmente el bebé que nació muerto, como la artista.

Es importante mencionar que todas estas interpretaciones que coinciden con las nuevas corrientes de pensamiento, corresponden a imaginarios por parte de las activistas feministas, en donde estas relecturas eran creaciones que obedecían a las necesidades contextuales en las que se estaban desarrollando, puesto que no existen documentos claros y específicos que nos dejen claro que estos eran los motivos que la artista buscaba transmitir por medio de su obra e identidad. Lo anterior se ajusta a la idea que anteriormente se transmitió, acerca de esta capacidad que tiene el arte de resignificarse para atender a nuevos contextos.

Dentro de los movimientos sociales de las minorías, existió otro que tuvo importancia en el renacimiento de la imagen de Frida y ayudó a la formación de su encumbramiento. La corriente artística chicana, desarrollada en el contexto estadounidense, tomó sus trabajos como referencia para la conformación de su propio lenguaje y alternativas de representación. Los artistas adscritos a este movimiento trataban principalmente la problemática de ser hijos de inmigrantes en un país que aunque los vio nacer, no les permitía sentirse del todo ciudadanos. A continuación se enlistan las principales características y se relaciona el proceso de los creadores con los trabajos de Frida Kahlo.

Arte chicano

Del otro lado de la frontera, a mediados de los setenta, símbolos nacionalistas permearon en la plástica de los artistas descendientes de mexicanos establecidos por diferentes razones en Estados Unidos.

Para entender este movimiento artístico, es importante tener en cuenta que en aquel país, se vivió un periodo sumamente violento hacía aquellos grupos minoritarios quienes participaron en el movimiento por los derechos civiles. Este movimiento social fue sin duda el más importante de la segunda mitad del siglo XX,²⁰ puesto que puso en cuestión lo que Estados Unidos significaba como nación. En política, este periodo se reconoce como el comienzo de la discusión de las leyes de derechos civiles y los programas de acción afirmativa, que terminaron erradicando la base legal de la segregación racial y la exclusión política.

Eso significó un indudable progreso: la creación de una clase media negra e hispana, una participación en puestos de elección popular sin precedentes y la apertura de grandes

²⁰ Patricia De los Ríos. “Los movimientos sociales de los años sesentas en Estados Unidos: un legado contradictorio” en *Revista Sociológica* 13, n° 38 (1998): 21-22.
<https://www.redalyc.org/pdf/3050/305026670002.pdf>

oportunidades educativas y de empleo para millones de personas. Desde el punto de vista social, también se dio lugar a una mayor tolerancia y armonía racial entre muchos grupos. En este contexto, fue que como los hispanoamericanos comenzaron a repensar su identidad.

Este interés de los chicanos por conformar su propia identidad respondió a que se veían a sí mismos como extranjeros en dicha nación por las problemáticas raciales y de segregación que antes se expusieron, así que se apropiaron de imágenes de lo que consideraron sus raíces, para integrarlas a su cuerpo de trabajo.

Lo que ellos entendían como lo *mexicano* –correspondiente a artificios de la política cultural de gobiernos mexicanos anteriores– fue el punto de partida; así tomaron emblemas de lo prehispánico, lo posrevolucionario y se decantaron por el muralismo, para emplearlo con fines didácticos en la sociedad en la que se desarrollaron. Las imágenes de los chicanos se llenaron de pirámides, calaveras, altares, banderas, vírgenes de Guadalupe, símbolos religiosos, personajes históricos y héroes patrios; mezclados con símbolos y figuras referidas a la historia mexicanoamericana o a la estadounidense.²¹

Estos artistas encontraron en Frida Kahlo enlaces y una vía de expresión de la experiencia fronteriza y bicultural, pertenecientes a la época en la que ella vivió en Estados Unidos, cuando acompañaba a Diego Rivera. En su primera estancia larga en San Francisco realizó *Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos* (1932) (imagen 5). Desde la perspectiva de Rudín Ernst, dicha pintura resultó muy gráfica y directa para la representación de la situación cultural chicana décadas después:

[...] En el cuadro, si entendemos por modernización el avance tecnológico, México representa la tradición y Estados Unidos la modernización. La frontera entre los dos países la forma Frida misma. Separa los dos mundos opuestos y los une. Desde las raíces mexicanas un cable pasa por debajo del pedestal, alimenta el generador de electricidad estadounidense y éste nutre a su vez el pedestal. Los dos mundos forman el trasfondo de Frida, la alimentan y al mismo tiempo ella tiene una identidad propia.²²

Las referencias a la artista en los creadores chicanos son más notorias en artistas como el pintor Rupert García (imagen 6), el artista conceptual René Yáñez, la pintora Yreina Cervantez, y el productor de películas Daniel del Solar, quienes hicieron una exhaustiva investigación y revisión de Kahlo, desde las diferentes necesidades que su orientación artística les exigía.

²¹ Aida Sierra, *op. cit.*, 3.

²² Ernst Rudin, “Artistas frente al contexto chicano: Frida Kahlo, Octavio Paz y Luis Valdez” en *Société suisse des Américanistes*, n°59-60 (1995): 168-169. http://www.sag-ssa.ch/bssa/pdf/bssa59-60_26h.pdf

A los artistas mencionados anteriormente se sumaron también las resonancias que Frida tuvo en otras disciplinas, por ejemplo, en los trabajos de: Gronk, miembro del grupo conceptual ASCO; David y Karen Crommie, ambos cineastas. Para el historiador del arte Ramón Favela, [...] fue a través de los esfuerzos tempranos y aislados de los artistas chicano-latinos de California que se fomentó activamente el interés estético, artístico y simbólico en el trabajo de Frida Kahlo entre un público más amplio de arte y cultura contemporánea.²³

Inclusive, en esta reinterpretación chicana, Frida fue representada como ícono religioso, tal como lo expone Aida Sierra²⁴ (imagen 7), siguiendo la tradición de la propia artista en la que representaba su rostro con una expresividad semejante a la empleada comúnmente por la tradición católica, con emociones contenidas y contemplativas. Este encumbramiento de Kahlo a nivel divino no representó un hecho transgresor para la población chicana; todo lo contrario, la erigió como otra imagen de culto a la altura de la Virgen de Guadalupe.

Los reflectores sobre la pintora en estos años permitieron la inauguración de diversas exposiciones en galerías y museos en 1978, en ciudades como San Diego y San Francisco, para celebrar el día de los muertos, en donde la figura de Frida fungió como centro del homenaje;²⁵ dichas exposiciones serán abordadas más adelante.

Cuando estaba por concluir esta década, el movimiento artístico neomexicano comenzó a gestarse dentro del contexto mexicano, caracterizado por reflejar abiertamente una serie de cambios económicos, políticos y sociales que derivaron en una expansión del descontento social a lo largo del país, sobre todo en las zonas más pobres, lo que terminaría por desencadenar importantes protestas, huelgas y manifestaciones.

Algunos investigadores, como Aida Sierra u Odailso Berté, externaron que se trató de la versión de la corriente plástica chicana reinterpretada en nuestro país. En cambio, Josefa Ortega curadora de la exposición *¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*, sostiene que se trató de una coincidencia que se explica por la interconexión de artistas de esos años en el mundo globalizado. En esta tesis se puede inferir que ambas expresiones artísticas pueden formar parte de la misma tendencia, ya que muestran una característica de *transfronterizo* pero cuya diferencia reside en el interior de lo que cada corriente persigue mediante su creación.

²³ Ramón Favela, *La imagen de Frida Kahlo en la plástica Chicana*, (México, Museo Estudio Diego Rivera/INBA y De Grazia Art and Cultural Foundation, (1991-1992), 140.

²⁴ Aida Sierra, *op. cit.* p. 9.

²⁵ En 1978 la Galería de La Raza exhibió *Homenaje a Frida Kahlo from El Día de los Muertos* curada por René Yáñez, Ralph Maradiaga, Kate Connell, María Pinedo, Carmen Lomas Garza y Amalia Mesa-Bains.

Mientras los chicanos buscaban crear su identidad hurgando en el pasado de sus padres, el movimiento surgido en México cuestionó los cánones identitarios impuestos desde las instituciones y el relato histórico político nacional por el desencanto que existía entre la sociedad con respecto al gobierno. Ambas expresiones artísticas de recursos distintivos como el empleo de colores, la saturación y exageración de las formas se valieron de la figura de Frida Kahlo para la creación de su plástica, entregando proyectos sumamente llamativos que fácilmente fueron partícipes del mercado del arte global, con la ayuda de las galerías, las cuales cobraban importancia en esa época.

Neomexicanismos

Esta corriente, de finales de los setenta y que se extendió durante todos los ochenta, fue nombrada de esa manera por primera vez por la crítica de arte Teresa del Conde en su artículo “Nuevos mexicanismos”, publicado en 1987.²⁶ En dicho trabajo caracterizaba el afán de los creadores por apropiarse de imágenes constantes de la identidad mexicana postrevolucionaria que tanto defendiera la llamada Escuela Mexicana, pero con la gran diferencia de que no se hacía con ese ímpetu nacionalista, sino bajo una perspectiva paródica y crítica del uso retórico de los símbolos patrios, religiosos y costumbristas del pasado.

Los pioneros del nuevo mexicanismo empleaban en mayor o menor medida recursos dadaístas, surrealistas, *pop* y *kitsch*, tal como lo expresó Berté,²⁷ para recrear hechos experienciales y cotidianos. Estos factores de autorrepresentación y estilo pictórico hacían que se correspondiera con el que décadas antes había desarrollado Frida.

Es posible reconocer en la pintura de Julio Galán, Javier de la Garza, Nahúm B. Zenil, Dulce María Núñez y Arturo Elizondo, entre otros, la apropiación directa o indirecta de lo realizado por Kahlo (imágenes 8 y 9), quien se erigió como el símbolo de alteridad, marginalidad, autodeterminación, autoexpresión y honestidad sexual. Según Eckman en una entrevista a Carmen Boullosa,

[...] En los años setenta cuando los artistas neomexicanistas estudiaban en La Esmeralda y se vivían movimientos por los derechos estudiantiles, feministas y homosexuales, Frida Kahlo se ubicaba en la periferia, no era reconocida en México como es ahora

²⁶ Teresa Del Conde, “Nuevos mexicanismos”, en *Diario Unomásuno*, 25 de abril de 1987.

²⁷ Odailso Berté, *El abrazo de amor de Kahlo, Estrada, Zenil y yo*. (Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2020), 54.

[...] Y por serlo, la fuerza y la alteridad de Kahlo resultaban atractivas para otros que se veían a sí mismos en los márgenes, en particular las mujeres y los homosexuales.²⁸

Tal y como Carmen Boullosa lo externa, existía en los jóvenes un afán de hablar por sí mismos, de explicar su realidad, una realidad que representara sus ideales y de alguna manera justificara la manera en la se desenvolvían, atendiendo siempre a su contexto social, político y económico. Esta situación comenzó a generar descontento generalizado, lo que terminó por acrecentar el número de creadores que se sentían fuera del sistema, conviviendo con otras generaciones, quienes hasta esas décadas pretendían que nada ocurría, manteniéndose indolentes ante las injusticias y desconociendo la diversidad que este nuevo grupo.

Así fue como los neomexicanistas encontraron en las imágenes autobiográficas de Kahlo la inspiración para realizar su propia representación, y después la dirigieron a la sociedad en forma de crítica. Los tópicos que resultaron de sus labores fueron varios, puesto que en esta época los artistas neomexicanos se desprendieron del estatus de *artista creador* para buscar empatía con diversos sectores, al convertirse simplemente en mujer, madre, hermana, prima, amiga, cuerpo femenino, masculino y homosexual dentro de la sociedad.

Entre los artistas de esta corriente, destacan aquéllos que, en la época de los ochenta, fueron militantes del *Círculo Cultural Gay*, considerados precursores del arte *gay* en México,²⁹ quienes mediante sus lienzos permitieron las miradas de otros en su cuerpo, en su intimidad, lo que abrió el espacio a las expresiones de las minorías sexuales.

Los experimentos formales a partir de soluciones simbolistas basados en los tópicos y autorrepresentación semejantes a lo logrado por Frida, así como algunos recursos de la pintura popular tradicional, y los contenidos abiertamente homosexuales de Julio Galán y Nahúm B. Zenil, imprimieron una visión diversa en cuanto a género y orientación sexual en buena parte de las obras del arte contemporáneo mexicano de esos años.³⁰

Sus obras, que en algunos de los casos se decantaban por el abordaje de una temática abiertamente homosexual, recibieron el respaldo de las galerías privadas mexicanas –como la galería de Arte Mexicano y la Galería Arte Actual o la Galería de Pintura Joven– las que los colocaron en mercados extranjeros rápidamente, principalmente en Estados Unidos, por dos aspectos: primero por la exaltación de los motivos de *lo mexicano* que resultaban sumamente

²⁸ Carmen Boullosa (especialista), entrevistada por Teresa Eckman 17 de junio de 2011.

²⁹ Lydia Elizalde, “Ficción en la plástica de Julio Galán”, en *Revista Ensayos Historia y teoría del arte*, n°14 (2008): 28. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/45844>

³⁰ José Springer. “El museo como historiografía”. en *Revista ArtNexus vol. 3 n°52* (2004): 108-111. <https://dialnet.unirioja.es/revista/17171/V/3>

llamativos para los ojos del espectador extranjero y segundo, porque en aquel país, el arte *queer* estaba cobrando fuerza con nombres como Keith Haring, quien se distinguió por mostrar la realidad de la pandemia del VIH/SIDA de manera colorida.

Tal fue la aceptación en aquel país, que provocó que Julio Galán se mudara permanentemente a vivir en Nueva York durante esta época, donde rápidamente se hizo amigo de Andy Warhol, que le brindó los contactos necesarios para darse a conocer y respaldó su carrera.

En el caso específico de Nahúm B. Zenil, la propia imagen de Kahlo fue empleada como parte del discurso retórico sobre *lo mexicano* que se mencionó con anterioridad, es decir, como parte del repertorio fijado por la plástica revolucionaria, uniéndose a los símbolos patrios, religiosos y objetos de la cultura popular, visible en sus obras *Con todo respeto* (1983), *Frida de mi corazón* (1991), *Mexican-curios* (1993). A este respecto, los nombres que Nahúm B. Zenil eligió para sus piezas permiten inferir que el artista recurrió al empleo de la imagen de Frida Kahlo en sus pinturas, porque la considera referente de lo mexicano en su cuerpo de trabajo. En diferentes ocasiones, el artista ha aceptado tal afirmación, por ejemplo, cuando se le cuestionó sobre la influencia de Frida en su obra, en el marco de una exhibición retrospectiva de sus obras en el Museo de Arte Contemporáneo en Monterrey, en el año 1991 o en una entrevista que le ofreció a Odailso Berté quién lo hizo constar en su libro, al cual ya hemos hecho referencia con anterioridad.

En suma, es imposible que en el contexto mexicano, Zenil ignorara el repunte en la popularidad que la artista estaba viviendo y que fuera testigo del crecimiento exponencial de la pintora y cómo esta se recolocó dentro del imaginario *de lo mexicano* en la época de los ochenta.

La revisión de los movimientos sociales y artísticos que hemos hecho hasta ahora nos permite entender el furor de los artistas y pensadores por la incorporación de la pintora en sus nuevas creaciones y, al mismo tiempo, definir el momento en el que se trasladó de una esfera de *élite cultural* a la rápida expansión a la población en general relativo.

Además, es importante recordar que la década de los ochenta fue un periodo de crisis en México con altos periodos de inestabilidad económica, social y política. Entre los factores que propiciaron dicha depresión se encuentran, a) el colapso del modelo de estado benefactor, b) el proteccionismo del estado hacia ciertas empresas locales que dio como producto una escasa competencia y variedad en el mercado, c) el poco crecimiento económico d) el enorme gasto burocrático por endeudamiento y una enorme dependencia de la explotación petrolera, que se acentuaría en el periodo de López Portillo.

La ingobernabilidad fue otro de los elementos torales en esta crisis, propiciando el hartazgo hacia el sistema político hegemónico, el nepotismo vigente en el sexenio de López Portillo, y el desencanto social por las medidas neoliberales implementadas por Miguel De la Madrid, al que se le sumaría la catástrofe natural que significó el temblor del 85 y finalmente la cuestionable elección presidencial del 88.

El desencanto de la población resultó favorable para la figura de Frida por las características marginales y disidentes –políticamente hablando– que se le atribuyeron a su persona, mismas que se fueron instaurando en el imaginario social. El ímpetu y creciente interés por parte de la sociedad en la artista se acompañó del apoyo de los investigadores y demás especialistas, permeando así más los sectores de la sociedad.

De este modo, se podría decir que tanto los investigadores como las instituciones museales y galerías tuvieron que comenzar a actuar conforme con el mercado, donde la oferta debía satisfacer la creciente demanda por la obra de la artista mexicana y el arte latinoamericano en general, aspectos que revisaremos con mayor detenimiento en el capítulo 3 de la presente investigación.

Así se da paso a los siguientes factores a tener en cuenta en nuestra investigación: las exposiciones nacionales e internacionales –las sucedidas en Bellas Artes, la galería la Raza de San Francisco y la galería Whitechapel de Londres– la publicación de libros biográficos en diferentes idiomas –Raquel Tibol, Hayden Herrera, Rauda Jamis–, que fueron a la postre adaptados para el cine y que precedieron a la inmersión de Frida en el mercado del arte.

2. Exposiciones nacionales e internacionales.

Museo Palacio de Bellas Artes. *Frida Kahlo: Exposición Nacional de Homenaje (1977)*

A cuatro años de la muerte de la pintora, el 12 de julio de 1958, la Casa Azul en Coyoacán se convirtió en un museo para conmemorar su existencia, este recinto contenía un acervo de objetos cotidianos que reflejaban su vida de 1929 a 1954. Wollen describió que este museo lo impactó y fue uno de los factores que lo llevó a realizar una exposición de Kahlo en Londres:

[...] El aspecto outsider de la Casa Azul tenía otra cualidad importante además de su relación con el surrealismo. Contrastaba absolutamente con las paredes blancas, los espacios vacíos y el aspecto tecno-higiénico del típico museo de arte moderno. Se trataba de un espacio doméstico desordenado, de colores brillantes y atestado de objetos idiosincráticos. En muchos sentidos, tuve la imagen de una Kahlo que desafiaba las doctrinas ortodoxas del movimiento moderno. En primer lugar, por supuesto, era una mujer artista y, para entonces,

había quedado perfectamente demostrado que las mujeres se habían visto relegadas a un plano secundario en la historia de éste. En segundo lugar, era en cierto modo una artista outsider, sin formación, no profesional, que pintaba por deseo propio, sin buscar exponer; y esto también la colocaba en una posición marginal frente al mundo del arte dominante.³¹

Lo escrito por Peter Wollen, expresa que fue en la vida y obra de Frida Kahlo que encontró características que lo impulsaron a llevarla a Gran Bretaña por primera vez, en un periodo de tiempo en donde se comenzaron a realizar exposiciones que hablaran sobre otras formas de creación artística; en este tenor, se comenzaron a llevar a Europa artistas africanos, latinoamericanos y asiáticos, en consonancia con el inicio de los estudios coloniales de los setenta y ochenta.

Fue hasta 1977 cuando se realizó en México una exposición de la obra de Kahlo en solitario, para conmemorar su natalicio mediante una revisión técnica de su trabajo; dicha retrospectiva se llevó a cabo en el Museo Palacio de Bellas Artes de la capital. *Frida Kahlo: Exposición Nacional de Homenaje* (imagen 10) –para la cual Alejandro Gómez Arias y Teresa del Conde escribieron los textos– significó una constante dentro de la agenda del INBA, misma que se ha reproducido intermitentemente hasta nuestros días.³²

En aquella ocasión se presentaron 64 óleos acompañados de ensayos de diversos estudiosos mexicanos y extranjeros:³³ críticos de arte, escritores, ensayistas, poetas, antropólogos, arquitectos, psicólogos y expertos en otras disciplinas, lo que permitió al espectador mexicano tener acceso a los trabajos de la artista desde la óptica científica, dejando de lado su *biografía primera*, conformada en épocas precedentes a los años ochenta y que tomaba como base titulares de prensa sensacionalista de cuando la artista se encontraba aún con vida.

Galería La Raza. Homenaje a Frida Kahlo (1978)

Fuera de nuestro país, en Estados Unidos principalmente, se comenzaron a llevar a cabo exposiciones de dos tipos: primero, las que revisaban el trabajo pictórico de la artista, como la organizada por el Museo de Arte contemporáneo de Chicago en 1978, que se presentó también

³¹ Peter Wollen. “fridamania”, en *New Left Review Scholarly Journals*. n°22 (2003): 121-122.

<https://newleftreview.org/issues/ii22/articles/peter-wollen-fridamania>

³² En 2007, se llevó a cabo otra exposición *Frida Kahlo 1907-2007 Homenaje Nacional*, para conmemorar los 100 años de su nacimiento, en esta ocasión el acervo expositivo estuvo conformada por 354 piezas, entre óleos, dibujos, grabados, acuarelas, manuscritos, cartas y más de 100 fotografías.

³³ Alejandro Gómez Arias y Teresa del Conde, *Frida Kahlo: Exposición Nacional de Homenaje* (Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967).

en la Universidad de San Diego en el mismo año. Y, segundo, aquéllas que trataban de homenajear a la pintora, sin contar con pinturas de Kahlo. Por ejemplo, el 2 de noviembre de 1978, en la Galería de La Raza (imagen 11), en la ciudad de San Francisco, se inauguró la exposición *Homenaje a Frida Kahlo*, cuyo objetivo era conmemorar por quinta ocasión en esa ciudad el Día de Muertos.

El evento reunió a un total de cincuenta y dos artistas chicanos y latinos de diversas regiones de Estados Unidos y también mexicanos. La culminación de esta muestra fue una ofrenda, dedicada a la memoria de la artista, creada en forma colectiva. Hayden Herrera, quien a la postre se volvería un personaje importante en el *boom* de Frida, opinó sobre esta exposición:

[...] Muchos artistas yuxtapusieron sus propios retratos con el de Frida, como si quisieran identificarse con ella. Su persona fue representada como heroína política y combatiente revolucionaria, mujer sufrida y sin hijos, esposa maltratada y Ofelia mexicana. Muchos la vieron como atormentada por la muerte, aunque desafiante. Una de las artistas explicó su reverencia de este modo:

[...] Para las chicanas, Frida personifica todo el concepto de la cultura. Nos inspira. Sus obras no manifiestan lástima de sí misma, sino fuerza.³⁴

Al hacer este comentario, Hayden Herrera ya nos dejaba claro ese cambio en la manera en la que se abordaba la figura de Frida Kahlo, quien antes de ser objeto de diversos estudios, se mantuvo siempre dentro de la esfera social principalmente mexicana, pero siendo abordada siempre de manera simplista, como mujer de Diego Rivera y como una *socialité*.

Sin duda, esta exhibición significó un parteaguas para la artista en aquel país, pues la presentaba ahora como un ícono arraigado a un espacio en donde se conjuntaron el arte y la comunidad, que sin duda estaba tomando importancia por su gran crecimiento demográfico, conocido como el proceso de *mexicanización de Estados Unidos*.³⁵

³⁴ Vid. Hayden Herrera, *Frida. Una Biografía de Frida Kahlo*. (México: Taurus, 2019), 13.

³⁵ La década de los ochenta es considerada la segunda etapa con mayores flujos migratorios de México a Estados Unidos en los últimos cien años. En esta época, además de considerar como principales factores la proximidad geográfica, la demanda de trabajadores agrícolas y la incapacidad de la economía mexicana para absorber un contingente de mano de obra en constante crecimiento, la globalización toma partido, porque generó integración regional y recíproca dependencia económica entre ambas naciones.

Este hecho provocó un crecimiento exponencial de asentamientos de connacionales en la zona de California principalmente, lo que conformaría grandes comunidades de mexicanos viviendo en Estados Unidos y ante la apertura económica, el libre comercio de bienes y servicios provenientes de diferentes partes del interior de la república. De tal suerte, surgen los restaurantes *Tex-mex*, las tiendas de conveniencia mexicanas y las grandes empresas ofertando comida rápida con recetas de nuestro país.

Y además, vamos a ser testigos a partir de estos años del resurgimiento del interés por Latinoamérica y la idea de *Lo otro* en Estados Unidos y Europa, en medio de las celebraciones del quinto centenario del “Descubrimiento de América”, aspecto que guarda relación muy estrecha con el mercado del arte. Situación que revisaremos más adelante en el apartado del mercado internacional, pero vale la pena desde este momento tener en cuenta estos factores como partícipes de un sistema de relaciones que terminarían por darle impulso al fenómeno que se estaba conformando alrededor de la imagen y obras de Kahlo. Fama que parece ser un constructo que, en gran medida, tomó como base idealizaciones de la artista y sus relaciones con movimientos de vanguardias, movimientos políticos y sus principales impulsores.

Volviendo al caso específico de Frida, esta fue la primera vez en la que se presentaba la artista como centro de una muestra sin ser acompañada o introducida por Diego Rivera, por lo que los reflectores estuvieron en todo momento alrededor de su vida y obra.

Finalmente, otro aspecto para rescatar es el hecho de que, además del homenaje pictórico por parte de los artistas, se colocó un altar de muertos en el que los visitantes a dicho recinto podían, a manera de ofrenda, colocar objetos que los acercaran a la artista, tal como se hace tradicionalmente en gran parte de México para celebrar el *Día de los Muertos*, generando un ambiente de cercanía y familiaridad entre la artista y los visitantes.

En este punto, nuevamente se puede hablar de dos elementos que resultan sumamente atractivos para esa mirada del *otro* sobre nuestra identidad y tradiciones. Esto es, combinar la figura de Frida con la celebración del *Día de Muertos*, que termina reforzando esta idea acerca de los fenómenos de apropiación y resignificación que dan pie al exotismo en un momento en el que la globalización en el caso estadounidense comenzó a emplear términos como el *multiculturalismo*.³⁶

El *multiculturalismo estadounidense* coincidió con nuevas políticas gubernamentales, dominadas por Ronald Reagan y George Bush Jr. quienes dieron origen al uso masivo del término, que a grandes rasgos significaba que esa nación era hogar de una amplia variedad de grupos étnicos, tradiciones y valores. Aceptando "armoniosamente" a los "otros diferentes". Esta mentalidad se reflejó en una serie de instituciones culturales y museos que abrieron sus puertas a exposiciones y eventos para mostrar el arte y la cultura latinoamericana, con la particularidad de que dichos eventos eran curados por personas no latinoamericanas, lo cual

³⁶ María Clara Bernal. *Más allá de lo real maravilloso: el surrealismo y el caribe*. (Colombia, Universidad de los Andes, 2021), 16.

desempeñó un papel importante en la construcción y perpetuación de mitos culturales y coloniales.

Whitechapel Gallery. *Frida Kahlo and Tina Modotti (1982)*

La primera exposición retrospectiva sobre la obra de Frida Kahlo en otro continente se dio en la Whitechapel Gallery de Londres, en mayo de 1982 (imagen 12), organizada y comisariada por Laura Mulvey y Petter Wollen, como él mismo lo sustenta en su artículo *fridamania*, publicado en 2003.³⁷

Después de que fuera inaugurada, y debido a su gran aceptación, la muestra viajó a Alemania y Suecia antes de pasar a la Grey Gallery de Nueva York, para finalmente desembarcar en México, donde se expuso en el Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México. La reputación y creciente fama de estas exhibiciones se propagaba de boca en boca entre diferentes sectores de la sociedad.

La importancia de que la obra de Frida Kahlo fuera elegida para ser expuesta en la Whitechapel Gallery encuentra su fundamento en que ésta es considerada piedra angular para el arte contemporáneo internacional, puesto que ha desempeñado un papel central en el paisaje cultural de Londres y funge como pilar fundamental para el crecimiento continuo de uno de los barrios más animados de arte contemporáneo del mundo. Este barrio que lleva el mismo nombre que la galería, junto con el barrio de Spitalfields son conocidos por albergar el mayor número de galerías en el municipio londinense de Tower Hamlets.

Durante más de un siglo, la galería ha acogido ferias, comisiones de artistas, colecciones de arte, y hasta cursos de los maestros del arte moderno como Pablo Picasso –que presentó ahí el *Guernica* en 1938–, Jackson Pollock o Mark Rothko –a quien también le hicieron por primera vez una exposición individual en Reino Unido ahí, en 1956–.³⁸

El conjunto de exposiciones en lugares de gran importancia para el arte moderno significó para la obra de Frida una sobre exposición de efecto en cadena que resultó artículos especializados, catálogos, libros, nuevas exposiciones y, con el tiempo, postales, calendarios, carteles, biombos, diarios y largometrajes en tan solo una década.³⁹

Las exposiciones de las que fue objeto Frida Kahlo durante esta época, actuaron como catalizadoras entre el arte y las ideas del público, al representar una forma de exhibir y contextualizar el arte, haciéndolo relevante y accesible al público. Estas muestras, por su

³⁷ Peter Wollen, *op. cit.*, 119.

³⁸ Vid. <https://www.whitechapelgallery.org/about/>

³⁹ Peter Wollen, *op. cit.* p. 120.

naturaleza, significaron un reflejo de la sociedad, representando sus intereses e inquietudes y desafiando al mismo tiempo sus ideologías y prejuicios.

Al suscitarse en diferentes planos geográficos, adquirieron múltiples identidades, pues cada una perseguía diferentes estrategias, al significar un cruce entre la vida y obra de Kahlo, la institución y los públicos de aquellos lugares. Lo que significó para estas instituciones y para la propia obra fue, primero, la promoción de los objetivos de las entidades, y por tanto visitantes e ingresos.

En suma, en este caso encontramos que las galerías que antes se mencionaron, durante la época de los setenta y ochenta, jugaron un papel importante para el mercado del arte global y el de la artista, ya que no solamente promovieron las obras sino que, además, ofrecieron al espectador una educación sobre el mundo del arte desde sus diferentes disciplinas, y colaboraron con el posicionamiento de la artista.

3. Documentos escritos y filmográficos

Existieron en los ochenta tres libros que, al ser lanzados en diferentes contextos, jugaron un papel importante para darle impulso a la gran popularidad que se estaba formando con respecto a Frida. Estos escritos le imprimieron otra característica peculiar al movimiento, pues se trataba de libros biográficos, con particularidades que suelen atraer a los consumidores y terminaron por convertir al artista en celebridad y luego producto del *marketing*. La técnica infalible que podemos visualizar en este momento, consiste en mostrar el estereotipo del *artista mártir*: que a grandes rasgos, se trata de un grupo de seres humanos perturbados, acorralados por la prisión, el hambre, la humillación o la enfermedad,⁴⁰ capaces de superar las adversidades y crear obras maestras, tal como ocurrió con Miguel Ángel, Van Gogh o Modigliani. A continuación se mencionan los escritos así como sus principales características.

Raquel Tibol. *Frida Kahlo, una vida abierta* (1983)

En México, el primer libro sobre la vida y obra de Kahlo fue el escrito por Raquel Tibol en 1983 titulado *Frida Kahlo, una vida abierta*⁴¹(imagen 13). Tibol, había llegado de Cuba a México en los cincuenta para realizar trabajos sobre Diego Rivera. Este libro, escrito en español, fue muy bien recibido por la comunidad hispanoparlante y también tuvo efecto en la propia Tibol, quien fuera una de las críticas de arte más importantes en la década de los ochenta.

⁴⁰ Alex Campos. “Van Gogh, Monet y otros pintores reconocidos después de su muerte”. en *Cultura Colectiva*, 2 de septiembre de 2015. <https://culturacolectiva.com/arte/van-gogh-monet-pintores-despues-de-muerte/>

⁴¹ Raquel Tibol. *Frida Kahlo: una vida abierta*. (México, Oasis, 1983)

El libro recogía diferentes textos de Frida que quedaron dispersos en cartas, recados, notas, en el reverso de sus cuadros, en su diario y en tarjetas postales. Estos materiales aportaron una cualidad extra al producto, ya que lo escrito se podía cotejar con documentos de primera mano, en donde se podía, inclusive, tener conciencia de la personalidad de la artista, motor principal de la investigación que la autora buscaba estudiar en este libro.

Para la elaboración de este libro, Raquel Tibol vivió durante algunos meses en la Casa Azul de Coyoacán. Su relación cercana con Diego Rivera –a quien había conocido en un congreso de artistas en Chile– aunado al acceso total a archivos y demás objetos de la vida cotidiana de Kahlo, le permitió descubrir que la gran creatividad de Frida no solamente se expresaba en su pintura. Raquel Tibol manifestó que una de las facetas más interesantes de Frida Kahlo era su manera de escribir, la cual, además, reflejaba muy bien su ingeniosa personalidad.

Con los archivos resultantes de esta investigación, se llevó a cabo además una serie radiofónica, que no consistió más que en la lectura de los textos de Frida por Raquel Tibol (con una gran alegría y buen humor, que se adivinan en las inflexiones de su voz) aderezados por sus recuerdos personales y sus acotaciones, lo que significó para la sociedad de esa época el conocer el entorno cercano de Frida Kahlo.

Hayden Herrera, *Frida: a biography of Frida Kahlo* (1983)

El segundo libro, que vio la luz ese mismo año, escrito en idioma inglés fue el de Hayden Herrera, *Frida: a biography of Frida Kahlo*.⁴² (imagen 14) Libro que se editó en 1983 como una adaptación del texto original de su tesis de doctorado para obtener su título en The City University of New York, que haría eco en Estados Unidos y Europa, y que en opinión de Cristina Kahlo se trata de un factor importante en el impulso de la fridamania.⁴³ Este libro, que fue editado para su comercio en forma de hagiografía, fue el culmen del encumbramiento de Frida en la sociedad mundial.

Cuando se encontraba realizando su investigación doctoral, Hayden Herrera viajó a México para visitar una exposición sobre “la mujer del famoso muralista Diego Rivera”. Era 1968 y la figura del pintor volvía a la fama local por la coyuntura política marcada por protestas estudiantiles a favor del modelo socialista. Herrera estaba curiosa por la obra de Kahlo pero, cuando indagó más sobre la vida de la pintora, quedó prendada: las pinturas que observó –dijo

⁴² Hayden Herrera, *Frida: A biography of Frida Kahlo*. (Nueva York, Harper & Row, 1983).

⁴³ Ivanhoe Martínez, “El mito: fridismo, los atavismos, la escena, la globalización.” (tesis de maestría en artes, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2013), 25. <http://eprints.uanl.mx/3558/1/1080256703.pdf>

posteriormente— eran tan fuertes que no podía entender por qué nadie había escrito sobre ella, con esa vida, con ese arte, podría fácilmente entrelazarse un gran perfil.

En diversas entrevistas, Herrera confesó que aquel perfil lo vio como una revelación en su carrera de historiadora; hay que tomar en cuenta que, para ese entonces en Nueva York, ya escribía artículos para las más importantes publicaciones en su país como *Art in America*, *Art Forum*, *Connoisseur* y *The New York Times*.

Este trabajo, escrito por una investigadora renombrada, catapultó a Frida con un potente recibimiento de la crítica que no escatimó en elogios: “Lúcida”, “persuasiva”, “meticulosa”, “íntima”, “refrescantemente clara”, “capaz de capturar la grandeza y la amplitud del personaje”. La biografía se fue por las nubes y se tradujo a 12 idiomas. El revuelo que causó este libro en la crítica permitió que fuera nominado para el premio Pulitzer.

Aunque a ciencia cierta no se puede determinar la principal causa del éxito de la publicación, creemos que en parte se debió a esta revisitación del arte latinoamericano en Estados Unidos y Europa en donde la figura de Frida Kahlo se constituyó como principal referente, junto a nombres como Wilfredo Lam, Tarsila do Amaral, Fernando Botero, Guillermo Kuitca o Joaquín Torres-García.

Rauda Jamis. *Frida Kahlo: autoportrait d'une femme* (1987)

El tercer libro de importancia dentro de la creación del mito de Frida, lo escribió en 1987 Rauda Jamis, *Frida Kahlo: autoportrait d'une femme*⁴⁴ (imagen 15). Escrito en francés, dicho libro realizado en el Viejo Continente revisaba a Frida Kahlo desde la óptica occidental⁴⁵ y se encargaba de ahondar en la búsqueda de lazos creativos explicados en el contexto europeo, resultando al final un compendio que legitimaba el genio y destreza de la artista, mediante sus relaciones con Europa.

En esta labor *occidentalizadora*, se resaltaron sus raíces alemanas y se le reconoció como una pintora surrealista que en vida fue admirada por Picasso, Breton, Duchamp, Kandinsky y demás intelectuales del momento.

⁴⁴ Rauda Jamis, *Frida Kahlo: autoportrait d'une femme*. (Paris, Circe, 1987).

⁴⁵ Manuela Boatcă. “La sociología poscolonial. Estado del arte y perspectivas” en *Revista Estudios Sociológicos* 28, n°83, (2010): 348.

https://www.researchgate.net/publication/259838379_La_sociologia_poscolonial_estado_del_arte_y_perspectivas

La autora Jamis, ignoró que Frida, al ser tildada de surrealista, señaló que “no tenía conocimiento de ser surrealista hasta que Bretón se lo dijo” o inclusive que “nunca había tenido la intención de crear una obra de arte que pudiera encajar en esa clasificación”.⁴⁶

Además, de que Jamis, relata a detalle los momentos en los que Frida y su obra triunfaron en el París de 1939 y en Nueva York, erigiéndose como una de las más grandes pintoras mexicanas de todos los tiempos, según la crítica del viejo continente.⁴⁷ Esta última afirmación, rebatible sobre todo si tenemos en cuenta que Frida Kahlo solo tuvo en vida una exposición en Estados Unidos y una en Francia, y que estas sucedieron gracias a la ayuda de André Breton, quien estableció una relación amistosa con la pintora y su esposo, Diego Rivera, cuando lo recibieron en sus visitas a nuestro país. Lo que deja claro que la autora de *autorretrato de una mujer*, estaba más bien construyendo una historia que entremezclaba la ficción y algunos datos históricos.

Paul Leduc. *Frida: naturaleza viva* (1984)

Entre los años de las publicaciones antes mencionadas, en México vio la luz *Frida: naturaleza viva* (1984)⁴⁸ (imagen 16), que fue una película dirigida por el cineasta mexicano Paul Leduc, protagonizada por la actriz Ofelia Medina. Es recordada por la crítica como una película de bajo presupuesto y de alta calidad. Fue filmada en su mayoría en la Casa Azul. Ivanhoe la describe de la siguiente manera:

[...] La cinta exhibe una Frida barroca que constantemente ofrece nuevos temas de estudio, por ejemplo, lo que le gustaba cocinar; sus cartas son rescatadas como documentos literarios. Nos muestra a Frida en su entorno natural, en el pueblo de ese entonces, Coyoacán, su vida como pareja de Diego Rivera, que en ese tiempo, junto con otros intelectuales y artistas empiezan a crear la identidad del México moderno.⁴⁹

La cita anterior, revela la manera en que la crítica comenzó a cambiar la manera de abordar la figura de Frida y, aunque nuevamente se recurría a la revisitación de su vida, en este nuevo estadio se comenzó a hacer conciencia de que era más que la esposa de Diego Rivera, además de que forjó relaciones intelectuales y, el aspecto más importante a destacar, es la manera en la

⁴⁶ María Clara Bernal. *op. cit.* p. 133.

⁴⁷ Carlos Santa Cecilia, “Rauda Jamis: Frida Kahlo cristaliza todos los elementos femeninos”. *Diario El País*, 4 de marzo de 1988. https://elpais.com/diario/1988/03/05/cultura/573519607_850215.html

⁴⁸ Paul Leduc, *Frida Kahlo: Naturaleza Viva*. (México, Televisa, 1984).

⁴⁹ Ivanhoe Martínez. *op. cit.* p. 28.

que se le incluyó en la conformación de la identidad del mexicano moderno, lo que terminó influyendo en las nuevas generaciones.

Esta película obtuvo 17 premios en México y en varios países. En México obtuvo el Premio Ariel por mejor película, mejor director, mejor actriz, mejor edición, mejor fotografía, mejor ambientación, mejor coactuación femenina, mejor coactuación masculina y mejor argumento original. También ganó diversos premios en los Festivales de Cine de Bogotá, de La Habana, de Estambul y los premios ACE. Además, se encuentra catalogada con el número 50 dentro de la lista de las 100 mejores películas del cine mexicano, según la opinión de 25 críticos y especialistas del cine en México, publicada por la revista *Somos* en julio de 1994.⁵⁰

Para concluir con esta serie de fenómenos multifactoriales, tenemos el que se suscitó en la segunda mitad de los años ochenta.

La revaloración, objeto de estudio de esta investigación que se introdujo al principio de la presente, considera tanto las investigaciones realizadas por parte de la academia (autenticación), como el arraigo en la sociedad de la figura del artista (legitimación), de tal suerte, podríamos decir que el hecho de que la revisitación a Frida se hiciera con intenciones académicas colocó a la artista otro paso adelante en esta pirámide de valor.

El primer escalón fue el que le otorgó la sociedad, cuando se le retomó en nuevos movimientos artísticos y políticos. En este segundo momento, perteneciente a la crítica y la academia, cuando hablamos de autenticación, ocurrió en el momento en que se le colocó en diversas muestras alrededor del mundo y se comenzaron a hacer libros y revistas sobre su vida, pero con mayor rigor. Y el tercer punto, que respecta a la valoración, tal distinción la recibió por parte del gobierno al ser decretada monumento artístico, aspecto que se estudiará con mayor detalle en el siguiente capítulo.

⁵⁰ Mauricio Peña, David Ramón y Luis Terán. “Las 100 mejores películas del cine mexicano”. En *Somos* 5, n°16 de Julio de 1994.

Capítulo II. Declaratoria de monumento artístico expedida a la obra de Frida Kahlo (1984)

Al finalizar la revisión hecha en el capítulo anterior es posible tener un panorama más claro acerca de la situación que vivía la percepción sobre Frida Kahlo como artista –escenario que incluía tanto su actividad pictórica, como su imagen– para el año de 1984 en el que su obra fue declarada monumento artístico.

Lo que viene a continuación es una indagación de motivos alrededor del dictamen antes mencionado, debido a que el contenido de las leyes en sí mismo no explica por qué, cómo y quiénes fueron los principales actores en su concepción, y mucho menos si significaron de alguna manera una herramienta de promoción por parte del Estado.

El interés de analizar este decreto surge porque, al ser las leyes producto de individuos, éstas suelen –como lo expresa Bolfy Cottom– “guardar relación con factores sociales que permean un largo camino jurídico, generando tensiones que en todas las fórmulas legislativas se presentan entre el interés público y el privado”.⁵¹ Además de que siempre se generan en un contexto social y político específico cambiante, que determina su creación.

Esta labor de estudio arrojará como resultado determinar la vigencia u obsolescencia del pensamiento jurídico ligado a lo que actualmente conocemos como patrimonio cultural⁵² de nuestro país; es por tal motivo que encontramos en la historia una herramienta fundamental para su comprensión.

Apoyados en la historia, podemos trasladarnos a momentos específicos –en este caso a los orígenes de la protección del conjunto de bienes tangibles e intangibles nacionales– y revisar el cúmulo de motivos y perspectivas ideológicas detrás de la materialización de las leyes, para después superponer dicha información con el momento que nos corresponde, en la década de los ochenta, para así, comenzar a hacer más evidentes las necesidades de adecuación de unas leyes que, como ya lo veremos más adelante, fundamentaron sus bases en acontecimientos que distan mucho de la realidad actual.

Así pues, este segundo capítulo aborda los antecedentes más relevantes de la Ley vigente sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (1972) de la cual se

⁵¹ Bolfy Cottom. *Nación, patrimonio cultural y legislación. Los debates parlamentarios y la construcción del marco jurídico federal sobre monumentos en México, siglo XX*. (Ciudad de México: Miguel Ángel Porrúa y H. Cámara de Diputados LX Legislatura, 2008), 7.

⁵² Es importante señalar que el patrimonio como concepto ha ido transformándose y ampliándose a lo largo de los años, motivo que hace más pertinente el presente análisis. Mediante la comprensión del cambio de los principales conceptos que conforman el patrimonio, será más fácil dilucidar muchas de las acciones que se han tomado a lo largo de la historia de nuestro país en materia de conservación.

desprende la declaratoria de monumento artístico a Frida Kahlo (1984), la cual es nuestro objeto de estudio primordial.

Comenzaremos por reconocer los conceptos básicos relacionados con la creación de un marco legislativo, que nos ayudará a dilucidar lo que se entendía en ese entonces por nación, patrimonio, monumento, cultura e identidad, pilares importantes en la creación del conjunto de leyes protectoras de los monumentos, zonas arqueológicas y bienes históricos estrechamente relacionados con la identidad nacional.

Continuaremos con la revisión de las exposiciones de motivos en las iniciativas de ley y reformas, resaltando en cada caso los ideales de los principales promotores, ya sea que fueran políticos o especialistas en la materia, mediante el análisis de los debates parlamentarios.

Teniendo en cuenta que con la puesta en funcionamiento de la Secretaría de Educación Pública en la primera mitad del siglo XIX, se vivió también el momento de mayor actividad en cuanto a promulgación de leyes sobre patrimonio, porque se tiene conocimiento de que, en aquellos años, la SEP incluyó dentro de su programa de alfabetización, la promoción de la cultura y el patrimonio, que estaba conformado por los archivos de los pueblos prehispánicos, virreinales y época muralista mexicana, principalmente.

Derivada de este apartado, se puede visualizar también una clara tendencia polarizada en cuanto a la manera de realizar la protección del patrimonio; por un lado, se trató de un conjunto de personajes que de manera nacionalista trataban de salvaguardar el archivo histórico que se comenzaba a catalogar en nuestro país y, por el otro lado, quienes concebían al patrimonio como bien universal e invitaban a nuestro país a abrirse cooperativamente con otras naciones para llevar a cabo las labores de control, conservación y estudio de los vestigios, anteponiendo la ciencia por encima de la identidad nacional. Esta relación antagónica entre las visiones y la manera en la que se debe actuar en la salvaguarda de los monumentos que conforman nuestro patrimonio cultural –visiones que terminan visualizándose en la legislación en esta materia– sigue vigente hasta nuestros días.

Por último, se estudiará el caso específico de Kahlo, teniendo en cuenta el contexto social y político en una era marcada por la apertura comercial neoliberal y la promoción de nuestro país en el extranjero, específicamente cuando Estados Unidos se constituyó como el socio comercial más importante de México.

1. Conceptos básicos

La primera parte del presente apartado ha retomado la manera de abordar la conceptualización por parte de dos de los especialistas más reconocidos en materia en nuestro país, quienes han

llevado a cabo un gran número de escritos con información recabada desde finales del siglo XIX, Bolfy Cottom y Julio César Olivé.⁵³ Conceptos que se complementarán y renovarán con lo escrito en años recientes por Alberto Hernández Sánchez.⁵⁴

Partimos de la idea de que el conjunto de leyes que se ha desarrollado en nuestro país en materia de monumentos, guarda estrecha relación con el proceso mediante el cual México se convirtió en una entidad independiente, periodo donde creció la necesidad de dejar atrás la inestabilidad política causada por el conjunto de movimientos armados que caracterizaron la situación territorial después de 1810, pues dicho desequilibrio mostraba al país como altamente vulnerable para ser ocupado nuevamente.⁵⁵

Para lograr la unidad política y generar como resultado un Estado bien constituido, los personajes que detentaban el poder en esos primeros años tuvieron que valerse de construcciones culturales para fundamentar dicha labor, así que recurrieron a la experiencia europea para su conformación.

Este proceso implementó un modelo mixto, que combinaba características regionales latinoamericanas y asiáticas con modelos norteamericanos y el movimiento francés ilustrado.

El efecto significó una reivindicación de la herencia cultural prehispánica y una gran exaltación del movimiento de Independencia, creando o fortaleciendo la seguridad interna y priorizando la cohesión social. Se trató de un proyecto desarrollador en el que se destacaba la necesidad de un Estado con carácter laico, al tiempo que procuraba la educación de las masas, para facilitar el desarrollo económico y la modernización del país, en donde la conciencia nacional orientada por la idea del progreso⁵⁶ era condición y el objetivo a lograr.⁵⁷

Los conceptos que se desprendieron de esta tarea, a su vez, guardan relación entre sí y de alguna manera marcan una línea muy clara de cómo un proyecto de nación comienza como

⁵³ Bolfy Cottom y Julio Cesar Olivé son dos de los personajes más reconocidos en el medio. Su relación profesor-alumno los llevó a trabajar de manera conjunta y después de la muerte de este último. Cottom se ha dedicado a la edición y publicación de los textos de su maestro en libros posteriores.

En uno de los trabajos más extensos de Bolfy Cottom se reúne gran cantidad de escritos que le fueron transmitidos por su profesor Olivier, quien en vida participó activamente en los procesos de creación de las leyes de protección y se distinguió por ser un especialista en la materia durante su existencia.

⁵⁴ Alberto Hernández Sánchez, “¿Herencia o apropiación? Chichén Itzá y su conformación como patrimonio Cultural”, (tesis de Doctorado en Antropología, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016). http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5008_TD26

⁵⁵ A lo largo del periodo de inestabilidad política y social que no terminó sino hasta la “pax porfiriana”, Francia y Estados Unidos intentaron conquistar México mediante tres intervenciones territoriales en los años 1838, 1846 y 1862.

⁵⁶ Ricardo Velázquez, “La creación de una conciencia nacional”. *Diario Milenio*, 2 de mayo de 2017. <https://www.milenio.com/opinion/ricardo-velazquez/opinion/la-creacion-de-una-conciencia-nacional>

⁵⁷ Bolfy Cottom, *op. cit.*, 37.

una concepción general de unificación, que poco a poco se transforma en hechos más particulares, los cuales describiremos más adelante.

Bolffy Cottom, considera los conceptos que vamos a tratar como fenómenos sociales con una característica doble cuando utilizamos una perspectiva antropológica para tratarlos, esto es: 1) como construcciones culturales inventos de la humanidad, y 2) al mismo tiempo en su dimensión dialéctica como hechos sociales y, por tanto, algo que socialmente forma, crea y hace a sus miembros.

Esto, en palabras de Peter L. Berger,⁵⁸ se conoce como *internalización y objetivación*; es decir, modelos creados por el hombre que terminan teniendo repercusiones en los miembros de la sociedad.

En ninguno de los casos entraremos al análisis de las discusiones históricas acerca de la enunciación de cada concepto, porque se trata de oposiciones tan amplias que cada una de ellas podría significar una tesis. Así bien, se obviarán las discusiones de los pensadores europeos y nos centraremos en la aplicación conceptual para el caso específico de México.

La labor antes descrita guarda relación estrecha, como antes se comentaba, con el tema del patrimonio cultural y su proceso de construcción, estudio que llevó a cabo Alberto Hernández en la primera parte de su tesis de doctorado; investigación que fungirá también como otro asidero en la comprensión de dicho proceso. Asimismo, al percibir dicho concepto como compuesto por otros, consideramos que es necesario revisar otros como nación, patrimonio, cultura y monumentos para finalizar con el patrimonio cultural y además enriquecer este apartado con la aportación que realizó Hernández fundando, a su vez, el concepto de *patrimonialización*.

Nación

Luis Villoro, se refería a *la Nación* –y a pertenecer a ella– como “el acto de asumir una forma de vida, incorporarse a una cultura, y hacer suya una historia colectiva. No son la sangre, ni la raza o el lugar de nacimiento los signos de pertenencia, tampoco la adscripción política, si no la integración a identidad cultural”.⁵⁹ Bajo esta premisa es que entra en juego la palabra *identidad*, de un sentido de pertenencia o adscripción, que sólo se puede explicar mediante una

⁵⁸ Peter L. Berger, Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad* (Buenos Aires: Amorrortu, 2011), 164.

⁵⁹ Luis Villoro. *Estado plural, pluralidad de culturas* (México: UNAM/Paidós, 1998), 14.

serie de características –creencias, la religión, los mitos, las tradiciones, las costumbres, la filosofía y la ideología– que se asumen como propios.⁶⁰

[...] El concepto de nación (a menudo empleado como sinónimo de Estado) se comenzó a utilizar siguiendo la línea trazada por Pascuale Stanislao Mancini en el siglo XIX, con la intención no solo de referirse a un ente jurídico, sino para designar un particular fenómeno étnico-histórico-psicológico, dirigido a configurar un conjunto de personas vinculadas por lazos comunes de raza, historia, lengua, cultura y conciencia nacional –elemento psicológico, este último, al que parece oportuno dar actualmente particular preeminencia–. De manera que podrá haber Estados nacionales junto a otros plurinacionales, y Estados étnicamente compactos frente a otros con fuertes minorías nacionales extranjeras. El término designará, por tanto, uno de los más importantes tipos de comunidad, capaz de ofrecer un alto grado de solidaridad común o *conciencia nacional*.⁶¹

Continuando con esta lógica se reconoce entonces el primer contacto entre el pasado y el presente de las comunidades, y se establece que, naciente de esta interacción, surge la importancia de la preservación de objetos, pues estos son repositorios de información de los diferentes periodos de un territorio, y que, éstos, al ser analizados de manera conjunta funcionan para darle continuidad a una tradición identitaria de personas que se vinculan a dichos artefactos. En suma, que los objetos, las personas y su relación, termina por conformar la historia, y en términos más generales, son los artefactos que permiten la cohesión entre los miembros de dicha sociedad. A este reconocimiento de dispositivos se les agrupa, estudia y reconoce como como *patrimonio cultural*. Concepto compuesto por dos términos que a continuación desarrollaremos.

Patrimonio

Esta palabra, por un lado, proviene del vocablo latino *patrimonium*, que denota lo que se es heredado de los ascendientes, pero al mismo tiempo representa el conjunto de bienes sobre los cuales se ejerce una propiedad.⁶² De tal manera, la definición se percibe en dos sentidos, como

⁶⁰ Asael Mercado, Alejandrina Hernández, “El proceso de construcción de la identidad colectiva”, en *Convergencia* 17, n° 53 (2010): 243. <https://www.scielo.org.mx/pdf/conver/v17n53/v17n53a10.pdf>

⁶¹ Vid. Guissepe Carle, “Pascuale Stanislao Mancini e la teoria psicologica del sentimento nazionale” en *Annata* 286 n°4 (1899): 549-551.

http://emeroteca.braidense.it/beic_attacc/sfoglia_articolo.php?IDTestata=923&CodScheda=00AE&IDT=30&IDV=372&IDF=0&IDA=10072

⁶² Alberto Hernández Sánchez, *op. cit.* p. 13.

herencia y como propiedad. Siendo el primero de estos sentidos el que se relaciona en mayor medida con el término de patrimonio cultural.

Cultura

Por otro lado, *la cultura*, para Eduardo Matos, es una creación cotidiana. Está en la manera en que nos expresamos y la forma particular en que vivimos; también la vemos en todo aquello con lo que nos identificamos; la aprendemos desde niños en los juegos y en los cantos que nos son propios. La cultura se va enriqueciendo a medida que crecemos. Es por tal motivo que se debe investigar, difundir y defender el patrimonio cultural, pues es parte fundamental de nuestro ser como nación.⁶³

Sin embargo, como se puede leer en estas primeras líneas y coincidiendo con lo que menciona Hernández Sánchez en su investigación, el término “cultura” no es tan fácil de definir.⁶⁴ Por eso, propone recurrir tanto a su origen etimológico como a su perspectiva antropológica, para darle un tratamiento conceptual que de alguna manera se corresponda con la postura de constructo de Clifford Geertz.⁶⁵

Así pues, al considerar la cultura mediante la visión de Geertz, como una red de significados y, por ende, una serie de interpretaciones del mundo, la hermenéutica significa una herramienta fundamental en la comprensión de dichas construcciones sociales. Para concluir que no todos los significados pueden llamarse culturales sino sólo aquellos compartidos y duraderos, además de considerar a la cultura con un carácter dinámico en donde dichos significados cambian con el tiempo y contextos.

Patrimonio cultural

Una vez que se revisaron de manera separada los términos que conforman esta palabra compuesta, podríamos decir que el patrimonio cultural sería entonces entendido como el conjunto de creaciones y productos tangibles o intangibles que poseen una valoración excepcional por parte de un grupo social o una sociedad en su conjunto.

Estos bienes obtienen su valor por el papel que desempeñan en la existencia y permanencia cultural del grupo social o sociedad que los posee, siendo la función social de la identidad el papel preponderante de éstos. Pero nuevamente, vale la pena recordar que al

⁶³ Eduardo Matos Moctezuma, “Patrimonio cultural de México”, en *Arqueología Mexicana* 21, n° 119 (2013): 90-91.

<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/a115378d-bb9f-46fd-836e-cfb7f809d023/patrimonio-cultural-de-mexico>

⁶⁴ Alberto Hernández Sánchez, *op. cit.* p. 14.

⁶⁵ Vid. Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, (Barcelona: Gedisa 1987), 20.

tratarse de concepciones compuestas y dinámicas en el tiempo como es el caso de la cultura, al relacionarse con el concepto de patrimonio, resulta difícil el llegar a una definición universalmente aceptada.⁶⁶ En los últimos años se ha popularizado el recurrir a la definición que se propuso en la Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural.⁶⁷

Para la UNESCO el patrimonio cultural encierra también el potencial de promover el acceso a la diversidad y su disfrute. Enriqueciendo el capital social y conformando un sentido de pertenencia, individual y colectivo que ayuda a mantener la cohesión social y territorial,⁶⁸ como antes ya se mencionó en el caso de los artefactos que posee un territorio. Después de la Convención de 1972 sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural, el contar con un acervo patrimonial y ser considerado como potencia en este ámbito, ha adquirido una gran importancia económica para el sector del turismo en muchos países. Tal es el caso de Italia, Grecia o Egipto, quienes se han visto beneficiados al ser incluidos en la lista del patrimonio mundial.⁶⁹ La visión de un patrimonio cultural enfocado a lo material comenzó a cambiar en 1982, en la declaración de México sobre las políticas culturales, abriendo paso a la existencia de patrimonio cultural tanto material como inmaterial e involucrando aspectos como la creación e inventiva del ser humano.⁷⁰

Monumento

Una parte de ese patrimonio cultural se reconoce bajo el nombre de monumento, el cual podría, siguiendo la línea antes descrita, ser considerado como un conjunto de repositorios materiales e inmateriales que poseen información científica, histórica y cultural; de ahí que resulte de interés su preservación y se le vea como patrimonio cultural nacional. De hecho, dentro de la práctica legislativa mexicana, el concepto de monumento y su diferenciación del patrimonio cultural, explica por qué se tiene una ley federal sobre monumentos y no sobre patrimonio cultural.

El monumento, entonces, que proviene del latín *monere*, significa “rememorar” y según Alois Riegl y Alberto Hernández, además de fungir como utensilio que hacen recordar algo o a alguien, permite que la memoria se convierta en algo viviente.⁷¹

⁶⁶ Alberto Hernández Sánchez, *op. cit.* p. 16.

⁶⁷ Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, Art. 1, UNESCO, 1972.

⁶⁸ Patrimonio. Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo, UNESCO (2009), 132.

⁶⁹ World Heritage List, UNESCO, 2021. <http://whc.unesco.org/en/list/>

⁷⁰ Alberto Hernández Sánchez, *op. cit.* p. 16.

⁷¹ Alberto Hernández Sánchez, “El concepto de monumento en la legislación mexicana. Una aproximación histórica” en *Principios, criterios y normativa para la conservación del patrimonio cultural. Debates y*

Esta singularidad que representa el concepto de monumento, permite que la ley vigente y sus antecesoras se enfoquen en su protección al poder focalizar todos y cada uno de ellos – ahora contamos con monumentos artísticos, arqueológicos e históricos– en contrapartida de una ley sobre patrimonio cultural, que ante su indefinición conceptual –por extensión– que haría casi imposible delimitar las facultades federales. Aquí, nuevamente, vale la pena mencionar que las intenciones no siempre se cumplen a cabalidad en la práctica, puesto que la centralidad en la protección y la catalogación por medio de los inspectores de monumentos, ha terminado por ser insuficiente. Aspectos que revisaremos en el capítulo tres de esta investigación, cuando abordemos de lleno nuestro caso de estudio.

Por último, fue a partir de la Ley sobre Monumentos Arqueológicos de 1897, la primera en su tipo en ser promulgada, que se llevó a cabo la adopción del concepto de monumento en la legislación mexicana, y desde ese momento se comenzó a fraguar la idea de anticonstitucionalidad en virtud de la actuación por parte de la Federación, que se consideraba como competencia de los Estados. Por considerar que se violentaba el régimen de la propiedad privada a favor de la actividad arqueológica en nuestro país.

En el artículo primero de aquella iniciativa se afirmaba que los monumentos arqueológicos que estuvieran localizados en el territorio mexicano eran propiedad de la Nación,⁷² aspectos a los que se les agregaría en épocas más recientes la inconstitucionalidad por la falta de derecho de audiencia cuando se planteaba un nuevo decreto.

De tal forma es que resulta necesario problematizar, no solo la conceptualización, sino también quiénes dictan y construyen lo que se ha instaurado como patrimonio cultural de México y que ahora asumimos como propio, puesto que de este ejercicio se desprende el concepto acuñado por Alberto Hernández, al que llamó *proceso de patrimonialización*.⁷³

Proceso de patrimonialización

Así se le reconoció al procedimiento que explica la conformación y transformación de bienes en patrimonio, construcción que implicó en nuestro país más bien un proceso de apropiación y no uno de herencia.

Como ya lo hemos revisado en los párrafos anteriores, al tratarse el patrimonio cultural de una construcción social, ésta se lleva a cabo en un contexto en específico mediante un

reflexiones, coordinado por Isabel Villaseñor y Thalia Velasco (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2021), 79.

⁷² Alberto Hernández Sánchez, *op. cit.* (2016), 82.

⁷³ *Ibidem*, 18.

proceso institucionalizado, en el cual se reconoce que no existe una voluntad del propietario (creador) por heredar los bienes que creó, sino más bien, como un proceso por el cual personas que detentan poder en momentos específicos, retoman y se apropian de dichos documentos para construir una “supuesta” herencia. Para entender mejor este proceso, recurriremos de manera sintética a las etapas que Hernández Sánchez desarrolló en su investigación de doctorado:

En la primera etapa de la patrimonialización, a partir de una serie de valores determinados compartidos por un conjunto de individuos, se establece y desarrolla un sentimiento de pertenencia e identidad. Dichos valores pueden ser de tipo político, económico, social o cultural y cuyo tratamiento y tipo de *patrimonio en construcción* dependerá directamente del interés predominante del grupo. Al tratarse de un grupo de élite, se sobreentiende que éste tiene un nivel de preparación, conocimientos –e influencias– que lo diferencian del resto de la población, al tiempo que le permiten instaurar por medio de este proceso de *autoconciencia y valoración* su agenda *patrimonializadora*.

En la segunda etapa, la élite busca elementos que le resultan más útiles para reflejar y plasmar sus valores identitarios –apropiándose de bienes– en los que proyectarán dichos valores. La apropiación convierte estos objetos en parte de la élite con la finalidad de establecer en ellos, no solo la propiedad, sino también los vínculos necesarios con los valores identitarios.

Una vez realizada la apropiación de los bienes, la élite comienza a reconocerlos como un “bien cultural” y aprovechando su posición hegemónica, procederá a “evangelizar” a la sociedad para imponer su visión patrimonial al resto de la sociedad. La socialización de los bienes instaure una idea dentro de la sociedad de que dichos “bienes culturales” son un patrimonio “de ellos mismos” y que han sido “heredados” por los antepasados, para lograr una apropiación inconsciente por parte de la sociedad que percibe dichos bienes como propios. Este proceso va acompañado por la escritura de “una historia en común de la sociedad” alineada a sus intereses.

Terminado el periodo de construcción y asimilación por parte de la sociedad en general, se procede a “heredar” a futuras generaciones así como supuestamente nos fue heredado a nosotros. De este modo el proceso de patrimonialización cierra todo un ciclo, y con ello se perpetúa una línea de continuidad presente-pasado-futuro.⁷⁴

Si se aplica el modelo que acabamos de citar al caso mexicano –que se ha suscitado a lo largo de momentos discontinuos dentro de la historia de nuestro país– siendo conscientes, por ejemplo, de la nula existencia de homogeneidad en los periodos de inestabilidad política

⁷⁴ Alberto Hernández Sánchez, *op. cit.* (2016), 20-22.

que se vivieron antes de la Revolución, podemos percatarnos que por medio de la instauración de un partido político que resultaría hegemónico, fue que se asumió un destino común – iniciativa implementada por el Partido Nacional Revolucionario que conformó la identidad de *lo mexicano* mezclando algunas características de los pueblos originarios y la comunidad mestiza– abrazando una diversidad en su conformación y aceptando diversas expresiones o visiones de nación, lo que nos coloca en el terreno de la expresión política de la nación, de la cual nace el Estado, reflejadas en el arte en el movimiento muralista.

Así pues, la nación mexicana renovada representó entonces también una comunidad de carácter,⁷⁵ resultado de una comunidad histórica de destino. Dicha comunidad de carácter en realidad conformó una nación cultural por su forma particular de asumir o enfrentar la vida, porque fue en esa dinámica cultural que se generaron y aprehendieron valores, sentidos y puntos de referencia orientadores de la conducta individual y social del pueblo mexicano.⁷⁶

En este afán de unificar siendo conscientes de la heterogeneidad, en estos casos que acabamos de revisar, es que se eligieron elementos representativos, tanto de las comunidades originarias mexicanas en las zonas arqueológicas que se comenzaban a descubrir, como también por primera vez se consideraron los edificios de la época virreinal que muchas veces, en este afán nacionalista, se destruían en aras de eliminar la evidencia de haber sido un país colonizado.

Ambos elementos, que incluían estas dos visiones separadas de manera antagónica, por primera vez comenzaron a interactuar en pos del progreso, motivo por el cual se consideran importantes para entender la construcción de la tradición mexicana de protección de monumentos.

Además de que la invocación de temas históricos antes mencionados, también se agregaron elementos religiosos como parte de la retórica patriótica, que servía para reducir la distancia que separaba a la élite de las masas y las unía bajo un estandarte mexicano común contra España, sin despertar ningún conflicto étnico o social. Toda esta tradición llegó hasta prácticamente finales del siglo XVIII cuando México aún no existía de manera independiente, marcado por el periodo de la Ilustración, proceso en el que empezó a “tener reconocimiento por parte de la Corona española el estatus cultural de la Nueva España”.⁷⁷

⁷⁵ La comunidad de carácter, para Otho Bauer, vincula a los miembros de una nación durante determinada época, pero de ningún modo a la nación de nuestro tiempo con sus antepasados de hace dos o tres siglos.

⁷⁶ La nación, entonces, vista como fenómeno social, fungió como la legitimadora y justificante del surgimiento del Estado. En este entendido, se puede comprender también que, al consumarse el proceso de independencia de la Corona española, se justificó en un momento anterior, el nacimiento de una nación mexicana, agenda del grupo de élite criollo de la Nueva España.

⁷⁷ Bolfo Cottom. *op. cit.*, 67.

En suma, se podría decir que, en esta dinámica de conceptualización, se han construido los distintos significados, sentidos o valoraciones identitarias de aquellos bienes denominados antigüedades o monumentos. Y que a su vez estos significaron: a) la base para la construcción de una tradición histórica nacionalista; b) se consideró a los monumentos como testimonio y fuentes originales para conocer la historia; c) aquellas antigüedades desempeñaron un papel ideológico por el hecho de que se considera que dan honor y provecho a una nación, es decir, que se les concibe como objetos de utilidad social, entendiéndose que es así porque representan valores de orden social, que le permitirán su propia cohesión y persistencia en el devenir histórico.

Esta serie de elementos fue, en primera instancia, la base sobre la cual se construyó, en el siglo XIX, la legislación mexicana de orden federal o nacional cuya continuidad tiene vigencia aun en nuestros días, situación que desencadena varias preguntas que se tratarán de dilucidar en los siguientes apartados ¿qué tan benéfico es el anacronismo en materia legislativa en lo que respecta al patrimonio?, ¿no es contradictorio que México legisle en materia de protección del patrimonio de manera nacionalista cuando al mismo tiempo promueve el turismo al sustentarse como potencia cultural?

2. Punto de partida y destino en la valoración y administración del patrimonio cultural mexicano

Junto con este ejercicio de creación, de manera paralela y casi espontánea, se dio una bifurcación entre los principales actores detrás de la creación de dogmas de protección: los nacionalistas y los cientificistas. Consideramos que su revisión es importante para esta investigación por dos razones: la primera, puesto que, a lo largo de la historia, esta relación antagónica se seguirá replicando y, la segunda, porque además significa una clara evidencia de que, desde la creación de las normas, leyes y decretos, ya se cuestionaba su pertinencia y anticonstitucionalidad. El aporte que la investigación pretende es acercarnos a una mejor comprensión del por qué una de las visiones siempre es la que se impone sobre otra, ante la implementación, inclusive, de dinámicas culturales que se contradicen, como lo son la adopción de los postulados neoliberales.

Pero, antes de ahondar en estos aspectos y sus principales actores, es preciso mencionar de manera sintética que el punto de partida en la valoración, administración y salvaguarda de todos los archivos y bienes que adoptó México responde a una ideología que se nutrió de una serie de influencias europeas, principalmente española, que obedecía a su vez a la doctrina católica romana de protección de archivos históricos.

Esta tradición, a grandes rasgos, se refiere a cuando en el siglo XV, los humanistas, tras su ruptura con el mundo medieval, volvieron su mirada hacia la Antigüedad clásica, reinterpretándola con los nuevos valores imperantes. En esta labor, algunos papas –Martin V, por ejemplo– estaban empeñados en edificar una ciudad capaz de emular el esplendor de las ciudades de la Antigüedad desarrollando un clima político cultural en torno a esta labor creadora. Situación que dictaría una serie de normas que, de un modo diáfano, se orientan a la protección de los monumentos, considerándolos como piezas de valor que representaban la grandiosidad del pasado que consideró que era preciso conservar.⁷⁸

Volviendo al caso específico de México, esta manera de administración adoptada en el siglo XVIII significó que la categorización de bienes que interesaban a la joven nación transitara desde su consideración como tesoros, cosas, objetos y antigüedades –camino que se recorrió igualmente en el siglo XVI en Europa– hasta la conceptualización de monumentos. Bolfy Cottom menciona que aparece por primera vez esta manera de enunciar monumentos, en el reglamento fundacional del Museo Nacional Mexicano.⁷⁹

Enfoque nacionalista

Ahora bien, hablando ya de las dos vertientes, el sentimiento nacionalista surgió en mayor medida entre los criollos y mestizos, quienes comenzaron a considerarse americanos, como respuesta a la discriminación a la que fueron sometidos. El sector criollo tuvo gran intervención en la polémica sobre las posibilidades y capacidades de los hombres nacidos en las nuevas tierras, enfrentándose a la leyenda del americano indolente y soñador, creación colonial y europea de racismo. Así, se muestra un marcado interés por dignificar la cultura que ya por entonces se empezaba a llamar mexicana.⁸⁰

Sin duda este sector de la población desempeñó un papel preponderante en el empuje intelectual y político de lo que a partir de entonces se va a conocer como cultura mexicana. Dentro de este grupo se encuentran José Antonio Álzate, Antonio de León y Gama, Mariano Veytia y Francisco Xavier Clavijero,⁸¹ considerados por Julio César Olivé, precursores de la arqueología mexicana. Dichos pensadores coincidían en llevar a cabo la protección de los bienes prehispánicos, visión a mi parecer protonacionalista, al contar dichas posturas con

⁷⁸ María Luisa Loures S. “Del concepto de monumento histórico al de patrimonio cultural”, en *Revista de Ciencias Sociales*, n° 94 (2001), 142.

<https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/2882/1/15309411.pdf>

⁷⁹ Bolfy Cottom. *op. cit.*, 67.

⁸⁰ Luis González, “El periodo informativo” en *Historia mínima de México* (México: El Colegio de México, 1995), 78.

⁸¹ Bolfy Cottom. *op. cit.*, 63.

fundamentos para el sustento histórico de lo que hoy reconocemos como un estado nación. Más adelante, estos pensamientos serían retomados y complementados por pensadores contemporáneos, constituyendo así un cuerpo de bienes cuya característica principal es que se revaloricen con el paso del tiempo, como es el caso de los monumentos artísticos, objeto de estudio del presente.

Bernabé Navarro escribió un libro acerca de la cultura mexicana del siglo XVIII, respecto al pensamiento de varios personajes de aquella época en torno a la mexicanidad, en donde se destaca que los pensadores modernos e ilustrados empezaron a tener la conciencia de un nuevo pueblo y una nueva patria, y que era a ellos a los que les correspondía afirmarla y defenderla.⁸²

Álzate, por ejemplo, mediante sus gacetas, se propuso defender a México, su cultura y civilización, contra todos aquellos “impíos y calumniadores de su patria”. Toda esta labor nacionalista, la expresó en su *Gaceta* cuando expuso: “mi amor a la patria, amor que me obligaría a sacrificar mi vida si fuese necesario, es el que me ha obligado y obliga aún a continuar en mi primer empeño.”⁸³

Aquel intelectual, dice Sonia Lombardo, asumió que las culturas de la Antigüedad daban prestigio a las naciones, idea expresa en sus textos cuando Álzate hacía la siguiente analogía “la nación mexicana debería considerarse antigua, es decir con tradición antigua, es decir, con tradición histórica, ya que los indios mexicanos son, respecto a los de la época prehispánica, como los habitantes del Peloponeso a los griegos antiguos”.⁸⁴ Después de la revisión de estas dos ideas podríamos decir que propuso una defensa no solo de sus contemporáneos, sino también de sus antepasados prehispánicos.

León y Gama, otro pensador de la época, aportó la idea de que los monumentos eran instrumentos de conocimiento, cuando escribió “en los siglos que han florecido las ciencias, el estudio de las antigüedades, ha sido de mucho aprecio. Muchos hechos históricos han sido confirmados o destruidos en virtud del hallazgo de una medalla o de una inscripción.”⁸⁵ En sus escritos hablaba de experiencias en las que, por ejemplo, Carlos III –siendo Rey de Nápoles–, destinó parte de su dinero para que se investigaran las antiguas ciudades de Pompeya y

⁸² Bernabé Navarro, *Cultura mexicana moderna en el siglo XVIII* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983), 78.

⁸³ Antonio Álzate, *Gacetas de literatura de México Volumen 2*, (Puebla: Imprenta del Hospital de San Pedro, 1831), 59.

https://books.google.com/cu/books?id=u_FZL6s9_LUC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false

⁸⁴ Sonia Lombardo de Ruiz, *El pasado prehispánico en la cultura nacional. Memoria hemerográfica 1877-1911*, (México: Antologías, 1994), 10.

⁸⁵ Antonio León y Gama. *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras* (México: Miguel Ángel Porrúa, 1978), 4.

Herculano. Acciones que, según él, al orientarse una nación a conocer dichos monumentos “daba honor y provecho a la nación, porque mostraban a una sociedad comprometida en la búsqueda de valores que le interesan y dan aporte a su propia identidad.”⁸⁶

Por otra parte, Francisco Xavier Clavijero, expresaba mediante sus obras su preocupación por la pérdida de testimonios referentes a la historia mexicana, e incluso, por no contar con especialistas capaces de explicar las técnicas, procedimientos y motivos de la pintura mexicana.

[...] Por faltar el profesor de antigüedades no hay actualmente quien entienda las pinturas mexicanas, y por la pérdida de escritos, la historia de México es difícilísima, por no decir imposible. Ya pues esta pérdida no puede repararse, al menos que no se pierda lo que nos queda.⁸⁷

Los ideales de salvaguarda que se estaban cocinando en la época, orientados a proteger la historia y promoverla para cohesionar el futuro de una nación, se volvió aún más celosa de sus archivos en esa época porque, sencillamente, en Europa se comenzaba a desarrollar la labor arqueológica, que tuvo su claro inicio en las excavaciones en Pompeya. Se trató de una serie de instituciones de corte ilustrado impulsadas por la monarquía, quienes se dieron a la tarea de “estudiar y coleccionar” objetos, lo que a la postre generó un mercado de antigüedades, conformado por el coleccionista, el comerciante y el explorador, este último –en su momento más rapaz– fungió como saqueador y traficante. En un principio el interés estaba enfocado a las culturas clásicas, pero la expansión comercial de países como Inglaterra, España y Francia incorporó rápidamente objetos de culturas consideradas exóticas como las africanas, asiáticas y americanas.⁸⁸ Momento conocido también porque se dio el surgimiento exponencial de los museos tal como los conocemos.

Así pues y por la rivalidad entre las naciones antes mencionadas por la penetración y dominio de América Latina, a la cual se le sumó la figura de Estados Unidos, comenzaron a llegar al país agentes disfrazados de diplomáticos para realizar labores arqueológicas.⁸⁹ Se trató de figuras como el Barón Alexander von Humboldt, John L. Stephens y Désiré Charnay,⁹⁰ quien

⁸⁶ *Ibidem*, 5.

⁸⁷ Francisco Xavier Clavijero. *Historia antigua de México*, (México: Departamento editorial de la Dirección General de las Bellas Artes, 1917), 56.

⁸⁸ Bolfy Cottom. *op. cit.*, 73.

⁸⁹ Julio César Olivé, “Reseña histórica del pensamiento legal sobre arqueología”, en Bolfy Cottom. *Obras escogidas de Julio César Olivé*, (México: CNCA-INAH, 2004), 298.

⁹⁰ Los casos de D. Charnay y su exposición en los diarios de aquella época despertaron el interés de los pensadores mexicanos y la propia sociedad, pues se hizo de dominio público que con permiso del gobierno ocasionó daños a varios monumentos arqueológicos y sobre todo que los sacó del país. Para ahondar sobre estas noticias, se

generó grandes polémicas por la forma en la que realizó sus labores de excavación. Polémica que forma parte de los motivos por los cuales se comenzó a crear un marco jurídico para la protección de los monumentos, de manera proteccionista, para evitar la fuga, el robo, el saqueo y la exportación ilegal de aquellos bienes culturales.

Existen dos antecedentes de documentos herederos de estas ideas de salvaguarda que, aunque no corresponden a un carácter legislativo, sí sentaron las bases sobre las cuales se dictaron las maneras y facultades del Estado para controlar las expediciones: el primero, ya antes mencionado, el documento por el cual se decretó la fundación del Museo Mexicano y, el segundo, es el dictamen emitido por la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística en la Protección de Monumentos (SMEG) para que se determinaran como propiedad nacional los monumentos arqueológicos. En este trabajo no me detendré a explicar más a profundidad el contenido e implicaciones de tales documentos, porque se pueden revisar de manera detallada en la obra de Bolfy Cottom, la cual hemos citado en reiteradas ocasiones, pero sí mencionaré que, en ambos casos, se pugnaba por promover la protección en aras de desarrollar actividades de carácter académico, de investigación, difusión y docencia, así como definir la propiedad de los bienes.

En suma, fue durante el Porfiriato cuando en México, la arqueología se desarrolló por dos razones, la primera fue para mostrar al país como un ilustrado, relacionado al apego que Porfirio Díaz sentía por la cultura francesa, pero también, dicha labor arqueológica encubrió intereses políticos, cuyo afán era la creación de un imaginario colectivo acerca de un pasado común con fines nacionalistas que terminara por unir a la sociedad. A tal grado de que, en 1885, el gobierno de Díaz creó la Inspección General de Monumentos Arqueológicos de la República Mexicana,⁹¹ mediante la cual se llevaron a cabo distintas excavaciones, principalmente en Teotihuacan, al considerar este sitio como cuna del pasado prehispánico. Está por demás, después de las líneas anteriores, destacar que esta visión nacionalista rechazaba el coleccionismo al pensarlo como un despojo de los documentos que le daban sentido y fundamentaban lo que significaba ser mexicano y contenía todas características que diferenciaban al país, de otras naciones.

puede revisar el trabajo de Romina Paredes, “Diálogos entre viajeros. Intertextualidad en el diario de viaje de José Fernando Ramírez durante el Segundo Imperio Mexicano.” *Revista Iberoamericana*. (2021), 54.

⁹¹ Rosa Guadalupe de la Peña Virchez, “Museo Universitario Dr. Luis Mario Scheider: Una experiencia de la descentralización del patrimonio cultural arqueológico” (Maestría en Museos, Universidad Iberoamericana, 2004), 18. <http://192.203.177.185/handle/ibero/321>

Enfoque científicista

El caso polémico de Désiré Charnay, que en 1880 se hizo público, desencadenó una serie de debates que trascendieron hasta la Cámara de Diputados. Así, el 13 de octubre del año mencionado, podría ser una fecha clara documentada en el nacimiento de esta bifurcación entre visiones y maneras de administrar el patrimonio.

Aquí surgió el pensamiento que después sería llamado científicista, y cuyos representantes serían Antonio Carvajal y Justo Sierra. El primero de ellos hablaba acerca de que no había sido hasta que los arqueólogos europeos habían llegado a nuestro país, que la nación se había dado cuenta de la importancia que los objetos extraídos tenían para la historia; mencionaba también que existían de por medio contratos que restringían la extracción de los hallazgos, y que era falso el hecho de que éstos irían a enriquecer los museos del Viejo Continente, puesto que en dichos documentos se establecía que lo más importante para la historia arqueológica de nuestro país se quedaría aquí.⁹²

Por su parte, el diputado Justo Sierra, expuso los motivos de su posición de la siguiente forma: “Es necesario señores diputados, prescindir de este mal modo de tratar las cuestiones, por el cual se requiere que todo aquello que atañe a la nación no pueda cederse ni aun cuando sea en beneficio de ella misma”.⁹³ Al igual que Antonio Carvajal, hablaba de que las personas que pertenecían a su generación y anteriores nada habían hecho para conservar dichas antigüedades.

En sus argumentos hablaba del caso egipcio, “la historia de Egipto se ha conocido desde el momento en que estos documentos han sido confrontados con las diversas civilizaciones, en los museos europeos”.⁹⁴

Reconocía también que, en vez de salvaguardar los archivos celosamente, se tendría que trabajar en fortalecer las relaciones entre las naciones en beneficio de todos, pues, en aquellos países se habían conformado “sociedades científicas y se han organizado congresos de americanos en los que se está trabajando sobre nuestra historia”. Además, esto dejaba claro que también se debía optar por celebrar contratos en donde dos terceras partes de los objetos le pertenecieran al gobierno. Nuevamente, es preciso hablar de que el impulso a la salvaguarda de archivos tenía un trasfondo político, donde los contratos celebrados resultaron benéficos para la conformación de un acervo museal durante el Porfiriato.

⁹² Bolfy Cottom, *op. cit.*, 119.

⁹³ Diario de los Debates, *Cámara de Diputados XVII Legislatura*, sesión del día 28 de octubre de 1880.

⁹⁴ Diario de los Debates, *Cámara de Diputados XVII Legislatura*, sesión del día 28 de octubre de 1880.

Durante el gobierno de Porfirio Díaz las colecciones del Museo Nacional aumentaron. Como consecuencia, la investigación se incrementó, lo que llevó a la edición de publicaciones como los Anales del Museo Nacional de México a partir de 1877, y el Boletín del Museo Nacional de México, a partir de 1903.⁹⁵ Carvajal, finalizó aquella intervención con la siguiente idea:

[...] hacer uso del amor patrio para impedir que esto que está sepultado en el polvo vaya a servir de ilustración al extranjero, que nos devolverá en libros, como los que están ilustrando la historia de África, me parece que es indebido.

Para Bolfy Cottom, este posicionamiento que exponía Justo Sierra hablaba de un patriotismo ilustrado,⁹⁶ donde se buscaba dar paso a la construcción de una historia de México. Por eso, la cooperación internacional era la herramienta generadora de conocimiento y se concebía al patrimonio con un carácter universal.

La importancia de estas dos aportaciones fue que esta serie de ideas tendría repercusión más adelante, entre los diputados, quienes tomarían como base dichas premisas y las perfeccionarían. Por ejemplo, en el Proyecto de Ley sobre Monumentos Arqueológicos de 1896, se destaca la importancia que, para los pueblos civilizados, había tenido la ciencia arqueológica, la cual, se proponía aplicar los conocimientos históricos y literarios a la explicación de los monumentos antiguos, con el objeto de hacer constar la civilización de los pueblos.⁹⁷

Es decir, que estos bienes eran los testimonios auxiliares de la cronología de los sucesos, resultando por ende, uno de los argumentos que hasta nuestros días tiene mayor peso al momento de oponerse a la mercantilización de los monumentos —y que bien se podría considerar como una idea contraria a esta visión científicista—. En este proyecto de ley se declaraba que

[...] Allí donde no hay monumentos literarios, los arqueológicos son el único vestigio del pasado y por consiguiente su importancia y trascendencia resultan indiscutibles; allí donde existen monumentos literarios, los arqueológicos prestan el servicio de corregir las deficiencias de historiadores poco animados del profundo sentimiento de la verdad.⁹⁸

⁹⁵ Boletín del Museo Nacional de México Vol. 1, n°3, INAH, Mayo de 1903.

<http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:11366>

⁹⁶ Bolfy Cottom, *op. cit.* p. 130.

⁹⁷ Diario de los Debates, *Cámara de Diputados XVIII Legislatura*, sesión del día 14 de noviembre (1986), 386.

⁹⁸ Diario de los Debates, *op.cit.* (1986), 386.

La posición que Justo Sierra tuvo diez años antes fue la base del pensamiento expresado por Alfredo Chavero en los debates parlamentarios, ahí criticó que se continuara con una tradición jurídica de prohibir que las antigüedades mexicanas salieran del país.⁹⁹

Él afirmaba que dicha prohibición dañaba nuestra historia en dos sentidos: por un lado, nosotros no producíamos historia y por otro necesitábamos recibir historia por dos razones; 1) “porque el historiador en México no tenía ninguna compensación, no ya de lucro, ni siquiera de honra”, y 2) porque no había mayor desgracia en México que dedicarse al estudio de la historia.¹⁰⁰

Hasta el momento se ha revisado la base conceptual y las visiones que fundamentaron la creación de una ley protectora del patrimonio nacional. A partir de estos dos momentos, México inició un largo camino para seguir construyendo y perfeccionando los instrumentos legales pero, como lo expresa Bolfy Cottom, también acrecentó un conflicto relacionado con el coleccionismo privado,¹⁰¹ cuya característica es su relación con el poder; de ahí la explicación de su gran influencia y el obstáculo político, generando tensión entre el interés público y privado que, junto con el educativo, constituye el problema de fondo en materia legislativa.

La revisión que hicimos anteriormente en este apartado resulta fundamental para entender más sobre la bifurcación, puesto que la discusión –que es mucho más antigua– llegó a su punto más álgido entre coleccionistas y antropólogos en ciernes de la promulgación de la Ley Federal sobre Monumentos de 1972, que tenía como antecedente la Ley Federal de Patrimonio Cultural de 1968. Disputa cuyo eje central era la preocupación entre la comunidad de coleccionistas en México, pues dicha legislación facultaba al Gobierno Federal para expropiar, asegurar u ocupar bienes culturales de particulares bajo condiciones poco claras, confusas y sin derecho de audiencia; lo que en años posteriores a su aprobación le valdría ser tildada de anticonstitucional, aspecto que revisaremos más adelante.

Al respecto, Alberto Hernández realizó una investigación donde detalló de mejor manera los principales antecedentes, discusiones y resoluciones, a las que se llegaron en ese momento.¹⁰² Sin embargo, y para este trabajo, vale la pena retomar de manera resumida que fue después de haberse llevado a cabo las consultas y discusiones de la iniciativa, que la

⁹⁹ Diario de los Debates, *Cámara de Diputados XVIII Legislatura*, sesión del 3 de diciembre (1896), 613.

¹⁰⁰ Diario de los Debates, *op.cit.* (1896).

¹⁰¹ Bolfy Cottom *op. cit.*, 299.

¹⁰² Alberto Hernández Sánchez, “Arqueólogos vs coleccionistas: ley federal sobre Monumentos de 1972.” en *CENIDIAP revista digital*, (2006).

https://www.academia.edu/4370339/Arque%C3%B3logos_vs_coleccionistas_Ley_Federal_sobre_Monumentos_de_1972

controversia por definir la posesión de los bienes arqueológicos de alguna manera se dirimió. Y aunque los coleccionistas mostraron propuestas interesantes, los organismos gubernamentales habían ya tomado partido por la postura nacionalista que promovían los antropólogos y arqueólogos.

Y apelando a una figura de gran talla como lo era Gonzalo Aguirre Beltrán, la postura del gobierno mexicano fue más que clara: los bienes arqueológicos son propiedad de la nación, por lo tanto debían quedar bajo su tutela y protección.¹⁰³

Así fue como la nueva legislación brindó al INAH todas la atribuciones para hacerse cargo de los bienes arqueológicos, al tiempo que la convirtió en una ley distinta a muchas otras por el interés que tenían diversos grupos de la ciudadanía en participar, instaurando en la sociedad –por lo mediáticas que se volvieron las discusiones que ocuparon páginas enteras de los diarios– un problema sin resolver, con una agenda inacabada y con muchas cuestiones conflictivas.

3. Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticos e Históricas, 1972 y su Reglamento, 1975.

La declaratoria de monumento artístico se desprende de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticos e Históricas de 1972¹⁰⁴ y su Reglamento¹⁰⁵ actualmente vigentes. La cual, sin profundizar en sus antecesoras Ley Federal sobre Monumentos Arqueológicos 1897, las leyes de 1914, 1930 y 1934, encontró en la ley de 1968-1970 un parteaguas por su amplitud, estructura y terminología, pero al mismo tiempo fue la que entrañó la tensión entre el interés público y privado, lo cual no se resolvió cuando se intentó ser más flexible frente al coleccionismo privado.¹⁰⁶

¹⁰³ *Ibidem*, 4.

¹⁰⁴ Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticos e Históricas. *Diario Oficial de la Federación*, 6 de mayo de 1972.

¹⁰⁵ Reglamento de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticos e Históricas, *Diario Oficial de la Federación*, 8 de diciembre de 1975. Al igual que la ley –tal como lo describe, Jorge Fernández, en su libro *Derecho Administrativo, y Administración Pública*– el reglamento es un conjunto de normas que regulan la conducta externa humana, de manera general, impersonal, abstracta, obligatoria y coercitiva; se distingue de la ley, en razón de su órgano emisor, toda vez que ordinariamente es dictado por el Poder Ejecutivo, de ahí que resulte ser más fácilmente modificable que la ley. En la práctica, los reglamentos pueden clasificarse como emitidos de acuerdo con la ley, en ausencia de la ley y en contra de la ley. En el caso de la LFMZAAH esta cuenta con un reglamento emitido de acuerdo ella, llamado heterónimo, así denominado por estar sometido a los dictados de la ley expedida por otro poder, el cuál es el legislativo.

¹⁰⁶ Julio César Olivé en comunicación personal a Bolfy Cottom, incluida en su libro *Nación, patrimonio cultural y legislación* (2008) cuenta de qué manera el Colegio Mexicano de Antropólogos intervino junto con la Secretaría de Gobernación y la Secretaría de Educación Pública para que se resolviera el error que se podía dar si se permitía que los bienes propiedad de la nación volvieran a la esfera del comercio, y por ende terminará en manos de coleccionistas privados.

Lo anterior deja en claro, con todo y lo que la legislación pueda disponer, que se sigue actuando de manera arbitraria y muchas veces por encima de la norma, lo que tarde o temprano genera una hipertrofia de las funciones institucionales.¹⁰⁷ Motivo por el cual será interesante revisar las discusiones y en general la exposición de motivos.

Exposición de motivos

El 20 de diciembre de 1971, por conducto del secretario de Gobernación, Mario Moya Palencia, se envió a la Cámara de Diputados la iniciativa de LFMAAH, la cual fue firmada por Luis Echeverría.

En la exposición de motivos se afirmaba que aquellos bienes que la ley buscaba proteger se habían visto disminuidos por múltiples causas, lo que hacía urgente la expedición de un nuevo documento que facilitara la preservación de aquel patrimonio. Así, se enunciaba que su objeto era de interés social y sus disposiciones de orden público, declarando de utilidad pública la protección, restauración, mejoramiento y recuperación de los monumentos arqueológicos, artísticos, e históricos, así como las zonas monumentales.

También se establecía que no correspondía a los impulsores calificar en todos los casos qué bienes culturales deberían ser considerados monumentos; por ende, en la iniciativa se hablaba de que el Ejecutivo Federal podría más adelante emitir declaratorias específicas. Característica que, a mi parecer, apunta a una deficiencia en la catalogación y clasificación de los monumentos, es decir, hasta la década de los setenta, aún no se podía llegar al consenso de cuáles eran los objetos específicos sobre los cuales se querían aplicar las normas. Variante que Bolfy Cottom y Julio César Olivé mencionan, puesto que en la Ley de 1968-1970, se utilizaba un amplio concepto de patrimonio cultural,¹⁰⁸ que resultaba legalmente desmesurado y acotaba el objeto legislado a la terminología de monumento, que era la habitual dentro de la sistemática jurídica mexicana.

Los dos únicos apartados de la Ley que se encontraban plenamente delimitados eran, el que hablaba de los monumentos arqueológicos y el de zonas de monumentos, porque en ambos casos se hablaba de que podrían ser bienes muebles e inmuebles, su ubicación, el periodo al que éstos se ceñían, que eran propiedad de la nación y quién tenía injerencia sobre ellos.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Bolfy Cottom. *op cit.* p. 300.

¹⁰⁸ En 1970 la UNESCO estableció el empleo de este concepto, como parte de un documento de derecho internacional que se llevó a cabo en la Convención sobre las Medidas que deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación y la Transferencia de Propiedades Ilícitas de Bienes Culturales.

¹⁰⁹ Las Leyes previas a la de 1972 generaron grandes problemáticas, pues al tratarse de Leyes Federales, sus facultades sólo le correspondían a un órgano central, dejando sin poder a los gobiernos estatales sobre las zonas que se encontraban entre sus demarcaciones. Es decir que se faltaba a la “soberanía” de los estados.

Sobre el tema que nos atañe, de los monumentos artísticos, únicamente se explicaba que se requería una declaratoria correspondiente para sujetarlos al régimen establecido. De nuevo, esto denota una ley inacabada que, como ya se comentó antes, solo agrega nuevos conceptos pero que no se encuentran plenamente definidos y los cuales, en diferentes circunstancias, podrían ser elegidos para conformar el patrimonio cultural de México, atendiendo a intereses privados y contextuales a su época, no por una razón lógica fundamentada en conceptos previamente desarrollados.

Además, resulta sumamente contradictorio que después de que la propia legislación hiciera la diferenciación objetual entre monumentos arqueológicos y monumentos artísticos, al momento de su protección busque que los artísticos se ciñan a la declaratoria de los arqueológicos, puesto que su actuación y tratamiento dentro del propio mercado y círculo cultural en general es diferente en cuanto a su circulación, préstamo, comercio, y hasta restauración. De esta inconsistencia se desprenden los problemas más antiguos y profundos de dicha ley, y hacen que dicho afán de protección no solo sea obsoleto sino deficiente.

Respecto de las autoridades que se encargarían de aplicar aquella ley en caso de que fuera aprobada, además de la Secretaría de Educación Pública y los institutos, únicamente se agregó al presidente, estableciendo en todos los casos sus atribuciones y precisando sus competencias.

Esta exposición de motivos mostró al proyecto –en el asunto de la exportación ilegal– como algo que se seguía replicando y seguía siendo irresoluble,¹¹⁰ en palabras de Cottom, sobre todo en los monumentos arqueológicos e históricos fundamentalmente relacionados con los bienes de arte religioso.

Finalizaba aquella iniciativa facultando al Estado mexicano para realizar exploraciones arqueológicas, pero también dejaba abierta la posibilidad de que instituciones particulares pudieran llevarlas a cabo. Además, se agregaba un capítulo de sanciones que tipificaba diversas figuras delictivas con el fin de prevenir, mas no de reprimir, los actos que atentan contra la integridad, conservación, recuperación y propiedad de los monumentos, así como de las zonas monumentales. Al respecto de esta iniciativa, Cottom escribió.

[...] Con variaciones discursivas, prácticamente los ejes conductores de aquella política seguían siendo los mismos desde los orígenes de aquella tradición jurídica a finales del siglo XIX, es decir, preocupación por el saqueo y su exportación ilegal, la promulgación de un instrumento legal más eficaz, la

¹¹⁰ Bolfy Cottom. *op cit.* p. 303.

valoración de los bienes producidos durante la Colonia, la definición de la jurisdicción federal y el dominio de la nación sobre los bienes arqueológicos como los más importantes.¹¹¹

En el año 2022 la ley cumplió 50 años de haber sido aprobada y publicada, ante su tradición sumamente protectora, bien vale la pena repensar su carácter, o la posibilidad de nuevamente realizar convenciones en donde especialistas, no solo en materia de derecho, si no también de mercado, aboguen por su adecuación.

Paralelamente a esta investigación he tratado de responder los cuestionamientos acerca de ¿por qué no se ha buscado una modificación de dicha ley? ¿acaso ningún actor del sector ha buscado su reformulación o la abrogación desde sus diferentes posiciones, como investigadores, galeristas, artistas, coleccionistas?

Hasta este momento solamente tengo conocimiento de un proyecto que pugnaba por la modificación de esta ley. Iniciativa promovida en 1999 por el entonces senador panista Mauricio Fernández Garza,¹¹² quien también es un reconocido coleccionista de arte. Con la reforma a la fracción XXV del artículo 73, a grandes rasgos, buscaba la descentralización y creación de nuevos organismos en cada uno de los estados de la República para acabar con la centralidad de la ley, y abrirse a la cooperación estatal, brindando a cada estado la facultad de legislar en materia de monumentos. Considerando a la misma de rebasada y obsoleta.

Asimismo, no he podido ubicar una iniciativa que se centre en el ámbito específico de los monumentos artísticos. Situación que me hace reflexionar, que al final de cuentas ésta problemática que con la presente busco dilucidar, no solo tiene una fuente gubernamental, sino también se debe a la poca participación de los principales actores en materia, quienes no han demandado una reformulación. Esta pobre participación se la atribuyo a la desconfianza por parte de los coleccionistas y demás especialistas que han visto sus propuestas ser rechazadas y tildadas de ir en contra de la patria, como ocurrió con los científicos y también porque en nuestro país el coleccionismo siempre ha sido mal visto.

¹¹¹ *Ibidem*, 304.

¹¹² Diario de los Debates, *Cámara de Diputados LVI Legislatura*, Sesión del día 28 de septiembre de 1999.

Proceso de complementación de la LFMZAAH (1972)

El producto de la consulta cuya principal fuente fueron las consideraciones provenientes de la Universidad Veracruzana, dio como resultado una serie de modificaciones que se suscitaron en las audiencias públicas. Las cuales se llevaron a cabo en su mayoría en el salón verde de la H. Cámara de Diputados y los principales actores pertenecían a institutos nacionales de Antropología e Historia y de Bellas Artes respectivamente; la Asociación de Coleccionistas, la Barra Nacional de Abogados, grupos de estudiantes, críticos de arte, particulares interesados en la materia, colegios de profesionales, etcétera.¹¹³

A grandes rasgos, la propuesta de cambios al dictamen giraba en torno a un análisis constitucional de los artículos 27 y 73 –el veintisiete que habla del derecho nacional sobre las tierras, aguas y subsuelo, así como las modalidades de la propiedad de acuerdo con el interés público–, y el setenta y dos –que contiene la mayor cantidad de facultades legislativas otorgadas al Congreso General– al tiempo que recomendaba un cambio al nombre de la ley, así como también impulsaba a los estados a crear museos regionales para terminar con el centralismo y para que en ellos se exhibieran los monumentos encontrados en cada una de estas localidades, para favorecer la afluencia turística y el desarrollo económico de las poblaciones.

Otra de las singularidades que se desprende de esta propuesta de ley fue que la Cámara de Senadores, con base en el artículo 93 de la Constitución política, solicitó al presidente de la República, Luis Echeverría la comparecencia del Secretario de Educación pública, Víctor Bravo Ahuja, con base en once cuestionamientos que le hacían llegar los senadores.

Estos cuestionamientos giraban en torno a la facultad de la Ley para evitar el saqueo y la destrucción de los bienes arqueológicos; para cuestionarle sobre la propiedad particular sobre bienes arqueológicos; la manera en la que se iba a garantizar un control efectivo en el registro y catalogación de los bienes; cómo se iba a proceder para impedir que los bienes fueran sustraídos y exportados del país; qué papel tendría la ley para impulsar la investigación antropológica e histórica; finalizando con la que más interesante nos parece en esta labor de investigación, acuñada por el senador Raúl Lozano, acerca de si se había considerado que esta ley podía interferir con lo dispuesto en el Tratado de Cooperación entre los Estados Unidos Mexicanos y los Estados Unidos de América, aspecto último que no sucedió.¹¹⁴

¹¹³ Los diarios *El Día* y *El Universal*, del jueves 23 de marzo de 1972 dedicaron un apartado para avisar del inicio de las consultas públicas.

¹¹⁴ Este acuerdo bilateral aprobado el 29 de octubre de 1970 y publicado un año después en el mes de mayo, disponía la recuperación y devolución de bienes arqueológicos, históricos y culturales robados.

La contestación por parte del Secretario se dio en una sola intervención y contenía una serie de planteamientos que, en buena medida, eran síntesis de argumentos ya conocidos, producto de discusiones a leyes anteriores. Bolfy Cottom descubrió que Víctor Hugo Ahuja fundamentó su discurso tomando como base elementos que el maestro Julio César Olivé había redactado.¹¹⁵ La parte del documento que retoma el secretario se refería a la constitucionalidad de la nueva ley, así como los elementos que la diferenciaban de la anterior y sus aportes, por ejemplo, la adición del muralismo mexicano.¹¹⁶ Reprodujo también la tesis referente a que el origen de las ideas y los principios que fundaban la protección de los bienes culturales se había desarrollado al término de la Colonia [*sic.*],

[...] cuando la sociedad tomó conciencia de su identidad como nación y elaboró los símbolos morales, intelectuales y materiales que le permitieron afirmar la cohesión de los grupos disímiles, ya que antes los bienes culturales fueron menoscabados y destruidos.¹¹⁷

De manera resumida, el documento de Víctor Bravo Ahúja exponía:

- 1) El nacionalismo incipiente había menospreciado los valores de la Colonia y gran parte de los archivos históricos y artísticos habían sufrido las consecuencias.
- 2) El porfiriato había abandonado los valores nativos y exaltado lo europeo.
- 3) La Revolución representaba la modalidad de la nación como pueblo mestizo, porque gracias a ella se volvió a revalorar lo indígena, en lo popular y lo arqueológico.
- 4) A partir de ese momento, México había consolidado su personalidad, para alcanzar su identidad nacional, conservando sus tradiciones sin temor a unos cambios encaminados hacia el progreso del pueblo.
- 5) Para el caso de los movimientos artísticos, con excepción del muralismo, no podía declararse la obra de artistas vivos.
- 6) En cuanto al comercio, respondía que las reproducciones autorizadas debidamente certificadas, daban oportunidad de llevar testimonio en escala internacional de lo que eran los originales, difundiendo la cultura y creando nuevas fuentes de ingreso para los artesanos. Sobre el tratado de cooperación dijo que no habría interferencia.¹¹⁸

¹¹⁵ Bolfy Cottom. *op cit.* p. 336.

¹¹⁶ Como ya se había mencionado con anterioridad, Julio César Olivé había sido partícipe en diferentes épocas de este quehacer de nuestro país configurando el marco jurídico en materia de monumentos.

¹¹⁷ Bolfy Cottom. *op cit.* p. 337.

¹¹⁸ *Vid.* Documento de la comparecencia en la Cámara de Senadores del Secretario de Educación Pública, Víctor Bravo Ahuja, del día 25 de abril de 1972.

https://infosen.senado.gob.mx/documentos/DIARIOS/1972_08_22-1973_02_26/1972_09_14_O.pdf

Después de dicha comparecencia no hubo discusión en lo particular ni en lo general, por lo que la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, fue publicada en el Diario Oficial de la Federación el 30 de abril de 1972.

Reformas a la LFMZAAH: 1984, 2014 y 2015.

La Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas ha experimentado once decretos de reforma desde su puesta en vigor,¹¹⁹ sin embargo son tres de ellos los que tienen una mayor injerencia con nuestro caso de estudio, justamente por el objeto que guardan dichas reformas relacionadas con la problemática de inconstitucionalidad, la centralidad de la ley y la indefinición de los elementos decretables.

Una de estas se suscitó durante la presidencia de Miguel de la Madrid Hurtado en 1984 y las dos restantes ocurrieron en el curso del sexenio de Enrique Peña Nieto en 2014 y 2015.

La primera reforma a la que hacemos referencia fue publicada en el DOF el 16 de octubre de 1984, y buscaba reformar los artículos 33 y 34 de la Ley y adicionar el artículo 34 bis. Orientándose a 1) subsanar las omisiones relacionadas con la falta de definición de monumento artístico, para así establecer lineamientos que permitieran definir cuándo un bien posee valor estético relevante; así, se tomaba ahora en cuenta la representatividad, la inserción en determinada corriente estilística, el grado de innovación, tipo de materiales y técnicas en la producción; 2) se incorporaba la posibilidad de incluir obras de artistas extranjeros cuando hubiera sido creada en territorio nacional; 3) y se adhería la posibilidad de declarar obras anónimas o que quedaran consideradas dentro de la legislación de zonas de monumentos; y por último 4) se promovía la imposibilidad de dictaminar obras de artistas vivos, por el perjuicio que pudiera ocasionarse a su sustento y manutención.

En tanto, las reformas de 2014 y 2015 incluían temas como el procedimiento para emitir declaratorias de monumentos, el incremento de las sanciones de los delitos que impactan al patrimonio cultural y establecían la obligación del Distrito Federal de pedir permiso a las autoridades federales correspondientes en caso de tener la intención de llevar a cabo una intervención en algún momento.

Orientándose esta vez a 1) definir el procedimiento para emitir decretos, es decir los pasos por seguir para la publicación de un decreto, signado por el Secretario de Educación Pública o por el Presidente de la República, en el que declare que cierto bien o conjunto de

¹¹⁹ Decretos de Reforma: Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas. *Cámara de Diputados LXV legislatura*, 16 de febrero de 2018.

bienes son monumentos; 2) la reestructuración de los delitos que afectan al patrimonio cultural y sus sanciones; 3) la inclusión en la legislación doméstica del patrimonio cultural subacuático; y 4) precisar respecto a la cooperación entre diferentes niveles de gobierno.¹²⁰

Estas dos últimas reformas fueron reconocidas por especialistas en materia como lo hizo en su momento Anahís González, quien celebró que se determinara un procedimiento para emitir declaratorias y así controlar aquellas que se percibieron como impositivas –sin derecho de audiencia–, o bien que se aumentaran las sanciones mediante la inclusión de un nuevo tipo penal, pues hasta antes de estos momentos, las penas eran risibles y no lograban desalentar a los delincuentes.¹²¹

Y aunque esta reforma incluyó una nueva sanción para quienes trafiquen con bienes culturales –denotando la voluntad de México para cooperar con otros países– resulta un poco contradictorio que nuestro país siga sin firmar el Convenio de UNIDROIT (1995) en el que la colaboración internacional ha frenado de manera significativa este tipo de delitos, ya que como bien lo expresa González, de alguna manera complementaría con disposiciones de derecho privado los candados a los que comercian arte mexicano internacionalmente, bienes que ya han sido declarados parte del patrimonio cultural de México. Lo anterior porque significaría una herramienta más para defender el patrimonio, si es que ese fuera el fin último que se ha tratado de seguir, en un mercado del arte que sigue existiendo porque no está regulado.

Además me parece evidente que, con la revisión de esta última parte de las reformas, se puede llegar a la conclusión de que las autoridades desde los años ochenta, han sido conscientes de la problemática que ocasiona para los artistas que su obra sea monumento artístico, puesto que guarda injerencia directa con su mercantilización. En un momento en el que la dinámica y fuerzas del mercado de arte se estaban globalizando, y que justo coincidieron con el momento en el que en nuestro país se comenzaría la implementación del modelo neoliberal.

Asimismo, aunque estas legislaciones tienden a hacer referencia solamente al papel del artista, creo que es obvio que estos efectos adversos también se pueden aplicar tanto a los inversores, como a las familias de los artistas con declaratoria, quienes fungen como dueños de las obras y los derechos de reproducción de éstas.

¹²⁰ Anahís González Esquer, “Las reformas a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas de 2014 y 2015” en *Principios, criterios y normativa para la conservación del patrimonio cultural. Debates y reflexiones, coordinado por Isabel Villaseñor y Thalia Velasco (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2021)*, 88.

¹²¹ *Ibidem*, 93.

4. Frida Kahlo y el decreto de 1984

Contexto social y político de México en la década de los 80

La década de los ochenta representó para la población mexicana una etapa de recesión económica y significó un replanteamiento en el modelo de desarrollo, ahora orientado hacia el exterior. El decrecimiento del producto interno bruto, los altos niveles de inflación, y el descenso de los salarios reales y nivel de bienestar en general, fueron una constante que se reprodujo durante la mayor parte de estos años. Dentro de la sociedad, esta época también se vio marcada por cambios ocupacionales, entre los que destacan 1) la feminización de la fuerza laboral, 2) la terciarización de la población activa¹²² y 3) el crecimiento de las actividades económicas de pequeña escala.¹²³

El estallido de la crisis de la deuda externa en 1982 ha sido visto como el final de una etapa en la historia del desarrollo mexicano que experimentó durante la década pasada. En ese año, el PIB descendió en 0.62 y 4.2% al siguiente, lo que al compararlo con las tasas de crecimiento previas de más del 8%, coloca en contexto la profundidad del choque ocurrido en el sistema productivo nacional.

Algo similar ocurrió con la formación de capital que registró una caída de 15.9% en 1982 y 27.8% en 1983. En especial, la inversión pública resintió un declive significativo que afectó proyectos en curso o detuvo el inicio de otros que eran vistos como cruciales para hacer realidad una siembra productiva y a largo plazo de la riqueza petrolera que había llevado al auge económico del país a partir de 1978.

Por su parte, los precios crecieron por encima del promedio de los años anteriores, la tasa de inflación alcanzó un 98.8%, el tipo de cambio se devaluó (de 26.41 pesos por dólar al final de 1981, a 150 por dólar al final de 1982) y se dio una fuga de capitales que no parecía tener más fin que el agotamiento de las reservas internacionales de México.¹²⁴

¹²² *La Terciariización* es una transformación económica y social que ha afectado a las economías de los países más desarrollados desde la última fase de la Revolución Industrial. Esta transformación consiste en un aumento de las actividades del sector terciario (servicios), que llega a ser el ámbito preponderante en la economía (el que ocupa tanto a un mayor porcentaje de la población activa, así como el que contribuye en un mayor porcentaje al PIB del país). Este cambio implica, no solo que el sector terciario pasa a ser más numeroso y con una mayor contribución que el sector secundario (industria), sino que además la forma de este sector terciario se difunde por todos los demás.

¹²³ Brígida García Guzmán, "La ocupación en México en los años ochenta: hechos y datos", *Revista Mexicana de Sociología* 55, n°1 (1993), 137-153. <https://www.jstor.org/stable/3540998>

¹²⁴ Rolando Cordera Campos, *La modernización de la economía política mexicana: las aventuras de la globalización neoliberal*, (México: Facultad de Economía, UNAM, 2009), 1-4.

Política económica

Ante esta situación, el gobierno de Miguel de la Madrid (1982-1988) elaboró su estrategia para enfrentar la crisis económica, al que llamó Programa Inmediato de Reordenamiento Económico; nosotros lo llamamos de manera más simple, la instauración del modelo neoliberal.¹²⁵ Este constructo económico se caracterizaba por el abandono del Estado interventor, así como de su responsabilidad social; además, se reemplazaba el modelo de industrialización sustitutiva de importaciones (hacia adentro) por la liberalización y desregulación industrial, comercial y financiera (hacia fuera).

La también llamada financiarización¹²⁶ dio prioridad al capital financiero o inversión de cartera por el capital productivo. Al eliminarse la figura de un Estado paternalista, se aceptaron las directrices del Fondo Monetario Internacional y del Banco Mundial, instancias que enviaron a nuestro país programas de ajuste económico para superar la crisis de deuda en México mediante la restricción del crédito y el aumento de las tasas de interés.

Esta dinámica orientada hacia los mercados financieros trajo consigo la incursión de nuestro país en un mundo globalizado en donde, al no contar con la infraestructura productiva, dicho sector se contrajo. Es decir, que el país vio acotado su crecimiento en este sector, puesto que las sociedades financieras en México en estos años eran pocas y muy contadas, además de recordar que hasta ese entonces la participación de empresas transnacionales bancos, calificadoras y la propia bolsa Mexicana de Valores estaba experimentando su fortalecimiento y constitución definitiva después de que en 1975 apenas hubiera entrado en vigor la Ley del Mercado de Valores, lo que terminaría por cambiar su denominación de Bolsa de Valores de México a Bolsa Mexicana de Valores, e incorpora en su seno a las bolsas de Guadalajara y de Monterrey.

Además de la crisis interna que estaba sufriendo nuestro país, al abrirse casi sin ser consciente, y convertirse –de manera inocente– dependiente de la economía mundial por su

¹²⁵ Iván González Sarro, “La política social en México (1980-2013): alcance e impactos sobre la desigualdad económica y la pobreza”, en *Documentos de Trabajo IELAT*, n° 109 (2018), 45.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6362707>

¹²⁶ Se entiende como *financiarización*, en general, al ascenso de la importancia del capital financiero dentro del funcionamiento económico. Donde la actividad financiera no sólo se expande vertiginosamente, sino que también altera su composición en términos de mercados, productos y agentes protagonistas. Este sistema o proceso económico intenta reducir todo el valor intercambiado –tanto tangible como intangible– a un instrumento financiero futuro o a un derivado. El propósito original de la financiarización es lograr reducir cualquier producto del trabajo o servicio en un instrumento financiero intercambiable, como una divisa, y así hacer que sea más sencillo para las personas comercializar estos instrumentos.

inmersión en la economía globalizada –cuando se incorporó al GATT– los efectos de la caída de los precios del petróleo también afectaron.

En suma, ninguna de las políticas implementadas y de apuesta por una economía abierta, le trajeron beneficios a nuestro país, al contrario, simplemente sumaron efectos negativos en los sectores más desprotegidos.¹²⁷

Política cultural

Teniendo en cuenta la situación económica tan adversa por la cual atravesaba el país, se vuelve pertinente realizar un análisis acerca de las políticas culturales que tuvieron cabida.

A partir de los años ochenta del siglo XX, “la cultura se convierte en un negocio rentable, tanto para el Estado como para particulares”.¹²⁸ Porque se estaba viviendo un interés creciente por Latinoamérica por parte de Estados Unidos y Europa, en donde el arte se situó como un eslabón importante de promoción de nuestro país para el gobierno y al mismo tiempo porque el propio mercado internacional comenzó a interesarse por los artistas latinoamericanos en medio de las celebraciones del quinto centenario del Descubrimiento de América, situación que resultó atrayente tanto para el Gobierno y las empresas mexicanas privadas –en su afán de promover el país y crear negocios con empresas extranjeras– como también para los países occidentales –por medio de esta aproximación hacía “lo otro”– lo que los mostraba como países *incluyentes*, en ambos casos disimulando intereses políticos y económicos.

En nuestro país, se estableció un sistema de becas para creadores, surgieron festivales como el Cervantino y el del Centro Histórico de la Ciudad de México además se popularizaron los conciertos masivos en las plazas públicas. A grandes rasgos, el sector privado de nuestro país se organizó rápidamente y se constituyeron las disqueras, las organizadoras de espectáculos populares y las televisoras.¹²⁹

En esa época también se privilegiaron los discursos sobre la pluralidad y la diversidad y con ellos apareció, por ejemplo, la educación bilingüe y bicultural. Para llevar a cabo este nuevo proyecto educativo se imprimieron libros de texto en lenguas indígenas y se capacitó a maestros bilingües.

¹²⁷ Francisco Salazar. “Globalización y política neoliberal en México“, en *El Cotidiano* 20, n° 126, (2004), 3.
<https://www.redalyc.org/pdf/325/32512604.pdf>

¹²⁸ Luis Felipe Crespo Oviedo, “Políticas culturales. Viejas tareas, nuevos paradigmas”, en *Cemos Memoria. Biodiversidad y Biopiratería*. n° 158 (2002): 33.
[http://www.paginaspersonales.unam.mx/files/231/POLITICAS_CULTURALES_\(DERECHO_CULTURA\).pdf](http://www.paginaspersonales.unam.mx/files/231/POLITICAS_CULTURALES_(DERECHO_CULTURA).pdf)

¹²⁹ Luis Felipe Crespo Oviedo, *op.cit.*, 34.

Fue en este período en que cultura y educación comenzaron a desligarse: sólo hasta el 7 de diciembre de 1988 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) se convirtió en un órgano desconcentrado. Debe observarse con detenimiento una serie de cambios en la estructura social como “la aceptación de un conjunto de mitos y costumbres internacionales, la nivelación cultural que deriva del crecimiento de la enseñanza superior y de la presencia de los medios masivos.”¹³⁰ Es de suma importancia señalar la incorporación de los medios de comunicación masiva, porque tendrán una influencia sin precedentes tanto en la vida cotidiana de los individuos como en la agenda sobre las políticas culturales del país.

A continuación se revisarán todos los casos de los artistas cuya obra ha sido declarada monumento artístico, que nos permitirá dilucidar las principales características que se han suscitado en el actuar por parte de las autoridades mexicanas.

Otros artistas cuya obra fue declarada Monumento Artístico

Los artistas mexicanos cuya obra ha sido reconocida monumento histórico o artístico son: José María Velasco, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Gerardo Murillo "Dr. Atl", David Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo, Saturnino Herrán, Remedios Varo y María Izquierdo.¹³¹

De las 64 000 piezas que posee el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) –en su acervo y museos– solamente 2 200 han sido catalogadas como monumento artístico e histórico, a la fecha de 2011.¹³²

Las diferencias que podremos visualizar en cada una de las declaratorias denotan irregularidades, tanto en el procedimiento como en la definición, puesto que los decretos anteriores a 1972 definieron a las obras como monumentos históricos y no como monumentos artísticos –hasta antes de 1972 no existía la figura–. Además de que la consideración no se justifica ni describe y tiende a incluir toda la obra o bien, en épocas más recientes solo se procedió a nombrar técnicas y procedimientos particulares –sólo la obra de caballete, grabado o documentos técnicos–.

Dichas desigualdades, causadas tal vez por la incapacidad de los organismos encargados de llevar a cabo la catalogación pertinente o bien, por el desconocimiento de lo que se buscaba

¹³⁰ Carlos Monsiváis, “Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano”, en *Revista Nexos*, 1 de enero de 1987. <https://www.nexos.com.mx/?p=4721>

¹³¹ De la redacción. “¿Conoces a los artistas y obras que han sido declarados Monumento Artístico?”. *MXCity Guía de la Ciudad de México*, 12 de octubre de 2018. <https://mxcity.mx/2021/10/conoces-a-los-artistas-y-obras-que-han-sido-declarados-de-monumento-artistico/>

¹³² De dichas piezas: 194 corresponden a la obra de José María Velasco; 273 a las obras de Diego Rivera; 1046 de José Clemente Orozco; 247 a las piezas de Gerardo Murillo "Dr. Atl", 322 a las obras de David Alfaro Siqueiros, 7 obras de Frida Kahlo, 73 obras de Saturnino Herrán, 39 obras de Remedios Varo y 17 piezas de María Izquierdo.

proteger y también por la improvisación con la que se procede, termina por promover el contrabando y la exportación ilícita de los monumentos artísticos. Tal como advirtió un dictamen emitido por la Comisión Federal de Mejora Regulatoria (COFEMER), órgano desconcentrado de la Secretaría de Economía.

El oficio COFEME.02.1059¹³³ señaló que la prohibición de exportar la obra declarada monumento "tiene el efecto de alzar el valor del arte en el mercado ilegal", por lo que recomienda utilizar este recurso legal únicamente en las obras de mayor valor artístico y no en la totalidad de su producción. Así pues, resulta importante revisar las particularidades de cada uno de los decretos.

José María Velasco

El creador fue declarado monumento histórico el 8 de enero de 1943 –avalado por el entonces presidente Manuel Ávila Camacho–. En la proclamación se decretó que a partir de ese momento, toda la obra de José María Velasco –pinturas, dibujos y en general creadas por cualquier procedimiento plástico– sería un monumento histórico por su “excepcional valor artístico”.¹³⁴

En épocas más recientes, la página web del INBAL ha servido para justificar que dicho decreto se llevó a cabo por la forma en que plasmó la naturaleza mexicana en sus paisajes. Al considerar que la obra “es majestuosa, con equilibrio entre los elementos técnicos y el discurso.” Vale la pena recalcar que estas adecuaciones argumentativas –considerandos de ley– no se encuentran dentro del documento.

Diego Rivera y José Clemente Orozco

Por otro lado, la obra de Rivera se convirtió en monumento histórico, junto con la de José Clemente Orozco, el 15 de diciembre de 1959. El documento, avalado por el presidente Adolfo López Mateos, declaró monumentos históricos a toda clase obras plásticas realizadas por los extintos pintores José Clemente Orozco y Diego Rivera, por sus "méritos excepcionales".¹³⁵

¹³³ Edgar Alejandro Hernández. “Ignoran dictamen de Secretaría de Economía. Determinan que la declaratoria de Monumento Artístico genera el contrabando de la obra de Izquierdo”. *Periódico Reforma*, 19 de septiembre de 2002.

¹³⁴ Decreto que declara monumentos históricos toda clase de obras plásticas realizadas por el pintor José María Velasco, Secretaría de Educación Pública, *Diario Oficial de la Federación*, 8 de enero de 1943.

¹³⁵ Decreto que declara monumentos históricos toda clase de obras plásticas realizadas por los extintos pintores José Clemente Orozco y Diego Rivera. Secretaría de Educación Pública, *Diario Oficial de la Federación*, 15 de diciembre de 1959.

De igual manera, hasta años más tarde y fuera del documento, se ha considerado a Rivera como una figura emblemática del arte mexicano, y especialmente del muralismo. Por su parte, a Orozco se le reconoce como uno de los tres principales artistas del muralismo en México.

Dr. Atl

Por su parte, todos los dibujos y pinturas de Gerardo Murillo –realizados por cualquier procedimiento– fueron declarados monumentos históricos el 26 de agosto de 1964 por sus méritos excepcionales, con el aval del presidente Adolfo López Mateos y la Comisión de Monumentos de la Secretaría de Educación Pública, como se estableció en el Diario Oficial de la Federación.¹³⁶

En su página de transparencia, el INBAL destacó su destreza como pintor, paisajista, escritor, pero también filósofo y vulcanólogo. Y también porque creó un sinnúmero de obras en las que capturó las vistas del territorio mexicano y sus volcanes, revolucionando la perspectiva del paisajismo, al recrear conjuntos geográficos desde las alturas –hoy conocidos como *aeropaisajes*–.

David Alfaro Siqueiros

Fue hasta el 18 de julio de 1980 –varios años después de que se pusiera en marcha la LFMZAAH (1972) y su reglamento (1975) y durante el sexenio de José López Portillo– que la totalidad de la obra del artista mexicano David Alfaro Siqueiros, incluyendo la de caballete, la obra gráfica, los murales y los documentos técnicos, sea de propiedad nacional o de particulares se declaró monumento artístico.¹³⁷

Y además se agregó un considerando de ley para justificar y homologar la proclamación, que hablaba de la facultad que prevé la legislación de declarar monumentos artísticos aquellas obras realizadas por artistas mexicanos que “revistan un valor estético relevante”. Y aunque se iba un paso adelante por la diferenciación en el cambio de monumento

¹³⁶ Decreto que declara monumentos históricos todos los dibujos y pinturas sean de propiedad nacional o particular que por cualquier procedimiento haya realizado el artista Gerardo Murillo Coronado (Dr. Atl). Secretaría de Educación Pública, *Diario Oficial de la Federación*, 25 de agosto de 1964.

¹³⁷ Decreto por el que se declara Monumento Artístico la Obra de David Alfaro Siqueiros. Secretaría de Educación Pública, *Diario Oficial de la Federación*, 18 de julio de 1980.

artístico y lo que significaba uno histórico, la justificación respecto al revestimiento de un “valor estético relevante” seguía sin ser clara y definitoria. Aspecto que revisamos con mayor detalle en las particularidades de la ley de 1972 y su exposición de motivos.

Saturnino Herrán

El 30 de noviembre de 1988, durante el sexenio del presidente Miguel de la Madrid. Se decretó como monumento artístico toda la obra de Saturnino Herrán, independientemente del registro de propiedad de la misma. Cuyo considerando de ley estableció:

[...] Que Saturnino Herrán (1887-1918) conjugó en su obra, con un alto valor estético, el tratamiento de los aspectos costumbristas de la vida mexicana, para dejar plasmados en lienzos fundamentales el ser y origen del México moderno;

[...] Que la plástica de Saturnino Herrán es reconocida como el antecedente directo del muralismo mexicano, en tanto que muestra una preocupación permanente por valorar los elementos sociales y étnicos que componen la identidad nacional;

[...] Que las calidades estéticas presentes en la obra plástica del artista referido se caracterizan por una auténtica postura nacionalista, un afán revolucionario sustentado en una clara visión de las condiciones de su momento histórico, y por una voluntad de coadyuvar al desarrollo de la cultura mexicana.¹³⁸

No obstante, el considerando podría reconocerse como el mejor redactado hasta el momento puesto que se justificaba el aporte de las obras de Herrán al patrimonio cultural de la nación y por ende avala la necesidad de ser declaradas monumento artístico, el que se mencione de entrada el aspecto del registro de la propiedad de las mismas, nos hace ser dubitativos tanto del conocimiento por parte de las autoridades de la situación legal de los objetos artísticos al momento de la declaratoria como del tratamiento –en caso de ser propietario– que se le dará a los contratos relativos al dominio y demás derechos reales sobre estos bienes. El conflicto que genera el registro de la propiedad quedará más claro con el decreto de Remedios Varo que revisaremos a continuación.

¹³⁸ Decreto por el que se declara Monumento Artístico toda la obra plástica del artista Saturnino Herrán. Secretaría de Educación Pública, *Diario Oficial de la Federación*, 30 de noviembre de 1988.

Remedios Varo

El 26 de diciembre de 2001, se estableció como monumento artístico a las obras creadas y producidas por Remedios Varo Uranga, a través de un decreto publicado en el Diario Oficial de la Federación. En el texto se señala que Remedios Varo, aunque nació en el extranjero, hizo de México su patria y hogar, en el que desarrolló y consolidó su obra artística. Asimismo se señala que:

[...] la obra plástica de Remedios Varo forma parte fundamental de la historia del arte mexicano del siglo XX, ya que su mensaje estético evidencia la capacidad de diálogo e integración de la cultura mexicana con el resto de las culturas de occidente, de las cuales la artista fue receptora durante su formación temprana en Europa¹³⁹

Asimismo, en dicho registro se hizo hincapié en que 38 piezas de Remedios Varo se pusieron en comodato en el Museo de Arte Moderno (MAM), del ahora INBAL. Cabe recalcar que, por primera vez en un decreto de monumento artístico, se especificaron el número de obras y sus características pictóricas –título, año, técnica y soporte–.

Sin embargo, se suscitaron también problemáticas legales sin precedentes –entre impugnaciones, situación de intestado y amparos en contra de la Ley– por parte de diferentes actores, quienes han discutido la propiedad de las obras declaradas –la nación mexicana, el concubino y la sobrina de la pintora–.¹⁴⁰

Todo este litigio comenzó con la formación de la Colección Isabel Gruen Varsoviano, en la primera parte de los años cincuenta, cuando Remedios Varo regresó a México y se hizo pareja de Walter Gruen. Éste, por voluntad propia, se dio a la tarea de reunir, cuidar y acrecer una colección de la obra de la creadora, integrada por 39 de sus obras más notables. Gruen adquirió de diferentes personas esas obras, algunas por compraventa y otras por herencia.¹⁴¹

Aunado a que, el 1º de septiembre de 1963, Remedios Varo Uranga, como cedente, y Walter Gruen Berger, como cesionario, celebraron un contrato de cesión de derechos en el cual dejaron constancia que “la cedente declara haber tenido una relación de concubinato con el cesionario durante más de 10 años y manifestó el interés de que su obra permanezca inalterable

¹³⁹ Acuerdo número 307 por el que se declaran monumentos artísticos las obras plásticas producidas por la artista Remedios Varo Uranga. Secretaría de Educación Pública, *Diario Oficial de la Federación*, 26 de diciembre de 2001.

¹⁴⁰ Luis Vega García. “De quién son los cuadros de Remedios Varo”. en *Vlex. Información jurídica inteligente*, 5 de agosto (2017), 29. <https://vlex.com.mx/vid/es-dueno-cuadros-remedios-690914701>

¹⁴¹ Luis Vega García, *op. cit.*, 30.

y sea defendida para que no sufra deformación, mutilación o modificación, sin autorización expresa.¹⁴² Otorgando gratuitamente todos los derechos sobre sus obras pictóricas y escritos a Gruen.

No obstante la existencia del contrato, en 1987 Walter decidió denunciar la sucesión intestada de Remedio Varo, para contar con un título jurídico sobre los derechos de autor de la colección, con el fin de editar un catálogo razonado sobre la misma. Sin embargo, se encontró con que Remedios y Benjamin Péret –su esposo legal– aún cuando se separaron, nunca gestionaron su divorcio, de manera que formalmente su matrimonio se prolongó hasta el fallecimiento del poeta el 18 de septiembre de 1959.

La legislación civil exigía entonces, para la configuración del concubinato, una convivencia de cuando menos cinco años estando ambas partes de la pareja libres de vínculo matrimonial. La unión de Remedios y Walter no llegó a producir efectos jurídicos, toda vez que entre la muerte de Péret, en 1959, y la de ella, en 1963, sólo transcurrieron cuatro años, siendo estos los únicos de su unión con Gruen en los que fue formalmente soltera, razón por la cual la autoridad judicial negó a éste el carácter de heredero y llamó a la beneficencia pública, en favor de la que se otorgó la declaratoria correspondiente el 19 de octubre de 1997.

Bajo estos preceptos ocurrió el decreto de monumento artístico el 27 de diciembre de 2001, con fundamento en *la LFMZAAH* y su reglamento, constituían la colección reunida por Walter Gruen para ese entonces ya había efectuado el comodato al Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Arte y Literatura (INBAL), para disfrute del pueblo mexicano y de visitantes extranjeros.

Así apareció Beatriz Varo Jiménez –en calidad de hija de Rodrigo Varo Uranga, hermano de Remedios– quien inició el juicio ordinario civil de petición de herencia, como consecuencia del cual fue declarada única y universal heredera y albacea en el juicio sucesorio de los bienes de su tía Remedios y pretendió que fueran inventariadas, como parte del acervo hereditario, las 39 obras que habían sido donadas por el matrimonio Gruen-Varsoviano al INBAL.

Beatriz tenía conocimiento de los valores alcanzados por la obra de Remedios, en virtud de que, en 1997, había subastado, a través de Sotheby's, el cuadro *Naturaleza muerta resucitando*, heredado de su abuela, en un precio de 550,000 dólares. Así que buscó impugnar

¹⁴² Luis Vega García, *op. cit.*, 30.

el decreto para poder disponer de las obras en el extranjero, comenzando un primer juicio de amparo.¹⁴³

Aunque desde el año 2002, el Museo de Arte Moderno de México exhibe las obras como parte de su colección. El proceso judicial siguió su marcha –con el INBAL como responsable de la defensa del caso, por medio de la Dirección de Asuntos Jurídicos– con disputas que se extendieron hasta el 2008 cuando la heredera demandó al INBAL la entrega de las pinturas para llevarlas a España.¹⁴⁴

Esta situación –de riesgo de pérdida de las obras de Remedios Varo– ha desencadenado una serie de manifestaciones de la comunidad cultural, que desembocaron en el aviso de retiro de la donación por parte del curador e investigador de arte, Ricardo Pérez Escamilla, que consta de dos mil litografías expuestas en las principales salas del Museo de Bellas Artes.¹⁴⁵

Al que se le sumó el coleccionista Andrés Blaisten, poseedor de una de las colecciones más importantes de Arte Mexicano Moderno, quien decidió retirar su promesa de donar su colección a nuestro país.¹⁴⁶

Lo anterior puso de manifiesto una recurrente problemática que se instauró y reprodujo toda vez que una nueva declaratoria vio la luz –profundamente relacionada con la catalogación y el control del registro de la propiedad de una obra–. Aunado a que si bien, los organismos como el INBAL ya se percibían rebasados por la gran cantidad de deberes que tienen que afrontar, a partir de este momento se le sumó este tipo de problemáticas jurídicas y además, la desconfianza que creció por parte de los coleccionistas y la familia de los artistas.

A continuación revisaremos uno de los casos más mediáticos que se han vivido con relación a los decretos y que dejaron –en su momento– al descubierto los profundos huecos jurídicos de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (1972) y su reglamento (1975).

¹⁴³ Miguel Ángel Ceballos, “Inquieta el destino de las obras de Varo”, *El Universal*, 29 de enero de 2004.
<https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/33297.html>

¹⁴⁴ En Febrero de 2008 el resolutivo reconoció que la nación mexicana, acreditó un mejor derecho de propiedad sobre las obras pictóricas objeto del juicio y por ello se le nombró como la única y legítima propietaria de las mismas.

¹⁴⁵ Proposición con punto de acuerdo para exhortar al poder judicial y al poder ejecutivo para defender, con los recursos del Estado que sean necesarios, las obras de la pintora Remedios Varo, como parte del patrimonio cultural y artístico de la nación, Senado de la República, *Gaceta Parlamentaria*, 4 de agosto de 2004.

¹⁴⁶ *Idem*.

María Izquierdo

La obra pictórica de María Izquierdo fue decretada como monumento artístico el 24 de octubre de 2002, en el Diario Oficial de la Federación, durante la administración de Reyes Tamez Guerra en la Secretaría de Educación Pública. En el documento de decreto se estableció que María Izquierdo tuvo un papel relevante para el establecimiento de los lenguajes artísticos de México, y por tal motivo es considerada como la primera mujer artista mexicana en alcanzar reconocimiento internacional, con lo que pudo exponer en Sudamérica, París y Estados Unidos.¹⁴⁷ Indicando también:

[...] Que su trabajo prolífico, fue reconocido por los principales escritores, poetas y críticos que vieron en ella un alto exponente de la plástica mexicana;

[...] Que su pintura parece encarnar, plenamente, los adjetivos de mexicanidad genuina y profunda que le atribuye la historiografía del arte en México, y

[...] Que la Comisión Nacional de Zonas y Monumentos Artísticos, en sesión celebrada el día 4 de junio de 2002, por unanimidad de sus integrantes opinó a favor de que todas las obras de la pintora mexicana María Izquierdo, sean declaradas Monumentos Artísticos¹⁴⁸

Desde la publicación del decreto en el Diario Oficial de la Federación, autoridades del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) y del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), se enfrascaron en una discusión con seis coleccionistas de la pintora.

Se trató primero de una lucha mediática, verbal, y luego pasaron al litigio legal, al demandar el amparo de la justicia, aunque de los seis coleccionistas, sólo tres fueron conocidos públicamente: Andrés Blaisten –quien también se había manifestado en contra del decreto en el caso de Remedios Varo–, Mariana Pérez Amor y Alejandra Iturbe, representados legalmente por el abogado Alejandro Ostos de la Garza.¹⁴⁹

A esta discusión se sumaría la crítica de arte Teresa del Conde, al formalizar ante notario público su compromiso de declarar como especialista en favor del amparo interpuesto por los seis principales coleccionistas mexicanos de María Izquierdo (1902-

¹⁴⁷ Acuerdo número 317 por el que se declara monumento artístico toda la obra pictórica producida por la artista María Izquierdo, Secretaría de Educación Pública, *Diario Oficial de la Federación*, 24 de octubre de 2002.

¹⁴⁸ *Acuerdo número 317 por el que se declara monumento artístico toda la obra pictórica producida por la artista María Izquierdo, op.cit.*

¹⁴⁹ De la Redacción. “Luces y sombras de María Izquierdo”. *Revista Proceso*, 30 de mayo de 2010. <https://www.proceso.com.mx/nacional/2010/5/30/luces-sombras-de-maria-izquierdo-8048.html>

1955) al considerar que la ley “debía ser reformada porque no responde a las necesidades actuales de protección del patrimonio, además de generar un ambiente nocivo entre los coleccionistas”.¹⁵⁰ Otros investigadores de arte que participaron como testigos fueron Tomás Zurián, Olivier Debroise y Guillermina Guadarrama.

Así, después de siete años y medio, en abril de 2010 se les otorgó un amparo, con lo que quedaron eximidos de cumplir las exigencias del decreto, entre ellas: inscribir las obras en el Registro Público de Monumentos y Zonas Artísticas, dependiente del INBAL; hacer del conocimiento del instituto, dentro los 30 días siguientes, todo cambio de propietario o poseedor; informar del desplazamiento de las obras, aunque el cambio sea temporal; además, podrán exportar las obras si así lo desean.¹⁵¹

El viernes 21 de mayo, el diario *Reforma* publicó que tanto la Presidencia de la República, como la SEP y el INBAL, desistieron de revisar el amparo obtenido por los coleccionistas, en opinión de Alejandro Ostos, otro de los abogados de los coleccionistas, colega y hermano de José María, según el diario, las autoridades prefirieron desistir para no sumar otra sentencia contra la Ley sobre Monumentos por supuesta inconstitucionalidad, y no correr el riesgo de que al reunir cinco declaratorias iguales se creará jurisprudencia.¹⁵²

Decreto por el que se declara Monumento Artístico toda la obra de Frida Kahlo Calderón (1984)

Es en este punto es pertinente revisar el caso de nuestro objeto de estudio. comenzando con el hecho de que dicho decreto se realizó cuatro meses antes de la reforma de 1984 a la LFMZAAH. Asunto que después de revisar lo que se proponía en la reforma a la ley antes descrita, denota tensiones existentes entre los documentos, porque pareciera ser que no guardan relación entre sí. De manera resumida abordaré los capítulos de dicho decreto, para que esto, a los ojos del lector, sea aún más notorio.

Teniendo en cuenta la revisión de los demás decretos nos percatamos que la situación para Frida Kahlo fue un tanto diferente, ya que la distinción de sus obras como monumento

¹⁵⁰ Edgar Alejandro Hernández. “Declara del Conde en favor de amparo”. *Vlex Información jurídica inteligente*, 16 de enero de 2003. <https://vlex.com.mx/vid/declara-conde-favor-amparo-81923663>

¹⁵¹ Edgar Alejandro Hernández, *op. cit. s/p.*

¹⁵² La jurisprudencia a la que se pudo llegar es respecto al uso de la propiedad privada, donde la figura de monumento histórico y artístico ha dejado al descubierto que la mencionada ley, de acuerdo con las razones del fallo, es inconstitucional porque contiene diversos artículos –entre ellos el 5, 6, 10 y 12– violatorios de la garantía de audiencia contenida en el artículo 14 de la Constitución. Situación que se dejaría atrás como ya lo vimos, con las reformas a las que fue sometida la Ley en 2014 y 2015.

artístico incluyó “la obra de caballete, la obra gráfica, los grabados y los documentos técnicos”, cuando ocurrió durante el sexenio de Miguel de la Madrid.

Como en el decreto de Siqueiros, se estableció un considerando de ley, pero esta vez mejor definido, considerando que la obra de Frida Kahlo tenía un valor estético, así como un reconocimiento por parte de la comunidad artística del país; por lo que la obra a partir de ese momento gozaba de una protección y distinción por parte del Estado mexicano.¹⁵³

Aunque la justificación comenzaba a parecer algo mejor meditada, nuevamente existió la falta de delimitación respecto al número de obras a proteger; además de que hasta este momento se seguía confiando en “la buena voluntad” de los poseedores de la obra que pudieran estar por ahí extraviados, para que acudieran por su propio pie a registrarla.

Ahora bien, refiriéndonos a la exposición de motivos, el decreto expresa que la obra de Frida Kahlo Calderón, por su incuestionable valor estético y por el reconocimiento unánime que ha alcanzado dentro de la comunidad artística nacional, debe ser objeto de la distinción y protección que otorga la legislación de los Estados Unidos Mexicanos, por lo que he considerado procedente que la producción de dicha artista mexicana sea declarada monumento artístico y para tal efecto se expide el siguiente:

DECRETO

ARTICULO 1o.-Se declara Monumento Artístico toda la obra de la artista mexicana Frida Kahlo Calderón, incluyendo la obra de caballete, la obra gráfica, los grabados y los documentos técnicos, sean propiedad de la Nación o de particulares.

ARTICULO 2o.-El Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura dará cumplimiento a las disposiciones de la Ley sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticos e Históricos y de su Reglamento, en lo que se resulten aplicables a la obra de Frida Kahlo Calderón.

ARTICULO 3o.-Los propietarios o poseedores, por cualquier título, de obras realizadas por Frida Kahlo Calderón, tendrán las siguientes obligaciones, a partir de la entrada en vigor del presente Decreto:

I. Inscribir las obras en el Registro Público, de Monumentos y Zonas Artísticas, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura;

II. Hacer del conocimiento del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura;

a) Todo cambio de propietario o poseedor de las obras, que por cualquier título se realice.

Tratándose de operaciones traslativas de dominio, éstas deberán hacerse constar en escrituras públicas;

b) Cualquier desplazamiento de las obras aunque el cambio de lugar fuere temporal;

III. Dar aviso al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de cualquier alteración, cambio o deterioro que observen en las obras.

ARTICULO 4o.-Los propietarios o poseedores de las obras de Frida Kahlo Calderón deberán recabar la autorización del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura para realizar cualquier trabajo de restauración y, en todo caso, los trabajos se realizarán siguiendo las recomendaciones técnicas de los expertos que al efecto designe el Instituto.

ARTICULO 5o.-Las personas interesadas en reproducir por cualquier medio las obras de Frida Kahlo Calderón requerirán de autorización del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Cuando la

¹⁵³ Decreto por el que se declara Monumento Artístico toda la obra de la artista mexicana Frida Kahlo Calderón, incluyendo la obra de caballete, la obra gráfica, los grabados y los documentos técnicos, sean propiedad de la Nación o de particulares. Secretaría de Educación Pública, *Diario Oficial de la Federación*, 25 de julio de 1984.

reproducción se haga con fines comerciales, los interesados deberán pagar los derechos establecidos en las leyes aplicables.

ARTICULO 6o.-Queda prohibida la exportación de las obras de la artista Frida Kahlo Calderón. En casos excepcionales el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura podrá autorizar la exportación temporal de las obras, atendiendo a la conveniencia de la difusión de la cultura nacional en el extranjero, siempre y cuando no se comprometa su integridad y se otorguen garantías confiables para asegurar su retorno.

ARTICULO 7o.-El Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura deberá procurar, por todos los medios a su alcance, la repatriación de las obras de Frida Kahlo Calderón que se encuentran en colecciones de particulares en el extranjero.

ARTICULO 8o.-La contravención a las disposiciones del presente Decreto será sancionada en los términos previstos en las leyes aplicables.¹⁵⁴

La revisión del decreto nos provee un panorama acerca de lo que significa para la obra de los artistas que forman parte de éste y, en el caso específico de Frida Kahlo, –ante la creciente demanda por parte del mercado– nos permite especular sobre la existencia de un *efecto adverso para la valoración de la obra de ésta en el mercado internacional*.

Primero, porque el decreto atenta contra posesiones de particulares; segundo, por la dificultad que representa el cambio de hogar para los inversores, o el préstamo de las obras al extranjero. En el caso de que un inversor estuviera consciente de los factores que hacen que una obra acreciente su valor por medio de las exposiciones internacionales, ¿de qué manera podría decidir y hacer estas posibles si la ley expresamente controla la libre circulación?.

Al momento de querer comerciar con la obra, además de tener que avisar al INBAL, se tiene que ofrecer a este instituto la pieza artística, pues como lo dice el artículo séptimo, el Gobierno deberá repatriar las obras en el extranjero, lo que es un ataque directo al mercado internacional de la artista.

Otro factor muy importante en el que hemos estado fijando nuestra atención es que las obras incrementan su valor cuando, además de asistir a muestras internacionales, son objeto de investigaciones académicas. Por ejemplo, en la actualidad existen diferentes empresas especializadas en el análisis de obras de arte mediante procesos no destructivos que terminan siendo, además de reveladores en temas de técnicas y procedimientos pictóricos, estudios que también han servido para decidir los protocolos de restauración de obras pictóricas, detección de obras falsas y han configurado un nuevo cuerpo de exposiciones.

En los últimos años, empresas como *InsightArt o el MOLAB (mobile laboratory)* han colaborado con diferentes instituciones y museos como por ejemplo con el Museo Guggenheim de Venecia, específicamente en trabajos de Jackson Pollock, a los cuales mediante el empleo de equipos de última generación para el análisis elemental (fluorescencia de rayos X) y

¹⁵⁴ Decreto por el que se declara Monumento Artístico toda la obra de la artista mexicana Frida Kahlo Calderón, *op.cit.*, 25 de julio de 1984.

molecular (espectroscopia Raman, FTIR, fluorescencia UV-VIS), tanto puntuales como de imagen, de pigmentos y medios aglutinantes a través de reflectografía multispectral VIS-NIR, se ha podido identificar la técnica del artista y el estado de conservación de las obras. Al finalizar las investigaciones, los curadores del museo decidieron crear una exposición en donde mostraron los resultados en la muestra *Sotto la lente Alchimia, Jackson Pollock (2017)*¹⁵⁵ y también se editó un libro.¹⁵⁶ Lo que nos hace reflexionar en que la apertura no solo tiene implicaciones en cuanto difusión cultural, sino también permite que se aplique la tecnología a los procesos de restauración, pero cuando una nación actúa de manera tan proteccionista como México, sin permitir que instituciones privadas puedan realizar procesos a las obras que conforman los monumentos artísticos de nuestro país, no queda más que esperar a que nos alcance la modernidad en estos aspectos y que las instituciones mexicanas autorizadas se interesen en realizar investigaciones de este tipo lo que es bastante poco probable.

Pero antes de pensar siquiera, en abrirnos a procesos tecnológicos es importante que se termine con la catalogación puesto que, hasta este punto reconocemos que tanto el INBAL como el INAH desconocen el número total de obras que pertenecen y forman parte de dichos decretos, por la actuación tan totalitaria que el dictamen tiene sobre los artistas. De los 9 artistas plásticos cuyas obras han sido decretadas monumento, al momento de ser así consideradas, se les nombra en conjunto, nunca dictaminando obras específicas, lo que termina reforzando esta idea de desconocimiento del espectro de protección, hasta que estas salen a venta, exposición, y son reconocidas. Todo lo anterior pese a que el reglamento de la Ley en el artículo 9º establece que las declaratorias de monumentos artísticos e históricos deberán mencionar sus características, dimensiones y ubicación.

En suma, el análisis que acabamos de realizar sirve como herramienta en la comprensión del acrecentamiento de una problemática que estuvo a punto de invalidar la Ley. Una de las consideraciones que manifiesto en esta investigación respecto a la manera en que actúa el decreto, de declarar toda la obra de los artistas, aceptando los riesgos que significa la indeterminación. Además de que en todos los casos llama la atención que los argumentos son bastante ambiguos y subjetivos, aunque la redacción va mejorando, no hay parámetros claros. Como ya lo hemos revisado, al no tener control completo, el objeto a proteger se vuelve borroso y por ende las facultades de organismos como el INAH o el INBAL se complejizan, creando

¹⁵⁵ Vid. Página del museo Guggenheim, donde se pueden observar imágenes de la investigación y del proceso. <https://www.guggenheim.org/exhibition/jackson-pollock-exploring-alchemy>

¹⁵⁶ Pensabene Buemi Luciano, Francesca Bettini, Roberto Bellucci. *“Alchimia” di Jackson Pollock. Viaggio all'interno della materia.* (Venecia: Edifir, 2019).

otras adversidades que se relacionan con lo inacabado de la legislación –como la aplicación del derecho de propiedad– situación que finaliza, al mismo tiempo, convirtiendo los objetos artísticos declarados en algo tan codiciado, que termina por impulsar la falsificación y otros delitos, aliciente que se acrecienta cuando se revisan las sanciones que se contemplan.

Un último factor que me parece que es importante mencionar es el hecho de que, en caso de cumplirse la labor de repatriación, no existen garantías evidentes que demuestren lo exitosa que resultó la salvaguarda de las obras por parte de la Nación. Lo anterior puesto que ha sido durante los últimos años motivo de noticias en los primeros diarios que, el presupuesto asignado al sector cultural, es insuficiente y disminuye su proporción conforme avanzan los años en cuanto al presupuesto para actividades culturales.¹⁵⁷

En las gráficas del anexo (imágenes 17 y 18) se pueden visualizar los datos del Proyecto del Presupuesto de Egresos de la Federación (PPEF), en donde el monto aprobado para algunas de las dependencias públicas relacionadas con la cultura como el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) se han mantenido estables durante los años, sin incremento, lo que significa ignorar los ajustes inflacionarios y no propiciar nuevos programas de crecimiento en el sector.

En el siguiente capítulo se abordarán más de las implicaciones que significó dicho decreto cuando las obras comenzaron a ser parte del mercado internacional del arte y cómo significan un riesgo adverso para los inversores, quienes no encuentran alicientes para comprar un objeto del que no disponen con libertad absoluta.

¹⁵⁷ René Galicia. “El presupuesto para la cultura, insuficiente y mal administrado”. en *Cuestione*, 12 de septiembre de 2021.
<https://cuestione.com/nacional/presupuesto-cultura-insuficiente-mal-administrado/>

Capítulo III. Frida Kahlo en el mercado internacional del arte (1986-2020)

Es sumamente importante precisar que el mercado del arte no se rige por el modelo estándar de oferta y demanda, básico en la economía. Dentro de esta agencia, la prioridad del mercader de arte –galería, *dealer* o casa de subasta principalmente– es, a partir del monopolio sobre la producción de un artista, trabajar estrategias de precio, las cuales a su vez se guían por principios sociales, más que económicos en un mercado que no se encuentra regulado y por ende, cuya información es imperfecta. Sus clientes, los coleccionistas, se caracterizan por ser personas con un alto nivel de capital financiero y cuya decisión de comprar una obra no se ve determinada por factores monetarios.¹⁵⁸

Dicha premisa nos obliga a que, además de realizar un análisis económico, se lleve a cabo un estudio sociológico, en el que la revisión de las relaciones y normas sociales en el mundo artístico tome mayor peso, mientras que los precios terminen por cerrar el círculo de la investigación.

Asimismo, para comprender de mejor manera el comportamiento de los participantes del mercado –oferentes, demandantes, mercancías y precios– que se relacionan con las obras de Frida Kahlo a partir de la década de los ochenta, es indispensable tener en cuenta la necesidad de una revisión desde diferentes aristas.

Se debe analizar la evolución del mercado del arte internacional, así como caracterizar la irrupción de las bolsas de valores y el capital financiero en el sector cultural, en el momento en que se consolidaron las casas de subastas y sus dinámicas de comercialización como nuevo canal de distribución del arte, concentrando las transacciones en Nueva York.

Además, de manera paralela, se deben averiguar los factores que incitaron a que las principales casas de subastas trasnacionales descubrieran en el arte latinoamericano una oportunidad para atraer nuevos coleccionistas. En un momento de transición hacia el neoliberalismo, que significó un nuevo paradigma económico y político que cobra fuerza y permea globalmente en diferentes esferas de la sociedad, hasta impactar al sector cultural y por ende a la diplomacia cultural.

Consideramos importante en este apartado además, realizar una revisión del mercado del arte mexicano en el siglo XX, para establecer las diferencias entre ambos mercados.

¹⁵⁸ Olav Velthuis. *Talking Prices. Symbolic meanings of prices on the market for contemporary art* (New Jersey: Princeton University Press, 2005), 79-80.

Para finalmente analizar el desenvolvimiento de Frida Kahlo en el mercado del arte internacional después de que su obra fuera declarada monumento artístico, coincidente con el momento en el que se vivía la fridamania con mayor fuerza.

1. El mercado internacional del arte.

Nociones básicas

El mercado del arte como lo conocemos surgió a finales del siglo XVIII, impulsado principalmente por tres circunstancias: 1) La cesión al Estado, por parte de las casas reinantes europeas de la salvaguarda, ampliación y exhibición de sus colecciones de manera pública; 2) la bonanza económica burguesa que les permitió a estos la creación de su propio repertorio artístico por considerar al coleccionismo como una actividad impulsora de su estatus,¹⁵⁹ 3) la financiarización como resultado de la interconexión de las bolsas de valores más importantes a nivel mundial y 4) la noción del *arte como mercancía* sustituyó la del *arte como arte*.¹⁶⁰

En el núcleo de esta creciente demanda de obras de arte, se fue formando un complejo sistema de relaciones que ligó la producción y la promoción de las obras de arte al mercado. Dinámica que condujo a la unión de artistas, mercaderes, coleccionistas, galeristas –de ellos se desprenden las ferias y las casas de subastas–. Con el desarrollo de nuevos canales de distribución específicos, surgieron –determinados por la naturaleza de sus transacciones y actores principales– dos niveles de mercado:¹⁶¹ en el mercado primario se transaban obras de reciente producción. Esto significaba un acuerdo tácito entre el coleccionista y el artista o su representante –mercader, marchante–, en la que la determinación de precios se encontraba dictada por factores exógenos y endógenos a la obra; los elementos exógenos contemplaban la reputación del artista y su nivel de consagración, mientras que los componentes endógenos, obedecían al conjunto de técnicas y procedimientos pictóricos empleados y las dimensiones de la pieza. En este nivel de mercado, generalmente, las ventas se realizaban en efectivo, sin recibos, y la privacidad de las transacciones dependía de lo que dispusiera el comprador. El

¹⁵⁹ Isabel Montero Muradas, “Un modelo de valoración de obras de arte”, (tesis de doctorado en humanidades y ciencias sociales, Universidad de la Laguna, 1995), 217. <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/10096>

¹⁶⁰ En este nuevo estadio, la mercancía –la obra– no sirve como mecanismo para satisfacer “demandas” o “gustos”, sino como forma de generar ganancias. Es así que el precio de la obra se transforma en su función. Es decir, cuando los coleccionistas adquieren no a partir de una valoración estética sino a partir de la expectativa de futuras ganancias. Provocando una sobrevaloración de obras de arte que son tratadas de forma superflua, banal, en infinita repetición mediática y al ritmo fugaz de las modas. Sobre este tema, Robert Hughes, crítico de arte de la revista *TIME*, realizó una muy interesante investigación, en su documental “La maldición de la Mona Lisa”, escrito y dirigido por él, emitido por la BBC en 2008.

¹⁶¹ Alexis Navas Fernández, “Evolución y desarrollo del mercado del arte. El auge y consolidación de la fotografía en los mercados internacionales: El caso de Joel Peter Witkin” en *Boletín de Arte*, n°30-31, (2009-2010), 487. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3725001>

mercado secundario, por otra parte, era el espacio encargado de comerciar obras de arte que antes ya habían sido objeto de negociación en el mercado primario. Aquí los precios consideraban, además de los factores antes mencionados, el estado de conservación de la obra, su rotación en exposiciones o colecciones y más adelante –por el problema de la falsificación– se agregaría la existencia o no de los certificados de autenticidad.¹⁶²

Las subastas como motor de crecimiento del mercado del arte en el siglo XIX

La distribución comercial tiene como principales funciones poner a disposición del comprador los productos que desee, enlazar la producción y el consumo, haciendo posible el intercambio de bienes y servicios. En el mercado del arte el objeto de intercambio son las obras de arte, de las cuales hay que considerar dos dimensiones: el valor artístico de la obra y su cotización en el mercado.¹⁶³

Como lo revisamos anteriormente, los primeros distribuidores en el mercado del arte fueron los marchantes, más adelante, las galerías de arte, las casas de subastas¹⁶⁴, los dealers de arte y las ferias. Históricamente, el desarrollo económico ha sido la base sobre la cual se ha asentado el arte,¹⁶⁵ ensanchado en periodos de prosperidad su producción, promoción, mercantilización y coleccionismo. Encontramos los ejemplos más claros en el Renacimiento florentino, en la “tulipomanía” vivida en los Países Bajos o en la etapa de posguerra en la que Estados Unidos –Nueva York en específico– se erigió como centro financiero por excelencia, donde destacó el papel de la bolsa de valores como puntal del desarrollo económico, pero también como causante de las más catastróficas crisis en materia financiera jamás conocidas.

La financiarización de la economía, que se desarrolló con gran rapidez a partir de 1920, además de interconectar países, también ha provocado ciclos de euforia, incertidumbre y crisis por especulación. Momentos en donde los inversionistas con mayor aversión al riesgo y que siempre se encuentran en busca de obtener rendimientos crecientes, encontraron una opción más rentable y segura para evitar pérdidas durante las caídas abruptas de las bolsas de valores en momentos de alta volatilidad, participando de los mercados del arte e inmobiliario.¹⁶⁶

¹⁶² Nathalie Boutique, “El mercado del arte desde mediados del siglo XX hasta la actualidad Los distribuidores del arte en el contexto nacional e internacional” (tesis de grado de historia del arte, Universidad de las Islas Baleares, 2014), 6.

<https://dspace.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/1626/TFG%20Nathalie%20Boutique%20.pdf?sequence=1>

¹⁶³ *Ibidem*, 8.

¹⁶⁴ Isabel, Montero Muradas, *op. cit.* p. 60.

¹⁶⁵ Niall Ferguson, *El triunfo del dinero: cómo las finanzas mueven al mundo*. (México: Debate, 2008), 20.

¹⁶⁶ Niall Ferguson, *op.cit.*, 21-22.

Dentro del estudio de los mercados de inversiones se conocía al mercado del arte y al hipotecario como los más seguros para invertir, puesto que se ha demostrado que por las características de sus activos, sus carteras eran las únicas que incrementan su valor con el paso del tiempo. Sin embargo, la crisis económica hipotecaria de 2008 causada por una burbuja inflacionaria de precios, quitó a la inversión de bienes raíces de esta lista y ha puesto en tela de juicio la fiabilidad del mercado del arte. Niall Ferguson, solía referirse a estos mercados como “sólidos como una casa”.

Volviendo al tema de las subastas, y aunque el modelo ya existía en Francia, cuando Enrique II creó la figura del “maestro subastador”, fue a finales del siglo XVIII que dos de las casas de venta de arte más conocidas –Christie’s y Sotheby’s– retomaron dicha actividad para adherirla como una de sus principales, conociendo uno de sus periodos más boyantes en el periodo que va de 1920 hasta el crack de 1929.¹⁶⁷

En principio, la clase alta norteamericana tenía un abundante poder adquisitivo, pero no coleccionaban arte debido a los altos derechos de aduana, hasta que se eliminaron en 1909, junto con la introducción de un sistema de desgravación fiscal, lo que impulsó la entrada de arte en el país y generó un mercado del arte internacional sin precedentes.¹⁶⁸

Debemos de tener en cuenta que esta dinamización en el sistema de compraventa de arte se debe en mayor medida a la irrupción de las instituciones financieras –los bancos y los fondos de inversión– en el mercado. Quienes fueron atraídos por los altos beneficios obtenidos por el arte contemporáneo, en consecuencia, los bancos participaron en el mercado del arte en Estados Unidos a finales de los años sesenta, y posteriormente lo hicieron en Europa.¹⁶⁹

A partir de los años setenta comenzaron a popularizarse las sociedades gestoras en fondos de inversión en arte. Se trataba de adquisiciones colectivas con un significativo capital inicial, las que –asesoradas por las mismas casas de subastas– revalorizaron las obras por medio de exposiciones, préstamos e investigación, para luego venderlas a precios más altos.¹⁷⁰

Así pues, durante la mayor parte del siglo XX, Europa mantuvo el papel de vendedor y Estados Unidos el de comprador, hasta la incursión en la década de los ochenta de Japón, lo que provocó una fuerte subida en los precios.¹⁷¹ Las transacciones estuvieron protagonizadas

¹⁶⁷ Alexis Navas Fernández, *op. cit.*, 489.

¹⁶⁸ *Idem.*

¹⁶⁹ *Ibidem*, 491.

¹⁷⁰ Alexis Navas Fernández, *op. cit.*, 493.

¹⁷¹ Isabel Montero Muradas, *op. cit.*, 1.

hasta después de la Segunda Guerra Mundial por las obras de los Antiguos Maestros.¹⁷² Y fue a partir de la década de los cincuenta, que la pintura impresionista y postimpresionista tomó el protagonismo en las subastas de arte, tendencia que se extendió hasta finales del siglo XX.¹⁷³

En la última década del siglo XX y la primera del XXI se pudo observar un cambio en el gusto de los coleccionistas: las pinturas de Picasso se colocaron veinte veces en la lista de las cincuenta más caras de la historia y el expresionismo abstracto experimentó un aumento en la pujanza de los coleccionistas.¹⁷⁴

Las subastas internacionales de los años ochenta acapararon las portadas de periódicos y fueron analizadas por expertos en economía. Fue realmente en este momento cuando la pintura y la escultura adquirieron una naturaleza mercantil; el coleccionismo ya no tenía que ver sólo con razones de gusto o de prestigio social. Este proceso reveló que el mercado del arte, al igual que otros mercados financieros, presentaba altos niveles de volatilidad, causado por el poder de las modas, las estimaciones artísticas y el estatus que el objeto artístico tuvo a finales del siglo XX en su dimensión social, económica y cultural.¹⁷⁵ En términos generales se podría decir que este cambio hacia el modelo de subastas se debió a que éste resultó sumamente dinámico a la hora de la fijación de precios, por su naturaleza pública en la que los importes se establecen directamente según la demanda de cada uno de los productos ofertados y por esta idea de que conceden al cliente la confianza de saber en todo momento cómo se cotiza cada uno de los lotes por los cuales tiene intenciones de puja.¹⁷⁶

Además, las subastas solían tener libre acceso, por lo que las ventas se realizaban de forma visible para todos los asistentes a la sala y posteriormente para toda persona interesada. Esta modalidad hacía que los remates finales de las adjudicaciones, resultara un método de fijación de precios importante para el mismo mercado, significando índices de precios con constante actualización.

Un aspecto para tener en cuenta y que muchas veces se ha dejado de lado en las investigaciones del mercado del arte es que dentro de las subastas se suscitan juegos de poder

¹⁷² Pintores europeos consagrados por la Historia del Arte y que pertenecieron al período que va del siglo XIII hasta el siglo XVIII, inclusive. Se pueden ubicar dentro de los movimientos artísticos tales como Renacimiento, Manierismo, Barroco, Rococó, Neoclasicismo y terminando con el Romanticismo.

¹⁷³ Rocío De La Villa. *Guía del usuario de arte actual*, (Madrid: Tecnos, 1998), 130.

¹⁷⁴ Carlos García-Osuna, “El mercado con techo de cristal”, en *El Cultural*, 7 de diciembre de 2006. https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20061207/mercado-techo-cristal/18998740_0.html

¹⁷⁵ Ángela Vettese. *Invertir en arte. Producción, promoción y mercado del arte contemporáneo*. (Madrid: Pirámide, 2002), 15.

¹⁷⁶ Ana Vico Belmonte. “El mercado de las subastas en el arte y el coleccionismo: desde sus orígenes a la actualidad” en *La inversión en bienes de colección*, coordinado por Camilo Prado Román (Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2008), 3.

entre coleccionistas, que no son más que la búsqueda de satisfacción de “caprichos”, al tratarse de un sector tan pequeño es comprensible que existan rivalidades en puja, lo que disloca del centro de atención a la obra, para dar paso al ego de los individuos que buscan demostrar su poder adquisitivo. Es por eso que en esta investigación se tienen en cuenta las teorías que hablan del perfil de los inversionistas y la teoría de aversión al riesgo desarrolladas por David Kahneman y Amos Tversky.¹⁷⁷ Sobre todo porque en muchos casos y por cuestiones subjetivas, las piezas logran alcanzar valores inéditos y cambiar el mercado de un artista por factores exógenos a ellos.

Así fue como la proliferación de otros y nuevos importantes focos de venta de arte en diferentes puntos del planeta forzó a las casas de subastas a abrir nuevas sedes y a interconectarse con el empleo de nuevas tecnologías.

Un último factor que tuvo implicaciones en el cambio en la dinámica del mercado del arte global que se decantó hacia el modelo de subastas fue que las subastas de arte se convirtieron en un acontecimiento cultural, tan grande que acapararon durante varios años los diferentes medios de comunicación masiva.¹⁷⁸

En este fenómeno, según lo analizó Emy Armañanzas, la prensa dirigida a las élites del poder político, económico y cultural, convirtió las subastas en un acontecimiento cuyo auge se prolongó hasta los noventa, y las casas de subastas, que obtenían grandes beneficios por los nuevos clientes obtenidos, se dieron a la tarea de alimentar este círculo virtuoso pues les significó el impulso que las mantuvo en gran auge durante varios años.

Introducción del arte latinoamericano al mercado de arte internacional

Ante la gran burbuja inflacionaria de precios de los grandes maestros europeos, surgió también la necesidad de que las casas de subastas tuvieran que innovar para seguir atrayendo inversores, fijando su atención sobre el arte proveniente de otras latitudes, es decir, de arte no occidental. Este proceso perteneció a su vez a un momento más complejo que terminó permeando el mercado, conocido como el *giro global*.¹⁷⁹

¹⁷⁷ David Kahneman, Amos Tversky “Prospect Theory: An Analysis of Decision under Risk.” en *Econometrica* 47, n°2 (1979), 263-291. <https://www.jstor.org/stable/1914185>

¹⁷⁸ Emy Armañanzas. “La subasta de arte como acontecimiento cultural en la prensa de calidad”. en *KOBIE serie Bellas Artes*, n°9 (1992), 93-95.

https://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/4/Kobie_9_Bellas_artes_LA%20SUBASTA%20DE%20ARTE%20COMO%20ACONTECIMIENTO%20CULTURAL%20EN.pdf?hash=8ed0e07250e00878457dd106c733f83b

¹⁷⁹ Joaquín Barriendos Rodríguez, “La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos”, (tesis de doctorado en historia del arte, Universitat de Barcelona, 2013), 183. <https://www.tdx.cat/handle/10803/110924>

Dicho giro se trató de un conjunto de propuestas teóricas, historiográficas y curatoriales que comenzó en la época de los ochenta y que guarda en su génesis un cruce entre la geografía del arte, la imaginación geopolítica de la modernidad y el pensamiento estético occidental.¹⁸⁰ Ideas tan ambiciosas como controvertidas, que hablaban de dar por concluida la era del unilateralismo occidental, los falsos universalismos, el eurocentrismo y las asimetrías geoestéticas, así como declarar la existencia de una nueva condición del arte: la globalidad.¹⁸¹

Este viraje promovía que, en el terreno de la historia del arte, la curaduría y el propio mercado, proporcionaran propuestas de reescritura de la historia desde una perspectiva más global –donde lo global significaba *ya no sólo occidental*– o bien por abandonar el marco metodológico de la historia para estudiarlo de manera global y así crear la *historia mundial del arte*,¹⁸² desarrollando expresiones como *arte global*, *globalidad*, y el *arte global mundial*.

Esta nueva idea de conformación del arte y el mundo, contrariamente a lo que propuso Martin Heidegger,¹⁸³ borraba a Occidente del mapa de la modernidad y emplazaba en su lugar a *la alteridad*, la cual se expresaba como totalidad negativa a través del mito de los continentes: “arte latinoamericano”, “arte africano”, “arte asiático” y “arte oceánico”. Que, sin entrar en detalles acerca de sus implicaciones, terminó por instaurarse en el imaginario de curadores, historiadores, políticos culturales, coleccionistas, instituciones y propios artistas.¹⁸⁴

Así, la dinámica de mercado se revolucionó y se agregaron departamentos especializados dentro de las casas de subastas, creándose categorías de venta de arte proveniente de Rusia, Europa oriental, China, Japón, Corea, algunos países de África y, finalmente, de arte Latinoamericano, cuyos artistas se dieron a conocer rápidamente en los espacios expositivos.¹⁸⁵

Cuando Sotheby's inauguró las subastas de arte latinoamericano, las obras que se ofrecían eran principalmente figurativas y mexicanas. Pero en poco tiempo, con el surgimiento

¹⁸⁰ Las principales ideas de pensamiento que se desarrollaron en esta época fueron desarrolladas en los siguientes trabajos, disponibles para ahondar en ellos. *Vid.* la *historia global*, desarrollado por Bruce Mazlish, quien hablaba de la *early globalization* y la *new globalization* en Mazlish, M. *The New Global History*, (New York: Routledge, 2006), *la altermodernidad* de Nicolas Bourriard, en Nicolas Bourriard, *Altermodern*. (Londres: Tate Pub, 2009); o *la post-hegemonía* de Jon Beasley-Murray en Jon Beasley. *Posthegemony Political Theory and latin America*. (Minneapolis: University of Minnesota, 2010).

¹⁸¹ Joaquin Barriendos. *op. cit.*, 184.

¹⁸² *Vid.* Kitty Zijlmans, *World Art Studies: exploring concepts and approaches*. (Amsterdam: Valiz, 2008).

¹⁸³ En la medida en la que la obra de arte (occidental) “enmunda” al mundo, como decía M. Heidegger, el arte moderno sólo podía aspirar a inscribir a Occidente como sujeto sobre su mundo, pero no sobre la superficie del planeta como totalidad esférica. Consciente de ello, la globalidad a la que hacemos referencia, aspira a “describir” la manera en la que el mundo se hizo mundo a través de la obra de arte moderno, borrando los trazos que dejó el otro lado de la modernidad, la colonialidad con el objeto último de reescribir la forma arte en el globo y no en el mundo.

¹⁸⁴ Joaquin Barriendos. *op. cit.*, 184.

¹⁸⁵ Angela Vettese. *op. cit.*, 17.

y el reconocimiento de artistas contemporáneos en México, Brasil, Venezuela, Cuba, Colombia y Argentina, el crecimiento del mercado se hizo más evidente, ciclo que se complementó con las encuestas sobre preferencias realizadas por museos y galerías en Estados Unidos y Europa, donde el público y los coleccionistas comenzaron a demandar exposiciones de estos artistas.¹⁸⁶

El director del departamento de arte latinoamericano en Sotheby's, Axel Stein,¹⁸⁷ y su similar en Christie's, Virgilio Garza,¹⁸⁸ de alguna manera coinciden en que el mercado del arte latinoamericano tiene varias cualidades, que lo convierten en un mercado muy particular y al mismo tiempo permite entender su desenvolvimiento a la alza en las últimas décadas. Pues se trataba de un sector recién descubierto, en continuo crecimiento, en el que muchas obras de arte y artistas que formaban parte del mercado, se encontraban infravalorados.¹⁸⁹

Es decir, que representaban una oportunidad de inversión positiva para los coleccionistas, por la ventaja que implica comprar a precios asequibles para después obtener márgenes altos de ganancia, en un mercado que se halla en proceso de maduración. Esto último está contenido en las investigaciones que han llevado a cabo los especialistas, auspiciadas por el propio mercado, donde se ha descubierto que muchos artistas latinoamericanos estuvieron en contacto directo con artistas modernos europeos y eso justo provoca que sean considerados para ser productos de mercado.¹⁹⁰

Generalidades del mercado del arte mexicano

Antes de continuar con el análisis del mercado internacional, es necesario brindar una breve panorámica del mercado y el coleccionismo mexicano, porque dicha revisión nos dará la pauta para entender la discrepancia existente entre el volumen de transacciones, los precios y la propia participación de los coleccionistas en México al compararlo con el ámbito internacional.

¹⁸⁶ De la redacción. "Sotheby's Integrates Contemporary Latin American Art Into Its New York Contemporary Art Sales". en *Sotheby's*, 21 agosto 2021.

<https://www.sothebys.com/en/articles/sothebys-integrates-contemporary-latin-american-art-into-its-new-york-contemporary-art-sales>

¹⁸⁷ Simon Walker, "Frida Kahlo painting, unseen for 60 years, sells for \$1.81 million", en *Reuters*, 23 de noviembre de 2016. <https://www.reuters.com/article/us-art-auction-kahlo-idUKKBN13I2E7>

¹⁸⁸ De la redacción, "El arte latinoamericano, una mina de oportunidades para coleccionistas", en *El Economista*, 24 de mayo de 2019.

<https://www.economista.com.mx/arteseideas/El-arte-latinoamericano-una-mina-de-oportunidades-para-coleccionistas-20190524-0020.html>

¹⁸⁹ Latin America Art Markets, *Global Mundi Art Fund: Auctions*, 11 diciembre 2012.

¹⁹⁰ Como lo repasamos en el capítulo 1 de esta investigación, dentro del proceso de legitimación que viven los artistas, el que puedan ser directamente relacionados con artistas, galerías, y museos provenientes de Europa y Estados Unidos en épocas específicas, facilita y de alguna manera justifica su adhesión a la dinámica del arte tradicionalista. Este hecho resulta importante sobre todo para los inversores, quienes siempre prefieren invertir en un activo que esté respaldado por algo tangible, en este caso, la relación del artista latinoamericano recibiendo educación, exponiendo o intercambiando ideas con otros en los centros artísticos hegemónicos.

Fenómeno que al estudiarlo de manera conjunta en el caso de Frida Kahlo como monumento artístico, nos ayudará a entender la conformación de dos mercados completamente diferentes en México y el extranjero, de manera general.

Para esta labor debemos situarnos en la época de 1920 teniendo en cuenta que en términos generales, el mercado de arte mexicano siempre ha sido un mercado incierto, con ventas irregulares e impredecibles y con poca participación de coleccionistas locales, esto en parte se explica por la propia historia económica del país, en la que –hasta 2020–, el 43.9% de la población se encuentra en situación de pobreza.¹⁹¹ La gráfica (imagen 19) muestra la evolución del porcentaje de la población en situación de pobreza a partir de los años cincuenta, mostrando que hasta el año 2000, la pobreza se concentraba por encima del 50% de la población mexicana.

Teniendo en cuenta lo anterior, está por demás explicar que, cuando la población de un país apenas puede satisfacer las necesidades primarias, muy difícilmente destinará parte de su ingreso a la adquisición de obras de arte.

Sin embargo, hemos encontrado dentro de la historia del siglo XX, diversos momentos en los que un grupo reducido de artistas, galeristas y coleccionistas mexicanos y extranjeros – en ocasiones con apoyo del gobierno– han buscado estimular el mercado con la creación de espacios y actividades para llevar a cabo la promoción del arte.

En la primera mitad del siglo –impulsado en buena medida por el entonces Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos– surgió en México un tipo de expresión artística que encontró sus raíces en la reivindicación del pasado prehispánico y en la proclamación de los valores de la Revolución de 1910. La obra muralista fue, sin duda, la que mejor reprodujo la vocación de este arte nacionalista, causando admiración y reconocimiento en Latinoamérica y Estados Unidos, lo que provocó que los principales representantes del muralismo –entre los que destacan *los tres grandes*¹⁹² José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros– viajaran a otras partes del mundo para realizar obras por comisión.

Lo anterior mostraba una concentración de la producción artística oficialista, a cargo del mecenazgo institucional, que por su naturaleza, resultó difícil de comerciar. Situación que, sin embargo, provocaría en esos años la conformación de un grupo paralelo al grupo muralista,

¹⁹¹ Resultados de pobreza en México 2020 a nivel nacional y por entidades federativas, CONEVAL, octubre 2021. https://www.coneval.org.mx/Medicion/MP/Paginas/Pobreza_2020.aspx

¹⁹² Eduardo Subirats, *El Muralismo Mexicano. Mito y esclarecimiento*. (México: Fondo de cultura económica, 2018), 9-11.

conocido como la Escuela Mexicana de Pintura.¹⁹³ Este contingente comenzó a impulsar exposiciones alternativas de alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes y, en menor proporción, de la Universidad Nacional.

Dichas muestras se comenzaron a realizar, primero, en domicilios particulares, que se acondicionaron para mostrar los productos del arte moderno. Luego, se comenzaron a concentrar en la calle de Madero –antes Plateros– exhibiciones en aparadores, en locales comerciales del Centro Histórico de la Ciudad de México donde la disposición de las obras de arte compartía espacio con prendas de moda de la época.¹⁹⁴

Poco a poco, este primer cuadrante de la ciudad se fue convirtiendo en el *gallery district*, donde se mostraba lo más reciente en cuanto a propuestas artísticas nacionales, pero también, internacionales. Por ejemplo, en la calle de Madero se encontraba la Galería de Frances Toor en el número 27-110; además, se alquilaban locales desocupados, como los números 55 y 66 para realizar exhibiciones de muy corta duración de personajes como María Izquierdo y Manuel Álvarez Bravo.¹⁹⁵ Inclusive, los organizadores de dichas muestras publicaban las invitaciones a las inauguraciones en revistas y periódicos, para atraer más público. Otro caso para destacar es el de la librería *Biblos*, la que a cargo de su propietario, Francisco Gamoneda, inclusive convocó a artistas a realizar las portadas de algunos libros.¹⁹⁶

Cabe aclarar que muchos de estos espacios no se reconocían como galerías, porque su giro principal era otro, lo que termina por significar una tarea difícil al momento de realizar investigaciones en esta época.

Uno de los primeros nombres que destacan en esta época fue el de Alberto Misrachi, quien aunque en un primer momento se dedicaba a la venta de libros, muy pronto se convertiría en un exitoso marchante de arte y galerista hasta la época de los treinta.¹⁹⁷

¹⁹³ El Muralismo prácticamente abarcó medio siglo a partir de 1920. Auspiciado por medio de un “Gobierno revolucionario”, el Arte se plasmó y se inició la creación de murales en edificios públicos, donde empezaron a surgir ideales, señalando y denunciando a los explotadores del pueblo trabajador, de los campesinos y obreros. Paralelo al movimiento Muralista, surge otro que es la pintura del caballete donde se agruparon artistas que coincidían mucho con los intereses del muralismo, conocido así como Escuela Mexicana de Pintura y Escultura. Llamada así por historiadores y críticos por referirse a una etapa específica de la producción plástica de los artistas nacionales y extranjeros que trabajaron en México desde los años veinte hasta fines de la primera mitad del siglo XX.

¹⁹⁴ Ana Garduño, *El poder del coleccionismo del arte: Alvar Carrillo Gil*, (México: UNAM Posgrados, 2009), 395.

¹⁹⁵ Ana Garduño, *op.cit.*, 446.

¹⁹⁶ Otras galerías sumamente activas en esta época fueron la Galería David Block, la Casa Pellandini, el Círculo Zacatecano de México y el Cercle Francais.

¹⁹⁷ Alberto Manrique, Teresa del Conde. *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, (México: UNAM Instituto de investigaciones estéticas, 1987), 22.

Después, en 1935, Inés Amor fundó y dirigió la Galería de Arte Mexicano. Institución importantísima años después para la difusión del arte producido en nuestro país. En términos reales de mercado, tal como lo expuso la propia galerista y lo confirma la doctora Ana Garduño, “fue reducido el número de particulares, dentro de la élite económica y política de México, que se interesó por coleccionar arte en las primeras décadas, porque existía una clase dominante poco educada en cuestiones artísticas y poco comprometida con el desarrollo cultural”.¹⁹⁸

Otro factor que inferimos, y que valdría la pena tener en mente, es que históricamente, los movimientos artísticos resultan disruptivos para el público con el que comparten contexto, lo que vuelve a los objetos resultantes difíciles de ser comprendidos, aceptados y, por ende, coleccionados. La idea anterior se podría complementar con otro dato que nos proporciona la investigación de Ana Garduño, respecto a que en esa época “el coleccionar no reportaba ningún beneficio económico inmediato o visible, debido a que la legislación mexicana no contemplaba la exención de impuestos por concepto de adquisición o donación de obras.”¹⁹⁹

Además de que es sumamente normal, por la aversión al riesgo, que las clases dominantes se orientaran a consumir solamente el arte legitimado, prestigiado y de autores consagrados.²⁰⁰ En cuanto al arte que sí consumían los coleccionistas de la época, se destinaba a cumplir las funciones del arte decorativo. Para embellecer sus espacios cotidianos, preferían obras de temáticas líricas y naturalistas de artistas finados. O bien, optaban por imágenes religiosas producidas durante el periodo colonial, de tradición academicista.²⁰¹

Durante esos años, Galerías La Ganja, tienda de antigüedades, se erigió como una de las más exitosas del país.²⁰² La situación descrita anteriormente se siguió reproduciendo las siguientes décadas en el ámbito del coleccionismo, orillando a los artistas a trascender el reducido mercado local y comenzando a promover y difundir sus productos en el extranjero como una alternativa para subsistir y seguir produciendo.

En un afán por mantener con vida al mercado local, los artistas –por ejemplo el colectivo ¡30-30!– comenzaron a comercializar grabados, para convertirse en asequibles no solo para la élite mexicana, sino también para las clases medias y bajas.²⁰³ Iniciativa que fracasó,

¹⁹⁸ Ana Garduño, *op. cit.*, 397.

¹⁹⁹ Ana Garduño, *op. cit.*, 397.

²⁰⁰ Sobre los gustos legítimos de las clases dominantes *vid.* Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto.* (México: Taurus, 2016), 13-17.

²⁰¹ Ana Garduño, *op. cit.*, 397.

²⁰² Ana Garduño, *La mirada de un anticuario.* (México: Fomento Cultural Banamex, 2007), 15.

²⁰³ *Vid.* Matute González, *¡30-30! contra la academia de pintura 1928* (México, Museo Nacional de Arte, 1993), 78-81.

prolongando aún más el periodo de crisis en el sector en donde los precios eran modestos y fijados por los mismos creadores.

La falta de demanda interna explicaría la escasez de galerías en estas épocas, puesto que las transacciones se llevaban a cabo entre los coleccionistas y los artistas directamente, en el mercado primario. Y los precios, además de ser fijados por los propios artistas, como lo mencionamos anteriormente, también obedecían a precios preferenciales, es decir, que se privilegiaba a quienes eran compradores asiduos.²⁰⁴

Se tiene conocimiento, inclusive, de que el gobierno mexicano tuvo que apoyar económicamente a la GAM en sus primeros años de existencia, para que ésta se ocupara de la difusión y promoción del arte mexicano en el exterior, especialmente en Norteamérica, con lo que garantizaría sus ventas en el extranjero.²⁰⁵

Así pues, se dio el repunte del mercado del arte en México, mediante la participación de la inversión estadounidense, propiciada también por el cierre de las galerías europeas –en medio de la crisis que significó para éstas la Segunda Guerra Mundial– posicionando a nuestro país como el proveedor de obras de arte al extranjero. Las obras que se comerciaban en esa época eran en su mayoría las que habían producido fuera del movimiento muralista, los principales representantes de éste, quienes paralelamente y gracias al mecenazgo, destinaron parte de su producción a obras de caballete.

La GAM inclusive fue sede de la Exposición Internacional de Surrealismo en 1940 – que contó con figuras como Pablo Picasso, Rene Magritte, Alberto Giacometti, Giorgio de Chirico, Joan Miró, Salvador Dalí, a quienes se sumaron Frida Kahlo, Diego Rivera y Leonora Carrington– lo que la convirtió en un vehículo consolidador de la obra de caballete de los muralistas e impulsora de las carreras de muchos otros artistas mexicanos y extranjeros de vanguardias, causando entre en los coleccionistas locales un cambio de paradigma que se vio reflejado en su interés por la pintura moderna, acrecentando el número de nuevos inversores en esta rama.²⁰⁶

Es decir, que en México se empezó a aceptar y a adquirir el arte nacional de manera tardía, con timidez y desconfianza, una vez que se había legitimado en el país vecino. Este proceso fue tan lento que ocurrió cuando ya muchos de estos artistas estaban muriendo, otros sufrían crisis creativas y algunas de sus piezas ya se encontraban fuera del mercado en

²⁰⁴ Alberto Manrique, Teresa Del Conde. *op. cit.*, 103-104.

²⁰⁵ Christine Frerót, *El mercado del arte en México a partir de 1950-1976*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1980), 66.

²⁰⁶ Alberto Manrique y Teresa Del Conde, *op. cit.*, 238.

colecciones privadas.²⁰⁷ Sin embargo, es necesario aclarar que después de mediados del siglo XX, cuando mencionamos la ampliación y consolidación del mercado local, no significó la formación de un grupo importante de coleccionistas locales. Se trataba de un grupo de políticos y miembros de la burguesía comercial, financiera e industrial que se encontraban interesados en formar colecciones, sin compromiso con el desarrollo cultural del país.²⁰⁸

Por ende, a pesar de que el número de consumidores se acrecentó, esto no implicó que los dueños de las obras asumieran una responsabilidad con las políticas culturales del Estado mexicano, más allá del préstamo temporal de sus posesiones. Muchos de ellos, comenzaron a formar sus colecciones de manera poco razonada, se trataba de adquisiciones aisladas y no acumulaciones sistemáticas para integrar un acervo específico.²⁰⁹

En los años siguientes, el grupo de personas partícipes en el mercado mexicano se ensanchó, sin embargo, es difícil mencionarlos como coleccionistas, se trataba más bien de nuevos ricos que consumían arte local para hacer evidente a los demás su riqueza recién adquirida al replicar la manera de actuar de otras agrupaciones de élite.²¹⁰

Años más tarde, el coleccionismo mexicano, se debilitó esporádicamente y dejó de ser *chic*, principalmente porque coincidió en los sesenta con el cambio en los gustos y preferencias del mercado norteamericano. A grandes rasgos, la Guerra Fría, a partir de esta década propició una cerrazón generalizada hacia el arte que tratara problemáticas sociopolíticas, propiciando la pérdida de popularidad del arte de la Escuela Mexicana de Pintura. Nuevamente el mercado mexicano se extenuó al quedar desprovisto de una de sus principales fuentes de ingreso en el extranjero y porque sus esfuerzos sencillamente estaban puestos en la promoción de la EMP.

De tal modo que se tuvieron que tomar medidas reformadoras. La más importante era abrirse a nuevas expresiones artísticas, como las que estaba encabezando la generación de la Ruptura. Esta generación, al producir fundamentalmente arte abstracto, logró rápidamente adherirse al mercado internacional. Algo diferente ocurrió con el mercado de nuestro país, por su carácter tradicionalista, esta corriente tardó varios años en ser acogida, debido a que las

²⁰⁷ Tal y como lo había mencionado con anterioridad, dentro de la historia del arte, las sociedades son tan contemporáneas a las nuevas vanguardias artísticas que tienden a rechazarlas, por lo complejo que significa su comprensión. México no es el único país que ha sufrido un fenómeno como este; en Francia, fue hasta 1939 que se comenzaron a suscitar las ventas sistemáticas de los artistas vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX. *Vid.* Diccionario Larousse de la pintura, t. II (Barcelona: Planeta, 1982), 1324.

²⁰⁸ Ana Garduño. *op. cit.*, 403.

²⁰⁹ Ana Garduño. *op. cit.*, 403.

²¹⁰ Carlos Fuentes, *La región más transparente* (México: Fondo de Cultura Económica, 1958), 420.

galerías que se habían erigido como las más importantes de esa época querían seguir la fórmula que, bien o mal, había mantenido con vida a sus negocios.²¹¹

Este “arte joven” como lo llamó Raquel Tibol, que buscaba desalinearse del gobierno y sus visiones anquilosadas, naturalmente no contó con el apoyo del mismo, creando una fuerte dependencia de los jóvenes creadores a participar en el mercado. Lo que significó que para ser aceptados, se tuvieron que internacionalizar, adoptando corrientes fundamentalmente europeas y estadounidenses introducidas por la política cultural intervencionista de aquel país, sobre todo mediante los Salones, como el de Esso que, al premiar, legitimaba.²¹²

Probablemente gracias a la influencia del surrealismo a partir de los años cuarenta, del expresionismo abstracto y el informalismo en los cincuenta, de la generalización del arte abstracto en los años sesenta y del geometrismo o la abstracción geométrica en los setenta y hasta los ochenta, los artistas mexicanos más destacados abandonaron las preocupaciones políticas y sociales que caracterizaron a los pintores de la Escuela Mexicana. La ruptura con los estilos oficiales respondía a las exigencias de un mercado del arte en crecimiento y a la necesaria diversificación de las expresiones destinadas a la venta.²¹³

Con artistas como Lilia Carrillo, Pedro Coronel, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Gunther Gerzso, Fernando García Ponce, Kasuya Sakai, Luis López Loza y Arnaldo Coen, entre otros, después de algunas incursiones dispersas en el expresionismo abstracto y el informalismo, la abstracción –sobre todo la abstracción lírica– ganó terreno y se posicionó en el mercado, donde durante los años sesenta se desarrolló bastante bien.

Los “pintores de la pintura”, como los llamó el escritor y crítico de arte Juan García Ponce, se sobrepusieron a la cultura oficial, los críticos y los comerciantes que mostraban poco interés en el arte no figurativo.²¹⁴

²¹¹ La Generación de la Ruptura es el nombre que recibió el conjunto de artistas mexicanos y extranjeros radicados en México, que en la década de los 50 comenzaron a reaccionar contra lo que percibían como los gastados valores de la Escuela Mexicana de Pintura, cuya temática nacionalista, izquierdista y revolucionaria había sido la corriente artística hegemónica en México desde el estallido de la revolución mexicana en 1910. Esta generación incorporó valores más cosmopolitas, abstractos y apolíticos a su trabajo, buscando entre otras cosas expandir su temática y su estilo más allá de los límites impuestos por el muralismo y sus ramificaciones.

²¹² Daniel Garza Usabiaga al respecto señaló que el arte abstracto arribó en México con la Guerra Fría como parte de las actividades de inteligencia de los Estados Unidos, para operar en contra de las intenciones descolonizadoras presentes en las prácticas históricas no figurativas locales que se dieron antes de los años cincuenta por medio de concursos como el Salón Esso. *vid.* Daniel Garza Usabiaga, “Realismo vs abstracción. Salón Esso y otros lugares comunes durante la guerra fría”. en *Revista GasTV*, junio 2020.

²¹³ Belén Valencia Roda, “La economía del arte en México: Reflexiones acerca del comportamiento de mercado de arte y la economía del Artista”, en *Estética, arte y consumo. Su dinámica en la cultura contemporánea, coordinado por José Fabelo, Alicia Pino* (Puebla: La Fuente, 2011), 289.

²¹⁴ Belén Valencia Roda, *op.cit.*, 289.

En tanto la Galería Misrachi (1933) y la Galería de Arte Mexicano (1935) tenían particular interés en artistas de la Escuela Mexicana y exponían parcialmente tendencias nuevas de maestros que ya eran ampliamente reconocidos, generó que por su parte los jóvenes creadores impulsaran una generación de nuevas galerías y espacios alternativos.

La Galería Prisse abrió sus puertas en 1952 y se enfocó en la pintura que se estaba gestando entre los más jóvenes. Sus miembros fundadores: Vlady (Vladimir Víktorovich Kibálchich Rusakov), Alberto Gironella, Joseph Bartolí y Héctor Xavier convirtieron la casa del primero y su esposa Isabel en un espacio de exposiciones al que se acercaron por breve tiempo Enrique Echeverría y, un poco más tarde, José Luis Cuevas. Pintores, poetas, narradores e intelectuales se unieron a la intensa y dinámica actividad que duró poco más de un año, periodo en el que se realizaron 10 exposiciones sin ánimo de lucro. Su sucesora fue la Galería Tussó, instancia que “acogió a los artistas huérfanos de la Prisse con ánimo generoso y desprendido”.²¹⁵

Posteriormente, en 1954, nació la Galería Proteo, bajo la concepción de Alberto Gironella. Esta instancia apoyaba a los pintores ajenos a la Escuela Mexicana y contaba con la participación de nuevos pintores que comenzaron a figurar en el panorama artístico nacional.

En 1956 Antonio Souza, que había sido maestro de algunos de los miembros de la Ruptura, abrió la Galería de los Contemporáneos en la calle Génova.²¹⁶ El criterio de esta galería fue presentar la vanguardia de una época con un espíritu de transformación estética.

En ese momento las dos galerías, la Proteo y la Antonio Souza, estaban dando pelea por el nuevo arte. En la primera exponían, entre otros, Mathías Goeritz, Alberto Gironella, Enrique Echeverría, Vlady y Vicente Rojo. Mientras que el grupo de Souza era una mezcla de pintores ya consagrados –Rufino Tamayo, Gunther Gerzso y Juan Soriano– y algunos jóvenes”.²¹⁷

Al desaparecer la Proteo y la Antonio Souza, una buena parte de los artistas jóvenes se reagruparon en la Galería Juan Martín (1961), espacio en el que se consolidó definitivamente la Generación de la Ruptura.

El trabajo de más de 20 años iniciado por Juan Martín y que continuó Malú Blok, convirtieron a esta galería en “un centro aglutinador de una serie de expresiones individuales que, en su seno, adquirieron carácter colectivo y se transformaron en un movimiento que, sin

²¹⁵ Alberto Manrique y Teresa Del Conde. *op. cit.*, 149.

²¹⁶ Delmari Romero K., *Galería de Antonio Souza. Vanguardia de una época*. (México: El Equilibrista, 1992), 23.

²¹⁷ Eder Rita. *Gironella*. (México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981), 41-45.

necesidad de definición ni liga artificial alguna, encontró su realidad en el propio ámbito de la galería”.²¹⁸

Posteriormente, en 1964, se fundó la Galería Pecanins, que durante 45 años difundió la obra tanto de artistas famosos como de los que iban cimentando su renombre y tendieron un puente entre Cataluña y México.²¹⁹ Es así como la Ruptura nació en las galerías, porque la Escuela Mexicana tenía cooptados los sitios públicos.

Desde finales de 1960 y durante gran parte de la década de 1970, en México surgieron diversos grupos artísticos en un contexto político y social marcado por los acontecimientos del movimiento político y social de 1968. El evento que marcó el inicio de esta etapa de la historia del arte mexicano fue la X Bienal de Jóvenes de París en 1977, en la que la entonces curadora Helen Escobedo decidió seleccionar a grupos de artistas.²²⁰

A pesar del descontento del curador de la selección latinoamericana por el fuerte contenido político, la sección mexicana captó la atención del público. A su regreso a México, las piezas fueron mostradas en el MUCA.

A partir de ese momento, cada vez más artistas jóvenes comenzaron a agruparse, desarrollando un lenguaje particular por medio de la experimentación con nuevos materiales y soportes artísticos. Se cuestionaban principalmente los modelos convencionales heredados de generaciones anteriores, el espacio expositivo, el mercado y la forma de relacionarse con el público. Todos los grupos compartieron un carácter crítico en diferentes niveles, mientras algunos se enfocaban en cuestiones políticas, otros lo hacían en temas sociales o referentes al sistema del arte. Este momento, conocido como la Generación de los Grupos, es un referente clave para comprender el devenir del arte contemporáneo y actual de nuestro país. El cual realizó arte político que se negaba a ser partícipe de un mercado del arte e inclusive de un museo, de hecho su producción en estos años fue concebida para ser presenciada en las calles.

Nuestra revisión debe detenerse en este periodo de tiempo, justo porque le antecede a los fenómenos que analizaremos en los acápite subsecuentes. En términos generales, como ya vimos, el mercado mexicano se ha comportado de manera tradicionalista y temerosa, cerrada a los nuevos movimientos artísticos, lo que provocaba, por ende, llegar tarde a las vanguardias.

²¹⁸ Delmari Romero K., *Tiempos de Ruptura. Juan Martín y sus pintores* (México: Landucci, 2000), 34.

²¹⁹ Merry MacMasters, “La Galería Pecanins cierra sus puertas”. en *Periódico La Jornada*, viernes 17 de diciembre de 2010. <https://www.jornada.com.mx/2010/12/17/cultura/a05n1cul>

²²⁰ De la redacción, “10 colectivos de los 70 en México: La Generación de los Grupos”, en *Revista Código*, 17 de junio de 2019. <https://revistacodigo.com/generacion-de-los-grupos/>

Se trata en términos generales, de un mercado local que ha encontrado su impulso más constante en el ámbito internacional.

2. La irrupción del neoliberalismo en la diplomacia cultural mexicana **El arte como promotor político**

En el mundo moderno, las artes y la cultura han jugado un papel esencial en la legitimación de discursos políticos, la construcción de imaginarios nacionales y la diplomacia cultural, sirviendo al mismo tiempo como mecanismo para promover intereses económicos y políticos.²²¹

Así pues, periodos específicos dentro de la historia del arte de un país se utilizan –por medio de exposiciones, festivales y ferias– para atraer el interés de otras naciones, con quienes se busca establecer tratados comerciales o mejorar la cooperación política.

Dichos eventos históricamente fueron auspiciados por el gobierno en cuestión, dinámica que en los noventa cambiaría para contar con el patrocinio por parte de empresas privadas, con la promesa de beneficios para estas. Un caso muy peculiar se dio en los noventa, cuando Televisa participó junto con el gobierno mexicano en la mega exposición, *Esplendores de 30 siglos* que se llevó a cabo en la víspera de la firma del Tratado de libre comercio con América del Norte.²²²

Philippe de Montebello, director del MET, declaró entonces que la exposición había sido “una revelación que cambiaría la percepción del arte mexicano”. Si bien se intentaba demostrar que México era un país moderno y promovía, tanto en la museografía como en la temática, un discurso nacional repleto de progreso, mitos y heroísmo que alcanzaban la estabilidad, la curaduría no pudo evitar una visión de exotismo, en donde el folclore y los toques mágicos predominaban. Más adelante, en el presente capítulo abordaremos de nuevo esta exposición.

El anterior solo es un ejemplo que nos sirve para visualizar cómo es que a lo largo de la historia de nuestro país, diferentes han sido los objetivos de la puesta en acción de la diplomacia cultural. Dentro de estas agencias se resaltan los siguientes momentos:

- a) Entre 1884 y 1889 Porfirio Díaz impulsó y financió la presencia del país en varias exposiciones de corte mundial para atraer inmigrantes e inversión extranjera, con la idea de cambiar la difundida imagen de México como un país violento e incivilizado. En

²²¹ Valeria Macías Rodríguez, “La participación de la iniciativa privada en las exposiciones internacionales de arte: el caso Televisa”, (tesis de maestría en estudios de arte, Universidad Iberoamericana, 2015), 19. <http://ri.ibero.mx/handle/ibero/327>

²²² Valeria Macías Rodríguez, *op.cit.*, 19.

esta labor dispuso en los pabellones, los principales logros científicos e industriales de la época y la riqueza mineral de un país que podría convertirse en proveedor de materias primas. Coronados con obras de los artistas más reconocidos de la Academia de San Carlos, José Obregón, Santiago Rebull y José María Velasco.²²³

- b) La diplomacia cultural también fue un medio eficaz para los gobiernos revolucionarios. Durante el conflicto armado de la Revolución Mexicana, Venustiano Carranza y Álvaro Obregón organizaron campañas de promoción artística para legitimar el movimiento social y defenderlo de los ataques de la prensa estadounidense. Este proyecto tuvo el apoyo de artistas como el Dr. Atl.²²⁴
- c) Y, finalmente, a raíz de la Revolución de 1910, nuestro país atravesó por cambios profundos que transformaron el rumbo político, económico y social de la nación. Por lo que los nuevos gobiernos se vieron ante la búsqueda de conciliar la unidad de los habitantes y, por ende, alcanzar la legitimación del proyecto de nación recién conformada. Así, el Estado inició el proceso de reconstrucción en el que las artes jugaron un papel fundamental. Con el apoyo de políticos, artistas e intelectuales, los dirigentes buscaron el sentido de lo nacional convirtiendo *a cierto tipo de arte* en estandarte de la mexicanidad.²²⁵

Por consiguiente, el Estado posrevolucionario afirmó su papel de promotor y patrocinador del arte y la cultura, un rol que permaneció vigente a pesar de que su presencia se ha debilitado, culminando con los cambios político-económicos mundiales de corte neoliberal ocurridos en la década de los ochenta que terminaron por cambiar esta manera de administración y promoción.

Neoliberalismo cultural en México

Las últimas décadas del siglo XX marcaron el inicio de una serie de reformas políticas y económicas que intentaron sustituir la idea de un México en desarrollo, por la de un país en sintonía con la era globalizada y la lógica neoliberal. Este cambio de dirección, centrado en el

²²³ Tenorio Trillo, *Artilugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998), 87.

²²⁴ Alicia Azuela De La Cueva, *Arte Y Poder*. (México: Fondo de Cultura Económica, 2005), 36.

²²⁵ Con la finalidad de difundir de manera masiva el nuevo discurso nacional, se llegó a un consenso entre los “especialistas”, que ubicó el origen de la identidad mexicana en el pasado prehispánico, principalmente en el periodo mexica, y estableció el mestizaje como rasgo esencial de su población. La idea del pasado prehispánico como origen de la identidad nacional se remonta al siglo XVII con la clase ilustrada novohispana y más tarde al Porfiriato. En suma, el discurso posrevolucionario se propagó a diestra y siniestra, de tal manera que la imagen de México quedó reducida a rasgos esenciales y estereotípicos que se convirtieron en la fachada del país ante el mundo mediante un discurso visual que sigue vigente con pocas alteraciones.

adelgazamiento del Estado,²²⁶ proponía la puesta en marcha de un programa de modernización tecnológica y la negociación de acuerdos comerciales que impulsaran, entre otros asuntos, la privatización de empresas estatales, la desregulación de los mercados financieros, la flexibilización laboral y el libre comercio.

La integración de México al neoliberalismo comenzó con el gobierno de Miguel de la Madrid, aunque erróneamente se piensa que fue durante el mandato de Carlos Salinas de Gortari,²²⁷ debido a que, durante este último mandato, se pusieron en marcha las reformas institucionales que resultan más visibles para la sociedad en general, pero se trató solamente de acciones que complementaban las medidas económicas que ya se habían adoptado en el sexenio de De la Madrid.

La continuación de la agenda neoliberal a cargo de Salinas le llevó a emprender con paso firme los cambios macroeconómicos que consideraba necesarios para hacer de México un país competitivo y capaz de participar como socio comercial de los Estados Unidos.

Estas maniobras incluyeron la promoción del libre comercio y la privatización de las empresas paraestatales, con excepción de petróleo, ferrocarriles y la industria eléctrica, concluyendo con la firma del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá en 1994, que le proporcionó al gobierno de Salinas la aceptación y respaldo de las élites nacional e internacional.²²⁸

En el ámbito cultural, la adopción de este modelo significó que el Estado dejará de ser el responsable y mecenas de la producción y promoción artística, y fue mal visto no respaldar el correlato cultural de estas políticas, es decir, las nuevas narrativas académicas, artísticas y culturales para justificar la razón neoliberal. Se alteraron entonces los relatos, los signos, las imágenes y los mitos compartidos, con el empeño de construir una nueva idea de México, proceso que Rafael Lemus llamaría el cúlmén del *proceso de rebranding de México*.²²⁹

En el momento en el que el Estado comenzó a flexibilizar y desregular la creación y participación de la iniciativa privada, permitió también la construcción de nuevas empresas, incluso propició una fusión de las que ya existían con otras, por medio de inversión extranjera,

²²⁶ El adelgazamiento del Estado en el escenario neoliberal implica una menor participación de éste en la sociedad, dejando de ser proveedor para convertirse en árbitro, en donde actúa solo para promover las buenas prácticas por parte de las instituciones públicas y privadas. Además de que busca el libre comercio y evita las barreras a la entrada a nuevas empresas e inversionistas, ya sean nacionales o extranjeros. Todo lo anterior mediante la reducción de impuestos y aranceles a la importación y exportación.

²²⁷ Hugo José Regalado, "Breve reseña sobre las causas de la instauración del neoliberalismo en México" en *Sincronía*, n° 77 (2020), 489-491. <https://www.redalyc.org/journal/5138/513862147024/html/>

²²⁸ Valeria Macías Rodríguez, *op. cit.*, 39.

²²⁹ Rafael Lemus, *Breve historia de nuestro neoliberalismo*. (México: Debate, 2020), 25.

adecuándose a la era global, arrojándose hacia una diversificación en la participación de estas en otros sectores, en este caso en la vida cultural del país.

Durante esta primera etapa de instauración del neoliberalismo durante el gobierno de Miguel de la Madrid, existieron dos principales motivos por los que las empresas privadas se interesaron en el quehacer cultural: 1) para la creación de nuevos negocios que podrían redituar mayores ganancias, como fue la inauguración de empresas filiales editoriales, museos de arte, centros culturales, festivales, palenques y exposiciones de arte; 2) porque el gobierno de México subvencionó el pago de impuestos a aquellas empresas que aportaran a la sociedad por medio de la promoción de la cultura.

Así pues, nacieron Fomento Cultural Banamex (1971), Fundación Televisa (1975) y el Museo de Monterrey del Grupo Cerveceros Cuauhtémoc-Moctezuma (1977); entidades que además comenzaron a crear sus propias colecciones, como FEMSA, que contaba en un inicio con obras de artistas latinoamericanos y posteriormente, durante las décadas de los ochenta y noventa, impulsarían la producción y el mercado de los neomexicanistas.²³⁰

Como ya lo observamos, la particularidad de este periodo que más salta a la vista es que la inversión en el sector cultural se hizo de manera mixta y cooperativa entre el Estado y las empresas privadas; en 1991, por ejemplo, se inauguró el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, MARCO, con el financiamiento de los gobiernos federal y estatal, y con ayuda de los grandes corporativos regios, sin embargo, este no sería el acontecimiento que más llamaría la atención por ser un acto sin precedentes.

Hasta llegar a el otoño de 1990, cuando México atrajo los reflectores de Nueva York al inaugurarse en el Museo Metropolitano de esa ciudad, la magna exposición de arte titulada *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, una retrospectiva integrada por 365 piezas prehispánicas, virreinales y modernas que intentaban sintetizar tres mil años de desarrollo artístico mexicano.²³¹

Anunciada en la prensa como la muestra de arte mexicano más amplia presentada en el extranjero y, de acuerdo con el semanario neoyorquino *Time*, “un tonelaje sin precedentes de piezas de basalto, cerámica, obsidiana, jade, dorados, madera y óleos había sido desplazado de iglesias, museos y colecciones privadas de México.”²³² Al revisar la cita anterior, es posible percatarnos cómo fue considerada esta muestra, como un esfuerzo enorme y sumamente

²³⁰ Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia* (México: UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001), 153.

²³¹ Valeria Macías Rodríguez, *op. cit.*, 44.

²³² *Ibidem*, 45.

costoso por parte del gobierno mexicano para generar un proyecto sin precedentes, con piezas de dimensiones muy grandes que habían sido desplazadas desde diferentes regiones.

El *Autorretrato con monos* de Frida Kahlo (1943), fue empleado como una de las imágenes principales de publicidad de la muestra en las estaciones de autobús de la ciudad, anunciaban que Manhattan sería más “exótica” ese otoño porque México traería su *misterio y maravilla*.²³³

Este ímpetu del gobierno y empresas mexicanas privadas se unió al interés extranjero por Latinoamérica –como anunciamos al iniciar este capítulo– que vio reflejado en una serie de exposiciones como esta que estaban teniendo lugar en Europa y Norteamérica. “Magiciens de la terre”, “Art of the fantastic” y “Art in Latin America” entre otras, y que se organizaron con la intención de sacar el arte latinoamericano del olvido y brindarle “el lugar que se merecía”.²³⁴

No obstante, estas instituciones mostraban las obras de arte bajo sus propios términos, museografía que resultaría restrictiva y superficial. El empleo constante de las palabras *fantástico* y *mágico* en los catálogos, más la contraposición en las salas de exhibición del arte del siglo XX y los artefactos rituales prehispánicos, significó un papel importante en la construcción y perpetuación de mitos culturales y coloniales.

Dicha estereotipación produjo en esa época una dificultad para la comprensión del arte producido en latinoamérica y, sin embargo, ninguna de las voces de curadores y críticos de arte latinoamericanos más activos de esos años se hizo escuchar.²³⁵ Más adelante hablaremos de lo que significó este creciente interés para el mercado de arte internacional.

En *México: Splendors of Thirty Centuries*, Grupo Televisa, de Emilio Azcárraga Milmo, fue el financiador y autor intelectual. La intención era diversificar sus negocios y recuperar el mercado de televisión hispana en Estados Unidos, además de que el patrocinio de Televisa correspondía a un acto de mejoramiento de sus relaciones públicas con el gobierno de Carlos Salinas, en el momento en que se encontraban activas las negociaciones del Tratado de Libre Comercio en donde dicha empresa podría llegar a tener diversos beneficios.²³⁶

²³³ Angélica Abelleira y Arturo García, “Desde la manzana” en *La Jornada*, 30 de septiembre (1990), 83.

²³⁴ María Clara Bernal. *op cit.*, 6.

²³⁵ Es hasta veinte años después que los críticos latinoamericanos comienzan a ser conscientes de la manera en que se hacían las cosas. Además del trabajo de la Doctora María Clara Bernal que hemos estado citando, existe otro libro referente que habla de la manera en la que se comenzaron a llevar a cabo este tipo de muestras con carácter exotizador. *vid.* Olivier Debrouse. *El arte de mostrar el arte mexicano*. (México: Cubo Blanco, 2018).

²³⁶ Valeria Macías Rodríguez, *op. cit.*, 46.

Si se piensa en el contexto neoliberal en el que tuvo lugar la exposición y en el uso de la inversión privada en su realización y promoción, se podría suponer que los órdenes y discursos establecidos previamente por el Estado posrevolucionario –como la prominencia del México precolombino y sus representaciones en la Escuela Mexicana–, se abandonarían y darían lugar a algo nuevo. Sin embargo, no fue así: la narrativa de la identidad mexicana que se arraigó desde la posrevolución continuó en uso, incluso con el cambio de sistema económico. Los agentes culturales mencionados continuaron con esa misma idea que, en realidad, evidenciaba el desencuentro entre la realidad histórica mexicana y el exotismo turístico.²³⁷

De este modo, contamos ya con los elementos que nos permiten contextualizar el momento en el que la obra de Frida Kahlo incursionó en el mercado del arte internacional. Coyuntura benéfica para sus obras, pues su imagen se había retomado en diversos movimientos, arrojándonos hacia la fridamania en su punto más álgido. Además, su obra había sido declarada monumento artístico por su aportación al imaginario cultural mexicano. Asimismo, el mercado estaba volteando la mirada hacia el arte latinoamericano del que ella era una de las principales exponentes y, por último, el gobierno y las empresas privadas se aliaron para promover el arte mexicano, usando nuevamente su imagen y la de sus obras como estandarte.

Ante este escenario nos preguntamos ¿qué podría detener el aumento de los precios de sus obras?, en el siguiente apartado, se analiza la manera en la que se suscitó el debut de la obra de Frida Kahlo, en el mercado del arte mundial.

3. Frida Kahlo en el mercado mundial del arte, 1986-2020

Como hemos revisado, cuando Nueva York disfrutaba de los frutos de fungir como capital del arte contemporáneo, la dinámica del mercado se volvió global. En parte por la innovación tecnológica que permitió crear una red de mercado más globalizada en la que intervinieron de manera más directa oferentes y demandantes –como es el caso del surgimiento de los grandes coleccionistas japoneses–, además, esta época vio nacer exponencialmente diferentes ferias mundiales.²³⁸

²³⁷ Julio César Merino Tellechea y Viridiana Zavala. “Esplendores de treinta siglos: la exposición que presentó a México con Estados Unidos” en *Revista Nexos*, 13 de diciembre de 2017. <https://cultura.nexos.com.mx/25-anos-de-mexico-esplendores-de-treinta-siglos-la-exposicion-de-arte-que-introdujo-a-mexico-con-estados-unidos/>

²³⁸ Susana T. Leval, “El arte latinoamericano y la búsqueda de la identidad” en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*. editado por Lilian Llanes (Lima: UNESCO y Centro Wifredo Lam, 1994), 23-24.

Fue entonces cuando las subastas de arte se convirtieron, a partir de 1987, en la modalidad más importante del comercio de obras artísticas,²³⁹ rebasando en importancia a los *art dealers* y a las galerías, al ofrecer las cifras de venta de pintura más altas de la historia.

Este periodo se perfiló para significar algo fructífero para la obra de Frida en dos aspectos como ya lo revisamos: primero, porque se vivió un alza en las cotizaciones de la pintura, y segundo, no solo se comerciaba lo producido por los grandes maestros europeos, sino que se expandieron los horizontes del mercado hacia la periferia, poniendo en la mira al arte latinoamericano, en el que Frida era –ya para esa época– una artista consagrada.

Para Moulin y Quemín existieron dos periodos de euforia del mercado: de 1970 a 1974 y de 1985 a 1990 –el segundo periodo se dio con la participación de Frida en él– coinciden con una mayor disponibilidad de arte contemporáneo en las salas de subastas.²⁴⁰

Otro fenómeno que tuvo repercusión en la apreciación de las obras de Frida en el mercado, fue el fanatismo declarado de la cantante *pop* norteamericana, Madonna, hacia su trabajo –de hecho, su visita a la exhibición del MET donde participaba obra de Frida Kahlo fue cubierta por muchos medios (imagen 20)–. Cuando *Autorretrato con chango* fue subastado en Sotheby's en 1979 se vendió por \$44 000 USD²⁴¹ a un comprador anónimo y un año después Madonna lo adquirió por un millón de dólares, siendo noticia mundial.²⁴²

A partir de ese momento, las obras aumentaron en varios ceros su valor, en 1990 la obra *Diego y yo* de la mexicana se vendió por subasta en Sotheby's en \$1 430 000 USD.²⁴³

Según los datos disponibles sobre subastas en *Artnet*, la obra de Frida Kahlo ha sido objeto del mercado mundial ochenta y ocho veces en el periodo que va del 25 de noviembre de 1986 al 29 de junio de 2020,²⁴⁴ de las cuales, 82 transacciones corresponden a objetos contemplados en el decreto por el cual se declaró monumento artístico toda la obra de la artista en 1984.²⁴⁵ Mientras que en las ventas restantes se han transado pertenencias de la artista como joyas, vestidos y dibujos en servilletas, objetos que no se contemplan en el decreto. En el anexo de esta investigación se incluye una gráfica (imagen 21) correspondiente a la evolución de

²³⁹ Alexis Navas Fernández, *op.cit.*, 488-489.

²⁴⁰ Isabel Montero Muradas. *op.cit.*, 23.

²⁴¹ De la redacción. “¿Cuáles son las obras más caras de Frida Kahlo?” en *Milenio*, 6 de julio de 2017.

<https://www.milenio.com/cultura/cuales-son-las-obras-mas-caras-de-frida-kahlo>

²⁴² Ricardo Alonso, “Frida Kahlo presente en la colección de arte y en la vida de Madonna”, en *Robb Report*, 6 de julio de 2020. <https://robbreport.mx/news/frida-kahlo-madonna/>

²⁴³ Montagut, Albert. “Un cuadro de Frida Kahlo se subasta por 108 millones de pesetas”, en *El País*, martes 10 de septiembre 1991. https://elpais.com/diario/1991/09/10/cultura/684453606_850215.html

²⁴⁴ Auctions of Frida Kahlo, *Artnet Price database*, 2020.

²⁴⁵ Decreto por el que se declara Monumento Artístico toda la obra de la artista mexicana Frida Kahlo Calderón, incluyendo la obra de caballete, la obra gráfica, los grabados y los documentos técnicos, sean propiedad de la Nación o de particulares. Secretaría de Educación Pública, *Diario Oficial de la Federación*, 25 de julio de 1984.

precios de las obras de la artista, y nos percatamos de que sólo en 6 ocasiones sus obras han rebasado la barrera de los 3 millones de dólares. Aspecto que debemos tener en cuenta porque volveremos a ello más adelante.

De esta lista de 82 objetos –que sí contempla el decreto– encontramos que solamente 35 son pinturas; esto, si lo contrastamos con los datos de la lista de obras genuinas registradas en el catálogo razonado de la artista –recopilación que llevó a cabo Helga Prignitz-Poda en colaboración con Andrea Kettenmann²⁴⁶ que contabiliza un total de 271 obras –146 pinturas y 125 dibujos–, nos podemos percatar de que apenas el 12% del total de las obras que Frida produjo han sido objeto de mercado en los 34 años de su incursión en el mercado internacional del arte.

Decir que Frida Kahlo tuvo en la época de los ochenta “un momento pasajero de popularidad” dentro del mundo del arte y el mercado, a estas alturas sería erróneo, puesto que a partir de esa época la pintora se ha posicionado dentro del imaginario mundial como un referente, equiparando su fama con cualquiera de los grandes maestros, aprobación que no disminuye. Para constatar esto, bien valdría la pena salir a la calle y preguntarle a cualquiera por una mujer importante para la historia del arte mundial o bien, por la pintora mexicana más reconocida.

Para Mary-Anne Martin, fundadora del departamento de arte latinoamericano de Sotheby’s, a finales de 1970, más allá de la intensa demanda del mercado causada por la euforia de la fridamania, Kahlo realmente ha adquirido un renombre tal, que ahora la sitúa como un icono *pop*. La especialista mencionó también que ha sido testigo del crecimiento de la fascinación del público por la artista –vida y obra– durante las últimas décadas.²⁴⁷

El 19 de marzo de 2021, en la encuesta “artistas más populares en el mundo” realizada por Ken Bromley de *Art Supplies* (imagen 22) –que tomaba como referencia las búsquedas de Google en 2020– Kahlo se posicionó como la segunda artista más popular del mundo, al ser la más buscada en 29 países, solo por detrás de Leonardo da Vinci (82) y por encima de Vincent van Gogh (24), Artemisia Gentileschi (23) y Pablo Picasso (18). Otros datos para destacar es que, dentro de la lista, Frida es la única representante latinoamericana, y solo existe otra mujer acompañándola en el grupo: la italiana Artemisia Gentileschi.²⁴⁸

²⁴⁶ Helga Prignitz-Poda, Kettenmann A., *Frida Kahlo Das Gesamtwerk*, (Alemania: Neue Kritik, 1988).

²⁴⁷ Eileen Kinsella, “Frida Kahlo Market Booming Despite Tough Mexican Export Restrictions”, en *Artnet*, 25 de mayo, 2015. <https://news.artnet.com/market/frida-kahlo-market-scarcity-284667>

²⁴⁸ Ken Bromley, “World’s most popular artist”, en *Ken Bromley Art Supplies*, 19 de marzo de 2021. <https://www.artsupplies.co.uk/blog/wp-content/uploads/2021/03/01-World-Map-scaled.jpg>

Dado el estatus casi mítico de Kahlo y el crecimiento exponencial en el interés y demanda internacional por su trabajo, puede ser una sorpresa para muchos fanáticos y especialistas en el mercado del arte saber que solo 35 de sus pinturas han salido a subasta en las últimas tres décadas. De entre estas, también resalta el hecho de que solamente 13 se han vendido por más de un millón de dólares, y que el récord actual es de 8 millones de dólares, cifra alcanzada por *La tierra misma* (1939), vendida en Christie's Nueva York el 12 de mayo de 2016. Sobre todo, por su irrupción tan prolífica en el mercado, al ser la primera artista latinoamericana en romper la marca del millón de dólares en una subasta, cuando en mayo de 1990, Sotheby's vendió *Diego y Yo* (1949), por 1.4 millones de dólares (con un rango de precio estimado de entre 800,000 y 1 millón de dólares). La gráfica (imagen 23) muestra tanto la diferencia entre años de las subastas como los precios récord alcanzados por las obras.

Factores que intervienen en la valoración de la obra de Frida Kahlo

La obra de Frida Kahlo se ha enfrentado a diferentes adversidades que han tenido implicaciones directas en su valoración, aunque se le diera mayor peso a su creciente fama mundial, debemos ser conscientes de que cada artista dentro de la historia del arte se enfrenta a situaciones que atienden a su contexto y terminan por influir en sus precios, más allá de los aspectos que se relacionan con sus técnicas y procedimientos pictóricos. En el caso de Frida Kahlo esta investigación ha puesto en relieve las siguientes particularidades.

- 1) **La salud de la artista.** Frida Kahlo no fue una artista muy prolífica, durante toda su vida, una serie de problemas de salud y su muerte a los 47 años de edad le impidieron pintar más de lo que deseaba, por lo que su acervo es realmente reducido si lo comparamos con otros pintores como Vincent Van Gogh, Pablo Picasso o Diego Velázquez. Y si recordamos que 38 pinturas de las 146 datadas pertenecen a colecciones de museos en México, al encontrarse la mayoría en nuestro país y ante la existencia de leyes que prohíben su exportación –según los artículos sexto y séptimo del decreto– sólo restan para comerciar las pinturas que se encuentran en Estados Unidos –aquellas que fueron exportadas antes de la década de los sesenta o que se produjeron cuando Frida viajaba con Diego Rivera por California, Detroit o Chicago–.

Axel Stein, vicepresidente senior de Sotheby's y jefe del departamento de arte latinoamericano en una entrevista para *Artnet News*,²⁴⁹ estimó que el número de obras disponibles en 2015 no representaba ni el 10% de su producción.²⁵⁰

²⁴⁹ Eileen Kinsella, *op cit.*, s/p.

²⁵⁰ Los datos actualizados a 2020 indican que ese porcentaje de obras disponibles subió a 12%, por las cuatro pinturas que la Miami Auction Gallery subastó entre junio y agosto de 2015.

Dado que un mercado sólido se dinamiza, refuerza y crece por un flujo constante de material listo para ofertarse, esta mercantilización²⁵¹ ofrece una ventaja muy característica: brinda seguridad y confianza en un mercado. El hecho de que existan tendencias de compra-venta muy claras y se puedan negociar piezas en función de los precios precedentes y anteriores genera certidumbre y estimula al mercado a expandirse.

Ante este escenario se podría pensar, de manera equivocada, –teniendo en cuenta las leyes de oferta y demanda– que cuando una demanda creciente no se logra satisfacer provocaría un alza de precios por lo atractivo que se vuelve el comprar un objeto muy codiciado, sin embargo en este caso en particular, la declaratoria juega un papel en contra, pues los inversores, quienes se asesoran antes de realizar una compra, saben que la pieza es muy difícil de negociar, por la existencia del derecho de tanto que el gobierno mexicano puede aplicar cuando se tiene la intención de retornar ese bien al mercado o simplemente porque el gobierno, en cualquier momento, podría incautar los bienes, si así lo dispone.

Este tipo de riesgo financiero es conocido como de tipo legal y proviene, como su nombre lo dice, de aquellas leyes que afectan a los contratos mercantiles o financieros, es decir, cuando el ordenamiento jurídico nacional e internacional, en su caso, es incapaz de ofrecer la seguridad necesaria para que los contratos se ajusten a derecho, o que resulten válidos y se puedan hacer cumplir conforme a derecho.

Evidentemente, las pérdidas debidas al incumplimiento de la legislación también se contemplan dentro de la definición de dicho riesgo.

2) **Oferta discontinua.** Los datos de *Artnet Analytics* muestran que el volumen de subastas de la autora es extremadamente errático. Desde el momento en el que incursionó en el mercado, el mayor número de lotes por año que alguna vez se subastaron fue de 6 obras en 2000; después, 5 para los años 1992 y 2019, sumamente espaciados entre sí. En 2006, cuando se comerció *Raíces* (1943) y se estableció un récord 5.6 millones de dólares, fue éste el único lote que se subastó ese año. Ver gráfica *Número de obras de Frida Kahlo ofertadas por año en el mercado Internacional* (imagen 24).

Adriana Zavala, profesora asociada de historia del arte y directora de estudios latinos en la Universidad de Tufts, considera esta falta de continuidad como un aspecto desfavorable

²⁵¹ La mercantilización es el proceso de transformación de los bienes en mercancías comercializables con fines de lucro. Es decir que el valor de cambio (precio) de los objetos prevalece sobre su valor de uso (la utilidad del mismo en la vida cotidiana). Karl Marx escribió al respecto desarrollando conceptualmente el *fetichismo de la mercancía* en *El capital* (1867), donde a un bien se le atribuyen propiedades especiales que no necesariamente se encuentran contenidas en su materialidad y se les da un aura especial que desliga su valor dentro de una sociedad con el costo, entregándonos precios exorbitantes.

para la valoración de la obra, puesto que, sin un flujo constante de obras para alimentar el mercado de un artista, este puede perder impulso, independientemente de su popularidad personal. Además, señaló que menos obras circulando significan menos ejemplos de imágenes icónicas que se asocien con Kahlo.²⁵²

Tal como lo expresa la profesora Zavala, en algunos casos, los mercados, sobre todo el del arte, se debilitan cuando no existe una conciencia plena de que existirán más adelante nuevos objetos para alimentar la demanda creciente y, de hecho, genera entre los inversores incertidumbre, sobre todo cuando se sabe que existen obras, pero no se sabe a ciencia cierta por qué hay poco interés en comercializarlas. En el caso específico de Frida, en el que se sabe que una de las razones es el decreto de monumento artístico el que juega en contra de las subastas, además de generar incertidumbre, puede generar desaliento a la participación tanto de las casas de subasta, como de los inversores.

A lo anterior se suma que la falta de pinturas importantes disponibles para ser comerciadas deja al mercado desabastecido, lo que termina de alguna manera solventando con venta de artículos efímeros de menor valor como cuadernos o correspondencia personal, lo que al final sí tiene repercusiones en la valoración, porque en la fijación de tasas por parte de las casas de subasta, los precios históricos de las diferentes pujas terminan por ser tomados en cuenta.²⁵³

Además de que dicha escasez de pinturas ha generado una gran cantidad de falsificaciones. El 22 de septiembre de 2009, representantes del fideicomiso Frida Kahlo y Diego Rivera acudieron a la Procuraduría General de la República, a presentar una denuncia penal por la presunta falsificación de 1 200 obras de arte de la artista mexicana que aparecieron en dos libros –*Finding Frida Kahlo* y *El laberinto de Frida Kahlo: muerte, dolor y ambivalencia*– publicados en ese año, cuya circulación se extendía por México y Estados Unidos.²⁵⁴

Hasta el año 2020, se tiene constancia de que existen alrededor de 800 obras falsas de Frida Kahlo circulando en todo el mundo,²⁵⁵ según la experta Hilda Trujillo, ex-titular de los

²⁵² Abigail Caín, “Why is Frida Kahlo’s auction going so low?”, en *Artsy*, 24 de mayo de 2016. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-why-is-frida-kahlo-s-auction-record-so-low>

²⁵³ Como vimos al iniciar este capítulo, en el mercado secundario se toman en cuenta los precios históricos, además de los factores endógenos de las obras. Así pues, estas ventas poco significativas terminan por influir en el precio base que las casas de subastas eligen, esos precios en los que comienza una subasta, y que corresponden a los precios históricos más una prima.

²⁵⁴ De la redacción, “Denuncian falsificación de obras de Frida Kahlo ante PGR”, en *W Radio*, 22 de septiembre de 2009. https://wradio.com.mx/radio/2009/09/22/judicial/1253643000_883225.html

²⁵⁵ De la redacción, “Pinturas inéditas de Frida Kahlo son falsas”, en *DDC noticias*, 22 de noviembre de 2021.

Museos Diego Rivera-Anahuacalli y Frida Kahlo; tanta es la gravedad del asunto que se ha tenido que recurrir a la creación de un banco de datos donde se enumeran todos los cuadros falsos de la pintora que se tienen ubicados.

El caso de la pintura *La mesa herida* (1940) nos permite ejemplificar de manera contundente el control de las creaciones de la pintora y las ficciones que se han suscitado por la endeble vigilancia que se tiene sobre éstas. Al tratarse de un grupo de obras que ha permanecido desaparecido por mucho tiempo, cuando reaparece esporádicamente no hay quien pueda comprobar que tiene el derecho de su posesión o garantizar su autenticidad.

Tal como sucedió en 2020, cuando el periódico *El País* retomó la historia alrededor de este cuadro –a la que llamaron *la pintura más grande que jamás pintó Frida Kahlo*–²⁵⁶ y que fuera visto por última vez en una exposición en Varsovia, en 1955, pero cuyo traslado no dejó rastro en archivos ni en almacenes o aduanas.²⁵⁷

Dicha obra se exhibió por primera vez en enero de 1940 durante la Muestra Internacional de Surrealismo en la Ciudad de México.²⁵⁸ Pero ahora, un empresario mexicano residente en Londres, supuestamente heredero de una sobresaliente colección, declaró, a través de un marchante español, que tiene en su poder el cuadro más buscado de la pintora mexicana.

Según el relato del comerciante, la pintura viajó de México al Reino Unido en diciembre de 2019 y allí se custodia en la bóveda acorazada de un banco. Aseverando que su cliente –con empresas en el sector financiero e inmobiliario en México y Panamá– no quiere subastas. Inclínandose a “cerrar el trato” entre particulares, al margen de las cámaras, agregando además que éste no cuenta con un certificado de autenticidad de la obra. Pero a pesar de ello, posee una versión de los hechos sobre la desaparición de esta pintura, en la que la figura capital es Ignacio Márquez Rodiles, representante del Frente Nacional de Artes Plásticas y comisario de la muestra en Polonia donde se volvió a ver el cuadro, después de que Kahlo lo donara a la Unión Soviética en 1947, y estos la mandaran a los almacenes porque “no era de su agrado”.

<https://ddnoticias.com/11900/Pinturas-in%C3%A9ditas-de-Frida-Kahlo-son-falsas#:~:text=Recientemente%2C%20la%20Universidad%20An%C3%A1huac%20M%C3%A9xico,que%20se%20trata%20de%20falsificaciones.>

²⁵⁶ De la Redacción, “La mesa herida, el misterio del cuadro de Frida Kahlo que desapareció hace más de 60 años”, en *El País*, 7 de diciembre de 2017.

https://elpais.com/cultura/2017/12/07/actualidad/1512664315_172456.html

²⁵⁷ Peio H. Riaño, “A la venta la mesa herida, de Frida Kahlo, desaparecida en 1955: ¿hallazgo o engaño?”, en *El País*, Madrid, 5 de julio de 2020.

<https://elpais.com/mexico/2020-07-06/a-la-venta-por-47-millones-de-dolares-la-mesa-herida-de-frida-kahlo-desaparecida-en-1955-y-sin-certificar-por-expertos.html>

²⁵⁸ Helga Prignitz-Poda, Kettenmann A. *op. cit.*, s/p.

Finalizando con la declaración de contar con documentos clave para legitimar la obra, como el contrato privado de compra de un departamento a cambio de unas tierras en Cancún o la cesión de herencia de la pintura al actual propietario por parte de su padre. Mencionando que aquellos oficios se acompañan de unas fotografías que describen al supuesto óleo sobre tela, lo cual no concuerda con las investigaciones realizadas por especialistas como Helga Prignitz quienes tienen constancia de que esos cuadros de gran escala fueron realizados en óleo sobre tabla, característica de sus obras realizadas en la misma época como fue el caso de *Las Dos Fridas* (1939) que también participó en la muestra surrealista. Motivo por el cual no solo no se ha consolidado la venta, sino que también la obra se catalogó como falsa.

Uno de los problemas que existe es que muy pocas veces se puede ubicar a la persona detrás de la falsificación, por la manera en la que se comercia este tipo de objetos y es hasta la segunda o tercera recompra cuando se descubre la falsedad, o peor aún, cuando están siendo exhibidas. Otra anécdota es el caso de la Universidad Anáhuac México, que realizó en noviembre del 2020 una exposición con obras “recuperadas” que resultaron ser falsas.²⁵⁹

El único recurso para frenar la ola creciente de falsificaciones, aunque sin éxito total, es que se ha creado un grupo de nueve expertos en su obra, Hilda Trujillo entre ellos,²⁶⁰ quienes son los únicos que pueden juzgar su originalidad. Aunque dicho grupo no se encuentre avalado por ninguna institución como el INBAL, porque no puede hacerlo, sobre todo porque en el decreto solo se tienen contempladas las obras que ya se encuentran previamente registradas. Contrarrestando lo anterior a que fuera de México siguen existiendo personas que se auto-sustentan como especialistas y emiten certificados sin ningún control.²⁶¹

Por ejemplo, en marzo de 2020, la Fiscalía Provincial de Madrid pidió dos años de cárcel para un hombre al que acusó de “haber falsificado sendos informes sobre la verdadera autoría de un cuadro atribuido a Frida Kahlo para tratar de venderlo como si hubiera sido realizado por la pintora mexicana”.²⁶²

²⁵⁹ “La mesa herida, el misterio del cuadro de Frida Kahlo que desapareció hace más de 60 años”, *op. cit.*

²⁶⁰ Hasta el momento me he dado a la tarea de buscar el nombre de los 9 especialistas en Frida Kahlo, sin embargo solo he encontrado como parte de este grupo a Hilda Trujillo y a Luis Martín Lozano.

²⁶¹ En Nueva York por ejemplo, existe una agencia que se auto-sustenta como *Kahlo Experts*, y ofrecen sus servicios en el proceso de autenticación, y hasta emiten certificados de autenticidad (CDA).

²⁶² De la redacción, “La Fiscalía pide dos años de cárcel para un hombre acusado de falsificar dos informes para atribuir un cuadro a Frida Kahlo”, en *El País*. Madrid, 5 de marzo de 2020.

<https://elpais.com/cultura/2020-03-05/la-fiscalia-pide-dos-anos-de-carcel-para-un-hombre-acusado-de-falsificar-dos-informes-para-atribuir-un-cuadro-a-frida-kahlo.html#:~:text=Ahora%2C%20las%20consecuencias%20pueden%20ser,sido%20realizado%20por%20la%20pintora>

Resulta tan sencillo como alterar las palabras para que un certificado resulte válido. En el ejemplo que antes mencioné, el señalado decidió vender *Piden Aeroplanos y les dan alas de petate*, un cuadro que pertenecía a su mujer y estaba atribuido a Kahlo, según un comunicado emitido por la fiscalía. De esta manera, logró acceder a un informe elaborado el 27 de mayo de 2014 por la directora de colecciones del Museo Reina Sofía, María Rosario Peiró Carrasco, sobre la autoría de la obra, y decidió alterarlo. El texto original rezaba: “Después de haber consultado con diversos especialistas en la obra de Frida Kahlo en México, [...], hay una opinión generalizada *que pone en duda la autenticidad* de la obra objeto de este informe, aunque tampoco nadie asegura por escrito su falsedad. [...]”. La nueva versión, elaborada en junio de 2019, aseguraba: “Después de haber consultado con diversos especialistas en la obra de Frida Kahlo en México, [...], hay una opinión generalizada de que la obra es verdadera”.²⁶³

Después de revisar los ejemplos mencionados, existe la claridad de que México no ha sido capaz, mediante sus instituciones, de frenar la problemática de la falsificación, porque el órgano que se consideraría con más facultades para hacerlo, se deslinda de esta labor, y son los familiares de los artistas, así como investigadores y coleccionistas, quienes opinan y avalan obras de las que no existe registro o cuya procedencia es puesta en duda y que en otros casos se pueden jugar intereses personales al momento de “verificar” si una obra es verdadera o falsa.

3) Tópicos. Para el especialista Axel Stein, las pinturas de Frida Kahlo más deseadas son aquellas que tienen una carga emocional y psicológica, particularmente aquellas en las que la artista se autorretrata como un ícono de la cultura mexicana, adornada con collares, aretes, peinados típicos o vestimentas representativas.²⁶⁴ Esto presupone aún más la reducción que se tiene respecto a las obras disponibles para ser partícipes de mercado.

A este respecto, si tomamos una muestra de las cinco piezas mejor valuadas en las subastas –visibles en la gráfica *Obras de Frida Kahlo que han rebasado el millón de dólares en el Mercado Internacional* (imagen 23) que anteriormente mencionamos– ésta sirve para ilustrar este caso, pues cuatro de estas se alinean con lo autobiográfico y atienden al imaginario de *lo mexicano*, definido por la autora en sus obras. Las piezas fueron *La tierra misma* (1939) vendida en Christie's NY el 12 mayo de 2016 por 8 millones de dólares, *Raíces* (1943) vendida en Sotheby's NY el 24 de mayo de 2006 por 5.6 millones de dólares, *Autorretrato* (1929) vendida en Sotheby's NY el 31 de mayo de 2000 por 5.06 millones de dólares y *Autorretrato*

²⁶³ “La Fiscalía pide dos años de cárcel para un hombre acusado de falsificar dos informes para atribuir un cuadro a Frida Kahlo”, *op cit.*

²⁶⁴ Eileen Kinsella, *op cit. s/p.*

con chango y loro (1942) vendida en Sotheby's NY el 17 de mayo de 1995 por 3.1 millones de dólares.

Es pertinente aclarar que el comparar artistas no siempre arroja una respuesta acertada, por el simple hecho de que con cada artista, sin importar su popularidad entre el público internacional, se desarrolla una dinámica de mercado que atrae a diferentes perfiles de inversionistas. Sin embargo, si decidiéramos –por ejemplo– hacer un ejercicio comparativo entre Frida Kahlo y Jean Michel Basquiat, el récord de subastas del último es seis veces más alto. Bajo los preceptos de que *Kahlo es probablemente la artista femenina más conocida y la artista latinoamericana más conocida y Basquiat no lo es tanto*, tendríamos que pensar que Frida es enormemente popular entre muy diversos inversores internacionales, pero por esta particularidad, esa audiencia no suele ser el tipo de personas que pagarían 57 millones de dólares por un Basquiat.

Otro punto de comparación que resulta esclarecedor surge cuando revisamos el récord de subastas de Claude Monet, que se sitúa actualmente en 80.4 millones de dólares, 10 veces más que Kahlo. Sin embargo, volviendo a confrontar las estadísticas de sus espectáculos en el Jardín Botánico de Nueva York, podemos observar que Kahlo superó con creces al pintor impresionista en número de visitantes: *Monet's Garden* atrajo a 373 000 asistentes en 2012, mientras que *Frida Kahlo: Art, Garden, Life*, supuestamente superó los 500 000 visitantes.²⁶⁵

Entonces, podríamos dejar de lado esa premisa de que la popularidad necesariamente puede explicar los registros de subastas, puesto que el público mundial que se declara seguidor de un artista no representa ni una milésima parte de los inversores que están dispuestos a pujar en una subasta. El gráfico *récord de ventas de los artistas más populares del mundo según la encuesta "Artistas más buscados en Google durante el año 2020"* (imagen 25) es un ejercicio que contiene los precios máximos que han alcanzado los primeros 5 lugares de la encuesta –en el que Frida ocupa el segundo puesto– para dilucidar la abismal diferencia que existe entre los precios que sus obras han alcanzado al compararlos con los de Da Vinci, Van Gogh, Gentileschi y Picasso.

4) **Disparidad de género en los precios de mercado.** Cuarenta años nos separan de la segunda ola feminista, cuyas demandas siguen vigentes en los discursos actuales. Las mujeres siguen luchando por hacerse visibles en la Historia del Arte y sobre todo, en el panorama

²⁶⁵ Joshua Barone, “Frida Kahlo Show Set to Break Attendance Record at New York Botanical Garden”, en *The New York Times*, 29 de septiembre de 2015.
<https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2015/09/29/frida-kahlo-show-set-to-break-attendance-record-at-new-york-botanical-garden/>

artístico actual. Así emprenden una doble batalla: una lucha de reparación con el pasado – reescribir la historia para que sea más justa y fiel a la realidad– a la vez que se lucha contra los obstáculos del presente, en un intento de cambiar las estructuras que rigen nuestra sociedad y así evitar repetir los errores cometidos.²⁶⁶

Thierry Ehrmann, CEO y fundador de Artmarket.com afirma que la proporción de la facturación en subastas de arte generada por artistas mujeres se ha duplicado en 20 años, pasando del 4% al 8% de la facturación global.²⁶⁷ Número que sigue siendo demasiado bajo teniendo en cuenta el número de mujeres artistas importantes dentro del mercado del arte mundial: Artemisia Gentileschi, Frida Kahlo, Cindy Sherman, Jenny Saville, Georgia O'Keeffe, Louise Bourgeois, Yayoi Kusama, entre otras. Lo anterior, coincidente con que pareciera que las casas de subastas no están orientadas a mitigar o combatir los problemas de disparidad de género, pues en ninguna de estas instituciones existe hasta el momento, una sesión nocturna de prestigio dedicada al sexo femenino.

Sin embargo, nos hemos dado cuenta que, los problemas de disparidad surgen con anterioridad al mercado secundario, y es desde el momento en que una mujer busca adentrarse en la esfera del arte en donde encuentra las barreras a la entrada. En el mercado primario, ya sea en Nueva York, Berlín o Basilea, dos tercios de las galerías de todo el mundo representan a más hombres que mujeres. Según un estudio realizado por el museo londinense Tate Modern, en las metrópolis del arte como Londres, sólo uno de cada 20 marchantes de arte presta atención a un equilibrio de género.²⁶⁸

Con motivo del Art Basel en Miami, la revista digital *Artsy* publicó un estudio en diciembre que prueba que incluso las propietarias de galerías prefieren vender obras de artistas masculinos.²⁶⁹ Cuanto más grande es la galería, menor es la proporción de artistas mujeres en su catálogo. En Estados Unidos se dice que las creadoras se suelen quedar en el camino y terminan por dedicarse a alguna otra profesión. Y para aquellas que logran continuar con su

²⁶⁶ Marta Pérez, “Estudio sobre desigualdad de género en el sistema del arte en España”, en *Bienal de mujeres en las artes visuales* (2020), 61.

https://ecosistemadelarte.files.wordpress.com/2020/12/estudio-desigualdad_final.pdf

²⁶⁷ De la redacción, “Las mujeres artistas siguen representando únicamente el 8% del mercado del arte, Artprice conjetura un cambio importante a punto de producirse”, en *Artmarket*, 28 de abril de 2021.

<https://www.prnewswire.com/news-releases/artmarket-com-las-mujeres-artistas-siguen-representando-unicamente-el-8-del-mercado-del-arte-artprice-conjetura-un-cambio-importante-a-punto-de-producirse-842363538.html>

²⁶⁸ Kelly Green, “What does it mean to be a woman in art?”, *TATE Museum*, 2018.

<https://www.tate.org.uk/art/women-in-art>

²⁶⁹ Kim Hart, “Do Women Dealers Represent More Women Artists?”, *Artsy*, Nueva York, 5 de diciembre de 2017.

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-women-dealers-represent-women-artists-crunched-numbers>

producción, estadísticamente alcanzan mayor fama cuando se hacen mayores, o después de morir. El promedio del minúsculo grupo de artistas reconocidas vivas y con presencia en el mercado no es menor a 39 años de vida,²⁷⁰ justo como le sucedió a Frida Kahlo. La escultora Louise Bourgeois, fallecida en 2010, representa otro excelente ejemplo: ella llegó al punto más alto del mercado del arte después de su muerte y realizó su primera gran exposición en el Museo de Arte Moderno, cuando ya tenía más de ochenta años.

5) **Barreras a la exportación.** A inicios de la década de 1980, Frida Kahlo aún no figuraba en la lista de artistas cuyo trabajo se vio afectado por las leyes de patrimonio de México. Sin embargo, después de iniciada la fridamania –lo que provocó una explosión de atención– el gobierno de México declaró la obra de Kahlo monumento artístico en un decreto aprobado por la UNESCO.

Fue a partir de esta época que México despertó al talento y la importancia de Kahlo para su imaginario. No obstante, la estricta ley que afecta directamente la movilidad de la obra de Frida Kahlo realmente ha tenido el efecto de agudizar la brecha en cuanto a la conformación de dos mercados, uno fuera de México y otro dentro, causando discrepancias en el volumen de precios, transacciones y atracción de nuevos inversores.²⁷¹

De los seis objetos que se han vendido en Morton, la casa de subastas más popular de México, *Sueño de adiós* (1907) se subastó por apenas \$187 000 USD, un precio que en el país vecino obras de la artista sin dificultad se triplica. Este precio de 2017 pagado en México resulta equiparable a los precios históricos del año 1988 en el mercado del arte internacional, lo que termina por reforzar la idea en la disparidad en los volúmenes de venta.

En algunos casos, Christie's y Sotheby's incluso han subastado cuadros en Nueva York con la clara estipulación de que no se pueden exportar desde México. Por lo tanto, un comprador interesado tendría que aceptar mantener la pintura dentro de este país, independientemente de dónde resida. El control a cargo del INBAL también restringe a los dueños de las obras, el préstamo de las piezas para ser exhibidas en una localidad diferente a la dirección en la que fueron dadas de alta, lo que curiosamente provocó, por ejemplo, que en una exposición en Alemania hace varios años, se mostraran al menos cien réplicas.

La investigación no solo muestra la disparidad del mercado de la obra de Frida, sino también la desventaja en la que se encuentra el mercado del arte en México. Los demás artistas

²⁷⁰ Sabine Oelze, “El mercado del arte también refleja la desigualdad de género”, en *DW*, 17 de abril de 2018. <https://www.dw.com/es/el-mercado-del-arte-tambi%C3%A9n-refleja-la-desigualdad-de-g%C3%A9nero/a-43428889>

²⁷¹ *Vid. supra*. Características de cada uno de los mercados a los que hacemos referencia.

monumento quedan en las sombras; ignorar este tipo de problemáticas no solo afecta al mercado mexicano, sino a la cultura mexicana en general, porque México tiene todo para ser un referente artístico y detener el crecimiento del mercado, significa detener el crecimiento del arte en general. Nuestra sociedad capitalista está regida por el mercado y el crecimiento de un país está definido por ello.

Conclusiones

La realización de esta investigación me ha permitido desarrollar diferentes conclusiones y reflexiones que, si bien no tienen carácter de definitivos, sí sientan precedente acerca de las necesidades reales en materia jurídica orientadas realmente a subsanar la precariedad de un sistema de protección de los monumentos y, por ende, del patrimonio cultural de nuestro país, en donde se tome en cuenta a todos los agentes que tienen incidencia –llámense artistas, comerciantes, inversores, investigadores y los mexicanos en general–. Asimismo, dicha investigación ha abierto nuevas oportunidades para la realización de trabajos inéditos relacionados con todos y cada uno de los apartados que desarrollé con anterioridad.

En un principio, me gustaría hacer referencia a la hipótesis con la que inicié esta investigación en la que manifesté que el decreto ha ocasionado uno de los efectos más perniciosos dentro del proceso de valoración de las obras de la artista en el mercado del arte. Y ante tal declaración, pasados todos estos años, puedo concluir que, aunque mi hipótesis es *verdadera*, resulta un tanto insuficiente para explicar en su totalidad las dinámicas que han intervenido en la valoración de las obras de Frida en el mercado del arte mundial.

Lo anterior debido a que me he percatado de que, aunque es innegable que el decreto de monumento artístico resulta no ser un aliciente para atraer inversores y perjudica los intereses de los propietarios, –porque atenta, entre otras cuestiones, contra la libre circulación de las obras– existen otros factores que se suman a esta adversidad, fungiendo de igual manera como freno que hace más difícil el encumbramiento de los precios de la obra de Frida en el mercado del arte mundial.

De igual manera, he podido razonar que algunas de estas externalidades a las que hago referencia, guardan relación con la naturaleza de la artista –motivo por el cual se mantendrán constantes hasta que el propio mercado las asimile o no–. Entre estas características destaco, primero, el hecho de que Frida sea una mujer partícipe de un mercado del arte que privilegia los mercados de los varones en todos sus niveles; segundo, el precedente de que Frida provenga de un país latinoamericano –o “no occidental” si queremos aplicarlo a otros ejemplos periféricos– cuyo mercado se encuentra en vías de desarrollo cuando de aceptación por parte de las élites y sus principales canales de distribución se trata; y tercero, que la obra pictórica de Frida sea frugal por los problemas de salud que enfrentó en vida.

Ahora que he finalizado esta tesis me es más fácil visualizar y discernir entre los fenómenos intrínsecos y extrínsecos que están frenando la valoración de Frida en el mercado, aspecto que considero sumamente importante que suceda con los interesados como yo en dicho fenómeno, pues resulta interesante y, al mismo tiempo, desafiante la definición de las labores

que realmente se pueden llevar a cabo para mitigar las contrariedades que afectan el mercado y que sí pueden ser modificadas para dinamizar y darle impulso al desempeño de los precios de las obras de los artistas monumento.

Con esta investigación no pugno por despojar a nuestro país de todas las obras existentes de Frida o cualquier otro artista con declaratoria de monumento artístico para decantarnos hacia el libre mercado, pero sí busco crear conciencia de que nuestro país, al ser poseedor de tanta riqueza cultural, debe terminar de desarrollar una legislación que esté a su altura y así romper con la idea anquilosada y extremadamente nacionalista que se ha instaurado en el imaginario mexicano, de que *el mexicano es en función de lo que atesora*.

En este cometido, me permito expresar las ideas principales que se desprenden de mi investigación así como proporcionar algunas alternativas viables y también, en cada caso, hacer públicas aquellas incógnitas que se sumaron y que no han podido contestarse con la presente, para invitar a los lectores a que sean partícipes de esta situación que nos atañe a todos.

Sobre la *Fridamania*. El rescate de Frida Kahlo y su obra, llevado a cabo por diversos movimientos artísticos, políticos, fue parte de un fenómeno tan intenso que incluso extrapoló el ambiente cultural, propiciando la fridamania, suceso que ha propagado la reproducción de la imagen de la artista, de manera masiva por todo el mundo.

En parte, este proceso obedeció al modo en el que como sociedad interpretamos la historia, la recepción del arte y generamos iconos culturales, situación que ha intervenido en el encumbramiento de la fama de la artista. Esta relación multifactorial –naciente de la reincorporación de su imagen y motivos pictóricos en nuevas corrientes– se potenció en una época y contexto específicos donde la globalización y el *marketing* adhirieron herramientas para la publicidad de Kahlo.

Es importante remarcar que, si bien los sucesos antes descritos tuvieron gran importancia, fue la propia artista quien sentó las bases para que esto ocurriera, mediante la creación de una mitología en torno a su propia imagen, al elegir de manera razonada su vestimenta y crear un personaje que acompañó su producción artística a lo largo de su vida. Dicho personaje representó el asidero que serviría años más tarde para que los artistas, los activistas políticos, la crítica y la sociedad en general llevarán a cabo la construcción de imaginarios que se adecuaron a cada uno de sus movimientos artísticos, políticos y sociales, mismos que convirtieron a Frida en referente feminista, disidente sexual, símbolo de la mexicanidad y hasta activista política.

Es así que, en las dos últimas décadas del siglo XX, sus piezas de arte e imagen incursionaron en nuevos canales de distribución, posicionando su figura al frente de la

reivindicación del arte latinoamericano en museos, galerías y casas de subastas –impulsadas principalmente en Estados Unidos y Europa con el apoyo del propio gobierno mexicano quien estaba llevando a cabo un *rebranding* de la Nación por medio del arte– convirtiéndola en un producto más, en un *souvenir*.

Teniendo en cuenta lo anterior, y llegando a la conclusión de que *ningún otro artista que haya nacido en México ha poseído el status que tiene Frida a nivel mundial*, mientras realizaba esta investigación no podía dejar de preguntarme ¿qué tan benéfico para México resulta que las obras de una de sus exponentes culturales más importantes no tenga presencia suficiente en museos en diversas partes del mundo como estrategia para impulsar el propio turismo cultural como sí lo hace Holanda con Vincent van Gogh, Italia con Da Vinci o Francia con Manet?, realmente ¿de qué le sirve a nuestro país el atesorar todas las piezas que considera importantes si no tiene más espacios para exhibirlas, ni destina más recursos para su preservación, difusión y fomento investigativo?, ¿de qué manera se está actuando en materia de prevención del mercado negro y la falsificación de las obras de arte si no se cuenta con un control específico, certero y completo de las obras que se consideran parte fundamental del patrimonio cultural de la nación?.

Si nos abstraemos y dejamos de lado el nacionalismo tan arraigado al que nos enfrentamos como mexicanos, es muy fácil darnos cuenta que en el imaginario occidental, la figura de Frida es importante, sin embargo, no es la única artista ni la más importante. Empero, deberían impulsarse nuevas políticas para que en la educación no solo en México, sino también en el extranjero cuando se llevan a cabo políticas culturales de fomento hacia el exterior, se cambie la manera de mostrarnos como un país productor de otros movimientos artísticos. Es decir, erigirnos como un país que también fue cuna de otros movimientos diferentes al muralismo, los mayas, los mexicas y Frida Kahlo.

Considero que lo anterior se alinea con el ahora tan aludido *Derecho Universal a la Cultura*, que en los últimos años propugna por democratizar el arte, en donde no solo debería buscarse que todos tengan acceso al arte y a la creación artística, sino también al conocimiento más completo de las corrientes artísticas que se han suscitado en el tiempo, pues comprobado está que la promoción de ciertas manifestaciones artísticas ha servido para instaurar ideas de grupos de élite, cuya agenda buscan difundir.

Paralelamente, vale la pena repensar la existencia de órganos altamente especializados con facultades focalizadas, ya que en nuestro caso, la administración, cuidado, catalogación, conservación, investigación y fomento, se encuentran muy centralizados, provocando que instituciones como el INAH o el INBAL –entes principales en este quehacer– sean incapaces

de llevar a cabo sus obligaciones a cabalidad, más aún si ponemos sobre la mesa que el sector cultural en México es uno de los más golpeados en cuanto al presupuesto en los últimos años, dejando dichas organizaciones protectoras y de control de los bienes y el patrimonio imposibilitadas para actuar de buena forma; para que se termine la tarea de llevar a cabo un buen control y catalogación de las obras, puesto que está comprobado que muchas piezas, al ser un gobierno tan centralizado, al menos en la CDMX ya no hay más espacios para exponer el gran acervo que existe de obras de arte, más si le sumamos el hecho de que se habla de repatriación de obras o se acepta el pago en especie. Por ejemplo, muchas obras del acervo del Museo de Antropología nunca se han visto, y se están deteriorando en las bodegas.

En cuanto a la *burocracia en las instituciones* como el INAH y el INBAL, me he llegado a preguntar ¿cuál es realmente la necesidad de tener organismos tan centralizados incapaces de administrar el gran cúmulo de bienes con los que cuenta México? cuando sería más eficiente crear sistemas satelitales que se especialicen en cada uno de los rubros, cuya labor sea desarrollar planes que atiendan a su época y contexto en vez de actuar como atesoradores.

En cuanto al *aparato jurídico*, después de revisar tanto los casos de Frida Kahlo como los de otros artistas cuya obra fue también declarada monumento artístico, asevero se trata de un sistema anacrónico, que no está capacitado para resolver problemas reales actuales. La Ley vigente de hecho, nació por diferentes razones y causas que ahora busca proteger y, por ende, ha sido incapaz de frenar el mercado negro, además de que ha propiciado la creación de riesgos adversos para los coleccionistas. Además de que se visibilizó con mayor claridad la existencia y formación de dos mercados sumamente dispares, uno nacional y otro internacional, en el que se suscitan grandes diferencias en los volúmenes de compraventa y precios históricos afectando a los poseedores de obras en nuestro país. Por otra parte, cuando se revisa la labor de expropiación y protección, es evidente que tampoco se ha cumplido íntegramente puesto que se trata de una legislación que solo impone multas –irrisorias– pero no es preventiva, y aun cuando se jacta de ser restrictiva para frenar la mercantilización ilegal, tampoco se ha avanzado en la alineación a tratados internacionales para impedir que esto ocurra.

Es importante mencionar que, si bien, existen representantes que la población mexicana elige para llevar a cabo la creación y modernización de las leyes, la participación ciudadana resulta fundamental en este ejercicio. Mientras llevaba a cabo esta investigación descubrí que en nuestro país existe poco interés real y participación por parte del público en general hacia este cúmulo de leyes, ocasionando la falsa idea de que lo contenido en las leyes se trata de un trabajo bien hecho que no requiere de revisiones actuales. Las casi nulas protestas con cobertura masiva y mediática –con participación solamente de especialistas– que se han hecho al respecto

de los monumentos artísticos hasta el momento, confirman mi afirmación. Es importante hacer conciencia de que este tema del patrimonio de nuestro país tiene implicaciones en otros sectores importantes, como el turístico y sus ramificaciones de servicios.

Ahora bien y profundizando en el tema del *mercado*, en el que se han identificado dos –nacional y extranjero– con dinámicas y características completamente dispares, es fundamental que las acciones y tratamientos sean marcadamente diferenciadas. Recordando que uno de los principales aportes que la presente busca comunicar, es el hecho de que el mercado del arte no se rige por las mismas reglas que cualquier otro mercado de valores, ni atiende a las leyes de oferta y demanda clásicas de la ciencia económica. Por consiguiente, se insta a nuevas investigaciones a recurrir a este tipo de estudios valiéndose de un acercamiento especial que contemple las relaciones existentes entre los individuos que tienen participación en el mismo, y en donde el conjunto de normas sociales reciba un mayor peso, que el precio de las obras mismo, en la revisión de dichas relaciones de poder.

Particularizando, cuando se hace referencia al mercado mexicano, no se puede olvidar que, por un lado se trata de un mercado con poca atracción de inversionistas –por la desconfianza que el decreto ha generado– y por el otro, que entre los antiguos poseedores, se ha acrecentado un ambiente de incertidumbre respecto al qué hacer con sus piezas, –a sabiendas de que en el mercado extranjero sus piezas tienen mayor valor–, y ha generado incomodidad porque han sido enfrentados con la tediosa labor de tener que registrar la obra y dar aviso sobre cualquier cambio de ésta. De lo anterior se dependen mis siguientes recomendaciones: primero, liberar a las obras monumento de esa imposibilidad de circulación y, segundo, desarrollar un sistema de subvenciones, tanto para los poseedores como para los nuevos inversores, que incentiven su inversión en arte mexicano, esto es, condonar impuestos para quienes invierten en arte, y aún más para quienes al ser poseedores de obras decretadas de buena voluntad prestan y facilitan que sus piezas sean partícipes de eventos culturales en México y en el extranjero. Además de que es imperante desarrollar un nuevo sistema en el que resulte benéfico para un poseedor de obra que su posesión sea registrada, contrario a lo que ocurre actualmente, donde la burocracia reina en los procesos y se tiene aún esa sensación de miedo ante la expropiación.

En cuanto al mercado internacional, siendo conscientes de que el decreto acotó el número de piezas disponibles para ser comerciadas –porque solo las realizadas en Estados Unidos pueden tener libre circulación y ser objeto de libre mercado– y que también éste propició la disminución de la compraventa de obras contempladas en la declaratoria –al establecer que no pueden dejar el país a menos de que sea con fines de difusión– valdría la pena

nuevamente repensar en la liberalización del mercado, pero poniendo candados mediante la cooperación con organizaciones transnacionales que previenen el mercado negro y la falsificación, para terminar con el ambiente de desconfianza ante la posibilidad del derecho de tanto, en el que, con el afán de recuperar las piezas del extranjero, el gobierno mexicano pueda valerse de éste para establecer precios que mejor le convengan mediante tasación pericial, ordenando precios que no obedecen al mercado y sus valores históricos.

Es importante remarcar que paralelamente, la desconfianza asumida en ambos mercados no solo ha tenido consecuencias en los coleccionistas y nuevos inversores, sino también en otros artistas y demás personajes que tenemos participación en la esfera cultural, puesto que se han cometido muchos errores como el ordenamiento reformativo para impedir que se declarara monumento artístico la obra de artistas vivos con naturaleza de bienes muebles, que ha revivido el sospechoso alrededor de la LFMZAH.

Ante tales situaciones no me queda más que cuestionarme, a sabiendas de que el gobierno es realmente consciente de que el mercado de los artistas con declaratoria se ve afectado ¿no valdría la pena volver a crear eventos de discusión de la legislación con los diferentes actores implicados para ganar nuevamente su confianza?, ¿no es mejor aliarse con los implicados antes de que ellos se asocien y esta vez realmente se creen jurisprudencias como estuvo a punto de ocurrir en 2008? y tratando de dismantelar los imaginarios que se nos han impuesto y que justifican estas leyes tan prohibitivas ¿de verdad los monumentos artísticos son los que nos definen como mexicanos?, ¿la unidad nacional se logrará cuando el gobierno busque repatriar todos esos bienes que han sido sacados del país a lo largo de la historia?, teniendo en cuenta la existencia de políticas públicas cada vez más desmotivantes, tanto para la creación artística como para la conservación de las obras, ¿necesitamos traer de vuelta a México obras cuando contamos con organismos claramente rebasados en labores de conservación, protección y difusión, o más bien convendría diversificar la oferta cultural mediante intercambio y préstamo temporal que signifique darle un impulso a México y su turismo?.

En suma, resulta prioritario llevar a cabo acciones contrarias a aquellas de quienes – ocultando sus falsos intereses– se han autoproclamado defensores del patrimonio cultural de nuestro país, al que considero se encuentra en mayor riesgo dentro de las propias instituciones encargadas de su salvaguarda que inclusive en entidades privadas, y encaminar la modificación de las leyes para que obedezcan a los tiempos que vivimos, siempre contando con la participación activa de la sociedad, en el que las leyes resultantes sean menos prohibitivas y confiscatorias, al tiempo que permitan una libre circulación si fuere el caso –para venta o

préstamo—, además de que se permita la cooperación en procesos de investigación con otras naciones u organismos, toda vez que resulten benéficos para las obras.

Es fundamental también que se descentralicen los procesos para que se lleven a cabo la catalogación y la restauración de las obras de manera definitiva, procurando también la modernización de las instituciones encargadas de la protección por medio de la demanda de mejores condiciones laborales, pero también del aumento real y sostenido de los recursos destinados a dichos organismos. En cuanto a los nuevos cuestionamientos, aunque la presente no logró contestarlos todos conforme se fueron suscitando, se abre la invitación a nuevos investigadores a profundizar en ellos, por lo controversial y apasionante que resulta el tema.

Invito sobre todo, a quienes como yo provienen de otras formaciones como la economía, pues esta interdisciplinariedad hace que aportemos nuevos puntos de vista que durante muchos años se han pasado de largo cuando se abordan estos temas. Encuentro un campo amplio de oportunidades y lo inédito que resulta este tipo de investigaciones en México aportará sin lugar a dudas una mejor problematización del mercado del arte en el que nos desenvolvemos, cuyas oportunidades para fortalecerlo son varias. Además de que se podrían comenzar a llevar a cabo acciones para frenar el gran problema que significan las falsificaciones o el mercado negro, todo lo anterior terminando por el replanteamiento y la reestructuración de las entidades encargadas de proteger, difundir y fomentar el sistema artístico que sin lugar a dudas es muy rico en nuestro país.

Fuentes

Libros

- Álzate, Antonio, *Gacetas de literatura de México Volúmen 2*, Puebla: Imprenta del Hospital de San Pedro, 1831.
- Azuela De La Cueva, Alicia, *Arte Y Poder*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Beasley, Jon, *Posthegemony Political Theory and latin America*, Minneapolis: University of Minnesota, 2010.
- Bernal, Maria Clara, *Más allá de lo real maravilloso: el surrealismo y el caribe*, Colombia, Universidad de los Andes, 2021.
- Berté, Odailso, *El abrazo de amor de Kahlo, Estrada, Zenil y yo*. Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2020.
- Bourriaud, Nicolas, *Altermodern*, Londres: Tate Pub, 2009.
- Cordera Campos, Rolando, *La modernización de la economía política mexicana: las aventuras de la globalización neoliberal*, México: Facultad de Economía, UNAM, 2009.
- Cottom, Bolfy, *Obras escogidas de Julio César Olivé*, México: CNCA-INAH, 2004.
- Cottom, Bolfy, *Nación, patrimonio cultural y legislación. Los debates parlamentarios y la construcción del marco jurídico federal sobre monumentos en México, siglo XX*, Ciudad de México, Miguel Ángel Porrúa y H. Cámara de Diputados LX Legislatura, 2008.
- De La Villa, Rocío, *Guía del usuario de arte actual*, Madrid: Tecnos, 1998.
- De Toro, Alfonso y René Ceballos, *Frida Kahlo 'revisitada'. Estrategias transmediales-transculturales - transpicturales*, New York: Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura, 2014.
- Debrouse, Olivier, *El arte de mostrar el arte mexicano*, México: Cubo Blanco, 2018.
- Fabelo José y Alicia Pino, *Estética, arte y consumo. Su dinámica en la cultura contemporánea*, Puebla: La Fuente, 2011.
- Favela, Ramón, *La imagen de Frida Kahlo en la plástica Chicana*, México, Museo Estudio Diego Rivera/INBA y De Grazia Art and Cultural Foundation, 1991-1992.
- Ferguson, Niall, *El triunfo del dinero: cómo las finanzas mueven al mundo*, México: Debate, 2008.
- Frerót, Christine, *El mercado del arte en México a partir de 1950-1976*, México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Fuentes, Carlos, *La región más transparente*, México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Garduño, Ana, *El poder del coleccionismo del arte: Alvar Carrillo Gil*, México: UNAM Posgrados, 2009.
- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa 1987.
- Gómez Arias, Alejandro y Teresa del Conde, *Frida Kahlo: Exposición Nacional de Homenaje* Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967.
- González, Luis, *Historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 1995.
- González, Matute, *¡30-30! contra la academia de pintura 1928*, México, Museo Nacional de Arte, 1993.
- Herrera, Hayden, *Frida. Una Biografía de Frida Kahlo*, México: Taurus, 2019.
- Herrera, Hayden, *Frida: A biography of Frida Kahlo*, Nueva York, Harper & Row, 1983.
- Jamis, Rauda, *Frida Kahlo*, Barcelona: Circe, 2001.
- Jamis, Rauda, *Frida Kahlo: autoportrait d'une femme*, Paris, Circe, 1987.
- L. Berger, Peter y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2011.
- Lemus, Rafael, *Breve historia de nuestro neoliberalismo*, México: Debate, 2020.
- León y Gama, Antonio, *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras*, México: Miguel Ángel Purrúa, 1978.
- Llanes, Lilian, *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, Lima: UNESCO y Centro Wifredo Lam, 1994.
- Lombardo de Ruiz, Sonia, *El pasado prehispánico en la cultura nacional. Memoria hemerográfica 1877-1911*, México: Antologías, 1994.
- Manrique, Alberto y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México: UNAM Instituto de investigaciones estéticas, 1987.
- Manrique, Alberto, *Una visión del arte y de la historia*, México: UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.
- Mazlish, Bruce, *The New Global History*, New York: Routledge, 2006.
- Navarro, Bernabé, *Cultura mexicana moderna en el siglo XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- Pensabene Buemi, Luciano, Francesca Bettini y Roberto Bellucci, *"Alchimia" di Jackson Pollock. Viaggio all'interno della materia*, Venecia: Edifir, 2019.
- Prado Román, Camilo, *La inversión en bienes de colección*, Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2008.
- Prignitz-Poda, Helga y Kettenmann A., *Frida Kahlo Das Gesamtwerk*, Alemania: Neue Kritik, 1988.
- Rico, Araceli, *Frida Kahlo: Fantasía de un cuerpo herido*, México: Plaza y Valdés, 1987.
- Rita, Eder, *Gironella*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981.
- Romero K., Delmari, *Galería de Antonio Souza. Vanguardia de una época*, México: El Equilibrista, 1992.
- Romero K., Delmari, *Tiempos de Ruptura. Juan Martín y sus pintores*, México: Landucci, 2000.
- Subirats, Eduardo, *El Muralismo Mexicano. Mito y esclarecimiento*, México: Fondo de cultura económica, 2018.
- Tenorio Trillo, Mauricio, *Artilugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Tibol, Raquel, *Frida Kahlo: una vida abierta*, México, Oasis, 1983.

- Velthuis, Olav, *Talking Prices. Symbolic meanings of prices on the market for contemporary art*, New Jersey: Princeton University Press, 2005.
- Vettese, Angela, *Invertir en arte. Producción, promoción y mercado del arte contemporáneo*, Madrid: Pirámide, 2002.
- Villaseñor, Isabel y Thalia Velasco, *Principios, criterios y normativa para la conservación del patrimonio cultural. Debates y reflexiones*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2021.
- Villoro, Luis, *Estado plural, pluralidad de culturas*, México, UNAM/Paidós, 1998.
- Von Wobeser, Gisela, *Vidas mexicanas. Diez biografías para entender a México*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- VV.AA., *Diccionario Larousse de la pintura, t. II*, Barcelona: Planeta, 1982.
- Xavier Clavijero, Francisco, *Historia antigua de México*, México: Departamento editorial de la Dirección General de las Bellas Artes, 1917.
- Zijlmans, Kitty, *World Art Studies: exploring concepts and approaches*, Amsterdam: Valiz, 2008.

Artículos en revistas académicas

- Armañanzas, Emy, "La subasta de arte como acontecimiento cultural en la prensa de calidad". en *KOBIE serie Bellas Artes*, n°9 (1992).
https://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/4/Kobie_9_Bellas_artes_LA%20SUBASTA%20DE%20ARTE%20COMO%20ACONTECIMIENTO%20CULTURAL%20EN.pdf?hash=219c600522cdd65b84cde914bd57886
- Bartra, Eli, "Arte Popular y Feminismo", en *Revista Estudios Feministas* vol. 8, n°1, (2000).
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9854>
- Boatcă, Manuela, "La sociología poscolonial. Estado del arte y perspectivas" en *Revista Estudios Sociológicos* 28, n°83, (2010).
https://www.researchgate.net/publication/259838379_La_sociologia_poscolonial_estado_del_arte_y_perspectivas
- Calvo, Andrea, "La influencia del Manifiesto del Partido Comunista de Karl Marx y Friedrich Engels en la pintura de Frida Kahlo", en *Revista del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia*. n°13 (2018).
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/versiones/issue/view/3108>
- Carle, Guissepe, "Pasquale Stanislao Mancini e la teoría psicológica del sentimiento nazionale" en *Annata* 286 n°4 (1899).
http://emeroteca.braidense.it/beic_attacc/sfoglia_articolo.php?IDTestata=923&CodScheda=00AE&IDT=30&IDV=372&IDF=0&IDA=10072
- Crespo Oviedo, Luis Felipe, "Políticas culturales. Viejas tareas, nuevos paradigmas", en *Cemos Memoria. Biodiversidad y Biopiratería*. n° 158 (2002).
<https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/derecho-cultura/article/view/7403>
- De los Ríos, Patricia, "Los movimientos sociales de los años sesentas en Estados Unidos: un legado contradictorio" en *Revista Sociológica* 13, n° 38 (1998). <https://www.redalyc.org/pdf/3050/305026670002.pdf>
- Elizalde, Lydia, "Ficción en la plástica de Julio Galán", en *Revista Ensayos Historia y teoría del arte*, n°14 (2008).
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/45844>
- Elvira Soengas, Stella y Silvia Zamorano, "El cuerpo en la posmodernidad". *I Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, XVI Jornadas de Investigación, Quinto Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires (2009).
<https://www.aacademica.org/000-020/717.pdf>
- García Guzmán, Brígida, "La ocupación en México en los años ochenta: hechos y datos", *Revista Mexicana de Sociología* 55, n°1 (1993). <https://www.jstor.org/stable/3540998>
- González Sarro, Iván, "La política social en México (1980-2013): alcance e impactos sobre la desigualdad económica y la pobreza", en *Documentos de Trabajo IELAT*, n° 109 (2018).
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6362707>
- Hernández Sánchez, Alberto, "Arqueólogos vs coleccionistas: ley federal sobre Monumentos de 1972." en *CENIDIAP revista digital*, (2006).
https://www.academia.edu/4370339/Arque%C3%B3logos_vs_coleccionistas_Ley_Federal_sobre_Monumentos_de_1972
- Jimeno, Miriam, "Unos cuantos piquetitos. Violencia, mente y cultura", en *Revista de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia*, n° 3 (2003).
http://www.myriamjimeno.com/wp-content/uploads/2009/10/articulo_piquetitos.pdf
- Kahneman, David y Amos Tversky, "Prospect Theory: An Analysis of Decision under Risk." en *Econometrica* 47, n°2 (1979). <https://www.jstor.org/stable/1914185>
- Lourdes S., María Luisa, "Del concepto de monumento histórico al de patrimonio cultural", en *Revista de Ciencias Sociales*, n° 94 (2001), 142. <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/2882/1/15309411.pdf>
- Matos Moctezuma, Eduardo, "Patrimonio cultural de México", en *Arqueología Mexicana* 21, n° 119 (2013).
<https://www.revistadeluniversidad.mx/articles/a115378d-bb9f-46fd-836e-cfb7f809d023/patrimonio-cultural-de-mexico>
- Mercado, Asael y Alejandrina Hernández, "El proceso de construcción de la identidad colectiva", en *Convergencia* 17, n° 53 (2010). <https://www.scielo.org.mx/pdf/conver/v17n53/v17n53a10.pdf>

- Navas Fernández, Alexis, "Evolución y desarrollo del mercado del arte. El auge y consolidación de la fotografía en los mercados internacionales: El caso de Joel Peter Witkin" en *Boletín de Arte*, n°30-31, (2009-2010). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3725001>
- Paredes, Romina, "Diálogos entre viajeros. Intertextualidad en el diario de viaje de José Fernando Ramírez durante el Segundo Imperio Mexicano." *Revista Iberoamericana* (2021). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8058214>
- Pérez, Marta, "Estudio sobre desigualdad de género en el sistema del arte en España", en *Bienal de mujeres en las artes visuales* (2020). https://ecosistemadelarte.files.wordpress.com/2020/12/estudio-desigualdad_final.pdf
- Regalado, Hugo José, "Breve reseña sobre las causas de la instauración del neoliberalismo en México" en *Sincronía*, n° 77 (2020). <https://www.redalyc.org/journal/5138/513862147024/html/>
- Rudin, Ernst, "Artistas frente al contexto chicano: Frida Kahlo, Octavio Paz y Luis Valdez" en *Société suisse des Américanistes*, n°59-60 (1995). http://www.sag-ssa.ch/bssa/pdf/bssa59-60_26h.pdf
- Salazar, Francisco, "Globalización y política neoliberal en México", en *El Cotidiano* 20, n° 126 (2004). <https://www.redalyc.org/pdf/325/32512604.pdf>
- Sierra, Aida, "Identidades en diálogo: Frida Kahlo y el arte chicano" en *Abrevian del Instituto Nacional de Bellas Artes y Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas*. n° 1 (2005). <http://www.cenidiap.net/biblioteca/abrevian/1abrev-aidasierra.pdf>
- Springer, José, "El museo como historiografía". en *Revista ArtNexus vol. 3* n°52 (2004). <https://dialnet.unirioja.es/revista/17171/V/3>
- Wollen, Peter, "fridamania", en *New Left Review Scholarly Journals*. n°22 (2003). <https://newleftreview.org/issues/ii22/articles/peter-wollen-fridamania>

Tesis

- Barriendos Rodríguez, Joaquín, "La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos", tesis de doctorado en historia del arte, Universitat de Barcelona, 2013. https://www.academia.edu/34089325/La_idea_del_arte_latinoamericano_Estudios_globales_del_arte_geograf%C3%ADas_subalternas_regionalismos_cr%C3%ADticos
- Boutique, Nathalie, "El mercado del arte desde mediados del siglo XX hasta la actualidad Los distribuidores del arte en el contexto nacional e internacional", tesis de grado de historia del arte, Universidad de las Islas Baleares, 2014. <https://dspace.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/1626/TFG%20Nathalie%20Boutique%20.pdf?sequence=1>
- Guadalupe de la Peña Virchez, Rosa, "Museo Universitario Dr. Luis Mario Scheider: Una experiencia de la descentralización del patrimonio cultural arqueológico", Maestría en Museos, Universidad Iberoamericana, 2004. <http://192.203.177.185/handle/ibero/321>
- Hernández Sánchez, Alberto, "¿Herencia o apropiación? Chichén Itzá y su conformación como patrimonio Cultural", tesis de Doctorado en Antropología, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016. http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5008_TD26
- Macías Rodríguez, Valeria, "La participación de la iniciativa privada en las exposiciones internacionales de arte: el caso Televisa", tesis de maestría en estudios de arte, Universidad Iberoamericana, 2015. <https://ri.ibero.mx/handle/ibero/327?locale-attribute=en>
- Martínez, Ivanhoe, "El mito: fridismo, los atavismos, la escena, la globalización.", tesis de maestría en artes, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2013. <http://eprints.uanl.mx/3558/1/1080256703.pdf>
- Montero Muradas, Isabel, "Un modelo de valoración de obras de arte", tesis de doctorado en humanidades y ciencias sociales, Universidad de la Laguna, 1995. <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/10096>

Artículos de prensa

- Abelleira, Angélica y Arturo García, "Desde la manzana" en *La Jornada*, 30 de septiembre (1990), 83.
- Alonso, Ricardo, "Frida Kahlo presente en la colección de arte y en la vida de Madonna", en *Robb Report*, 6 de julio de 2020. <https://robbreport.mx/news/frida-kahlo-madonna/>
- Barone, Joshua, "Frida Kahlo Show Set to Break Attendance Record at New York Botanical Garden", en *The New York Times*, 29 de septiembre de 2015. <https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2015/09/29/frida-kahlo-show-set-to-break-attendance-record-at-new-york-botanical-garden/>
- Barragán, Almudena, "La muerte de Frida Kahlo, el nacimiento de un icono pop", *Diario El País*, 13 de julio de 2017. https://elpais.com/cultura/2017/07/13/actualidad/1499954384_298167.html
- Bromley, Ken, "World's most popular artist", en *Ken Bromley Art Supplies*, 19 de marzo de 2021. <https://www.artsupplies.co.uk/blog/wp-content/uploads/2021/03/01-World-Map-scaled.jpg>
- Caín, Abigail, "Why is Frida Kahlo's auction going so low?", en *Artsy*, 24 de mayo de 2016. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-why-is-frida-kahlo-s-auction-record-so-low>
- Campos, Alex, "Van Gogh, Monet y otros pintores reconocidos después de su muerte". en *Cultura Colectiva*, 2 de septiembre de 2015. <https://culturacolectiva.com/arte/van-gogh-monet-pintores-despues-de-muerte/>
- Ceballos, Miguel Angel, "Inquieta el destino de las obras de Varo", *El Universal*, 29 de enero de 2004. <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/33297.html>

- De la redacción, “10 colectivos de los 70 en México: La Generación de los Grupos”, en *Revista Código*, 17 de junio de 2019. <https://revistacodigo.com/generacion-de-los-grupos/>
- De la redacción, “Denuncian falsificación de obras de Frida Kahlo ante PGR”, en *W Radio*, 22 de septiembre de 2009. https://wradio.com.mx/radio/2009/09/22/judicial/1253643000_883225.html
- De la redacción, “El arte latinoamericano, una mina de oportunidades para coleccionistas”, en *El Economista*, 24 de mayo de 2019. <https://www.economista.com.mx/arteseideas/El-arte-latinoamericano-una-mina-de-oportunidades-para-coleccionistas-20190524-0020.html>
- De la redacción, “La Fiscalía pide dos años de cárcel para un hombre acusado de falsificar dos informes para atribuir un cuadro a Frida Kahlo”, en *El País*. Madrid, 5 de marzo de 2020. <https://elpais.com/cultura/2020-03-05/la-fiscalia-pide-dos-anos-de-carcel-para-un-hombre-acusado-de-falsificar-dos-informes-para-atribuir-un-cuadro-a-frida-kahlo.html#:~:text=Ahora%2C%20las%20consecuencias%20pueden%20ser,sido%20realizado%20por%20la%20pintora>
- De la redacción, “La mesa herida, el misterio del cuadro de Frida Kahlo que desapareció hace más de 60 años”, en *El País*, 7 de diciembre de 2017. https://elpais.com/cultura/2017/12/07/actualidad/1512664315_172456.html
- De la redacción, “Las mujeres artistas siguen representando únicamente el 8% del mercado del arte, Artprice conjetura un cambio importante a punto de producirse”, en *Artmarket*, 28 de abril de 2021. <https://www.prnewswire.com/news-releases/artmarket-com-las-mujeres-artistas-siguen-representando-unicamente-el-8-del-mercado-del-arte-artprice-conjetura-un-cambio-importante-a-punto-de-producirse-842363538.html>
- De la redacción, “Luces y sombras de María Izquierdo”. *Revista Proceso*, 30 de mayo de 2010. <https://www.proceso.com.mx/nacional/2010/5/30/luces-sombras-de-maria-izquierdo-8048.html>
- De la redacción, “Pinturas inéditas de Frida Kahlo son falsas”, en *DDC noticias*, 22 de noviembre de 2021. <https://ddcnoticias.com/11900/Pinturas-in%C3%A9ditas-de-Frida-Kahlo-son-falsas#:~:text=Recientemente%2C%20la%20Universidad%20An%C3%A1huac%20M%C3%A9xico,que%20se%20trata%20de%20falsificaciones>
- De la redacción, “Sotheby's Integrates Contemporary Latin American Art Into Its New York Contemporary Art Sales”. en *Sotheby's*, 21 agosto 2021. <https://www.sothebys.com/en/articles/sothebys-integrates-contemporary-latin-american-art-into-its-new-york-contemporary-art-sales>
- De la redacción, “¿Conoces a los artistas y obras que han sido declarados Monumento Artístico?”. *MXCity Guía de la Ciudad de México*, 12 de octubre de 2018. <https://mxcity.mx/2022/06/conoces-a-los-artistas-y-obras-que-han-sido-declarados-de-monumento-artistico/>
- De la redacción, “¿Cuáles son las obras más caras de Frida Kahlo?” en *Milenio*, 6 de julio de 2017. <https://www.milenio.com/cultura/cuales-son-las-obras-mas-caras-de-frida-kahlo>
- Del Conde, Teresa, “Nuevos mexicanismos”, en *Diario Unomásuno*, 25 de abril de 1987.
- Galicia, René, “El presupuesto para la cultura, insuficiente y mal administrado”. en *Cuestione*, 12 de septiembre de 2021. <https://cuestione.com/nacional/presupuesto-cultura-insuficiente-mal-administrado/>
- García-Osuna, Carlos, “El mercado con techo de cristal”, en *El Cultural*, 7 de diciembre de 2006. https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20061207/mercado-techo-cristal/18998740_0.html
- Garza Usabiaga, Daniel, “Realismo vs abstracción. Salón Esso y otros lugares comunes durante la guerra fría”. en *Revista GasTV*, junio 2020. <https://gastv.mx/realismo-vs-abstraccion-salon-esso-y-otros-lugares-comunes-durante-la-guerra-fria-por-daniel-garza-usabiaga/>
- Green, Kelly, “What does it mean to be a woman in art?”, *TATE Museum*, 2018. <https://www.tate.org.uk/art/women-in-art>
- Hart, Kim, “Do Women Dealers Represent More Women Artists?”, *Artsy*, Nueva York, 5 de diciembre de 2017. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-women-dealers-represent-women-artists-crunched-numbers>
- Hernández, Edgar Alejandro, “Declara del Conde en favor de amparo”. *Vlex Información jurídica inteligente*, 16 de enero de 2003. <https://vlex.com.mx/vid/declara-conde-favor-amparo-81923663>
- Hernández, Edgar Alejandro, “Ignoran dictamen de Secretaría de Economía. Determinan que la declaratoria de Monumento Artístico genera el contrabando de la obra de Izquierdo”. *Periódico Reforma*, 19 de septiembre de (2002), 17.
- Kinsella, Eileen, “Frida Kahlo Market Booming Despite Tough Mexican Export Restrictions”, en *Artnet*, 25 de mayo, 2015. <https://news.artnet.com/market/frida-kahlo-market-scarcity-284667>
- MacMasters, Merry, “La Galería Pecanins cierra sus puertas”. en *Periódico La Jornada*, viernes 17 de diciembre de 2010. <https://www.jornada.com.mx/2010/12/17/cultura/a05n1cul>
- Merino Tellechea, Julio César y Viridiana Zavala. “Esplendores de treinta siglos: la exposición que presentó a México con Estados Unidos” en *Revista Nexos*, 13 de diciembre de 2017. <https://cultura.nexos.com.mx/25-anos-de-mexico-esplendores-de-treinta-siglos-la-exposicion-de-arte-que-introdujo-a-mexico-con-estados-unidos/>
- Monsiváis, Carlos, “Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano”, en *Revista Nexos*, 1 de enero de 1987.

- <https://www.nexos.com.mx/?p=4721>
- Montagut, Albert. "Un cuadro de Frida Kahlo se subasta por 108 millones de pesetas", en *El País*, martes 10 de septiembre 1991. https://elpais.com/diario/1991/09/10/cultura/684453606_850215.html
- Oelze, Sabine, "El mercado del arte también refleja la desigualdad de género", en *DW*, 17 de abril de 2018. <https://www.dw.com/es/el-mercado-del-arte-tambi%C3%A9n-refleja-la-desigualdad-de-g%C3%A9nero/a-43428889>
- Peña, Mauricio, David Ramón y Luis Terán. "Las 100 mejores películas del cine mexicano". En *Somos* 5, n°16 de Julio de 1994. <https://mubi.com/es/lists/somos-las-100-mejores-peliculas-del-cine-mexicano>
- Riaño, Peio H., "A la venta la mesa herida, de Frida Kahlo, desaparecida en 1955: ¿hallazgo o engaño?", en *El País*, Madrid, 5 de julio de 2020. <https://elpais.com/mexico/2020-07-06/a-la-venta-por-47-millones-de-dolares-la-mesa-herida-de-frida-kahlo-desaparecida-en-1955-y-sin-certificar-por-expertos.html>
- Santa Cecilia, Carlos, "Rauda Jamis: Frida Kahlo cristaliza todos los elementos femeninos". *Diario El País*, 4 de marzo de 1988. https://elpais.com/diario/1988/03/05/cultura/573519607_850215.html
- Stuart, Jazmín, "La descosificación de la mujer requiere un cambio de paradigma", *Diario La Nación*, 18 de diciembre de 2018. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/jazmin-stuart-la-descosificacion-mujer-requiere-cambio-nid2201637>
- Vega García, Luis, "De quién son los cuadros de Remedios Varo". en *Vlex. Información jurídica inteligente*, 5 de agosto 2017). <https://vlex.com.mx/vid/es-dueno-cuadros-remedios-690914701>
- Velázquez, Ricardo "La creación de una conciencia nacional". *Diario Milenio*, 2 de mayo de 2017. <https://www.milenio.com/opinion/ricardo-velazquez/opinion/la-creacion-de-una-conciencia-nacional>
- Walker, Simon, "Frida Kahlo painting, unseen for 60 years, sells for \$1.81 million", en *Reuters*, 23 de noviembre de 2016. <https://www.reuters.com/article/us-art-auction-kahlo-idUKKBN13I2E7>

Entrevistas

- Boullosa, Carmen, especialista, entrevistada por Teresa Eckman 17 de junio de 2011.
- González Matute, Laura, especialista del Cenidiap, entrevistada por Notimex, 11 junio, 2015.
- Henestrosa, Cirse, curadora de la muestra "Los significados escondidos en los vestidos de Frida Kahlo" entrevistada por Mónica Parga, 15 de junio de 2018.

Documentos legales

- Acuerdo número 307 por el que se declaran monumentos artísticos las obras plásticas producidas por la artista Remedios Varo Uranga. Secretaría de Educación Pública, *Diario Oficial de la Federación*, 26 de diciembre de 2001.
- Acuerdo número 317 por el que se declara monumento artístico toda la obra pictórica producida por la artista María Izquierdo, Secretaría de Educación Pública, *Diario Oficial de la Federación*, 24 de octubre de 2002.
- Boletín del Museo Nacional de México Vol. 1, n°3, *INAH*, Mayo de 1903.
- Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, Art. 1, *UNESCO*, 1972.
- Decreto por el que se declara Monumento Artístico la Obra de David Alfaro Siqueiros. Secretaría de Educación Pública, *Diario Oficial de la Federación*, 18 de julio de 1980.
- Decreto por el que se declara Monumento Artístico toda la obra de la artista mexicana Frida Kahlo Calderón, incluyendo la obra de caballete, la obra gráfica, los grabados y los documentos técnicos, sean propiedad de la Nación o de particulares, Secretaría de educación Pública, *Diario Oficial de la Federación*, 25 de julio de 1984.
- Decreto por el que se declara Monumento Artístico toda la obra plástica del artista Saturnino Herrán. Secretaría de Educación Pública, *Diario Oficial de la Federación*, 30 de noviembre de 1988.
- Decreto que declara monumentos históricos toda clase de obras plásticas realizadas por el pintor José María Velasco, Secretaría de Educación Pública, *Diario Oficial de la Federación*, 8 de enero de 1943.
- Decreto que declara monumentos históricos toda clase de obras plásticas realizadas por los extintos pintores José Clemente Orozco y Diego Rivera. Secretaría de Educación Pública, *Diario Oficial de la Federación*, 15 de diciembre de 1959.
- Decreto que declara monumentos históricos todos los dibujos y pinturas sean de propiedad nacional o particular que por cualquier procedimiento haya realizado el artista Gerardo Murillo Coronado (Dr. Atl). Secretaría de Educación Pública, *Diario Oficial de la Federación*, 25 de agosto de 1964.
- Decretos de Reforma: Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas. *Cámara de Diputados LXV legislatura*, 16 de febrero de 2018.
- Diario de los Debates, *Cámara de Diputados LVI Legislatura*, Sesión del día 28 de septiembre de 1999.
- Diario de los Debates, *Cámara de Diputados XVII Legislatura*, sesión del día 28 de octubre de 1880.
- Diario de los Debates, *Cámara de Diputados XVIII Legislatura*, sesión del 3 de diciembre (1896), 613.
- Diario de los Debates, *Cámara de Diputados XVIII Legislatura*, sesión del día 14 de noviembre (1986), 386.
- Documento de la comparecencia en la Cámara de Senadores del Secretario de Educación Pública, Víctor Bravo Ahuja, del día 25 de abril de 1972.
- Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas. *Diario Oficial de la Federación*, 6 de mayo de 1972.

- Patrimonio. Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo, *UNESCO* (2009), 132.
- Proposición con punto de acuerdo para exhortar al poder judicial y al poder ejecutivo para defender, con los recursos del Estado que sean necesarios, las obras de la pintora Remedios Varo, como parte del patrimonio cultural y artístico de la nación, Senado de la República, *Gaceta Parlamentaria*, 4 de agosto de 2004.
- Reglamento de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, *Diario Oficial de la Federación*, 8 de diciembre de 1975.

Filmografía

- Leduc, Paul, *Frida Kahlo: Naturaleza Viva*, México, Televisa, 1984.

Otros recursos electrónicos

- Auctions of Frida Kahlo, *Artnet Price database*, 2020.
- Latin America Art Markets, *Global Mundi Art Fund: Auctions*, 11 diciembre 2012.
- Resultados de pobreza en México 2020 a nivel nacional y por entidades federativas, *CONEVAL*, octubre 2021.
- World Heritage List, *UNESCO*, 2021.

Capítulo I

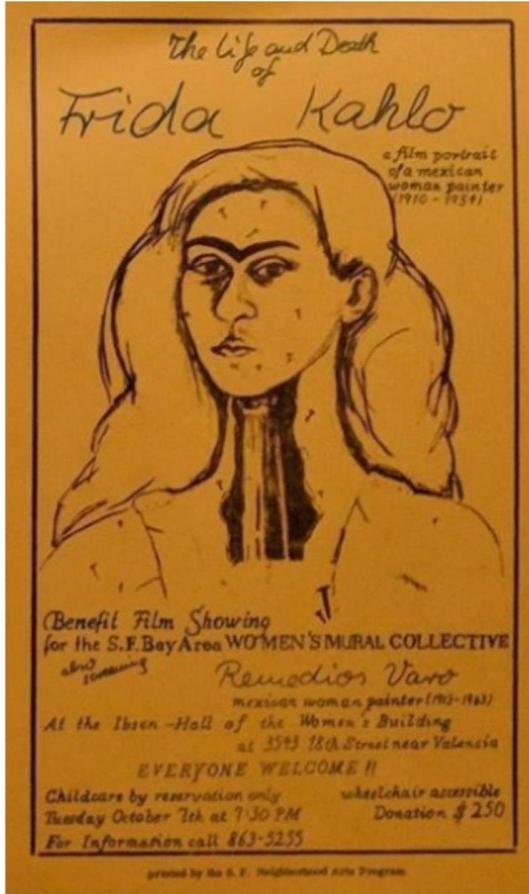


Imagen 1.

Pancarta para benefit for Women's Building murals, San Francisco, CA. 1979.



Imagen 2.

Frida Kahlo,
El Marxismo dará salud a los enfermos, 1954.
Óleo en masonita,
60 x 76 cms.

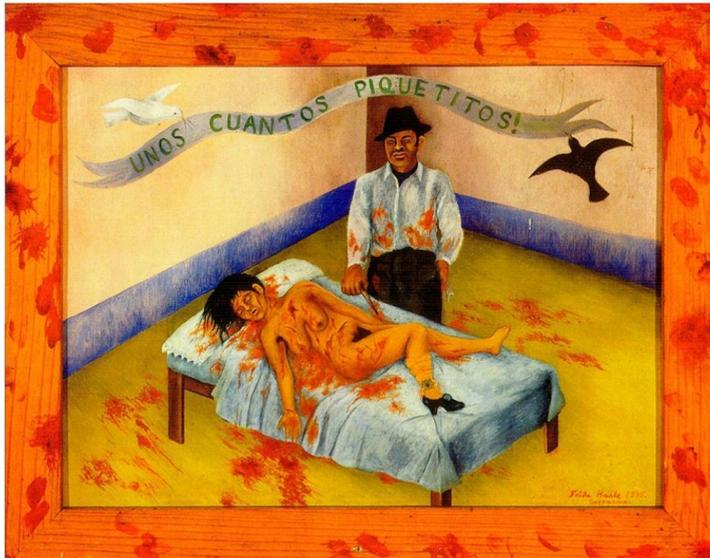


Imagen 3.
Frida Kahlo,
Unos cuantos piquetitos, 1935.
Óleo en metal,
48.5 x 38 cms.

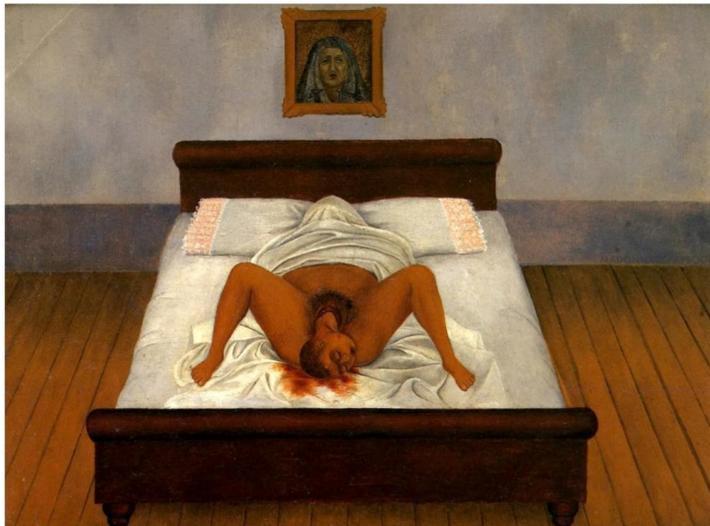


Imagen 4.
Frida Kahlo,
Mi nacimiento, 1932.
Óleo sobre tela,
30.5 x 53 cms.



Imagen 5.
Frida Kahlo,
Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos, 1932.
Óleo sobre metal,
31 x 35 cms.

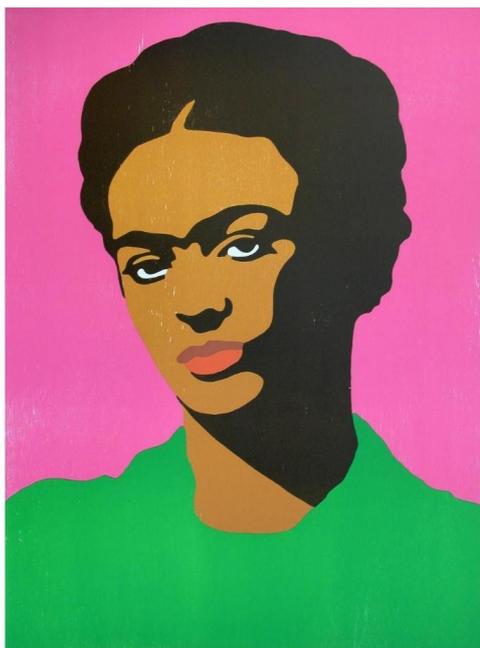


Imagen 6.
Rupert García,
Frida, 1975.
Xilografía,
88 x 60 cms.



Imagen 7.
Yreina Cervantez,
Iztac-coatl: Homenaje a Frida Kahlo, 1978.
Serigrafía en papel,
26.2 x 20.8 cms.

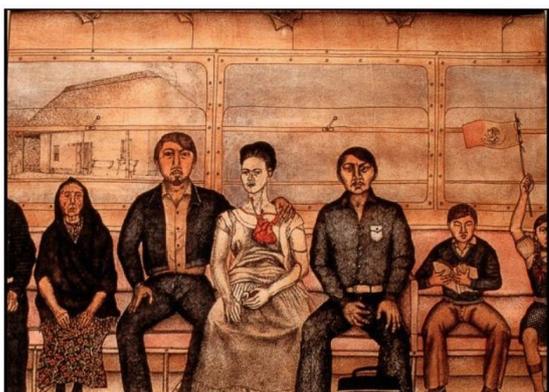


Imagen 8.
Nahúm B. Zénil.
Con todo Respeto. 1983.
Serigrafía,
45 x 60 cm.



Imagen 9.
 Julio Galán.
Me quiero morir, 1985.
 Óleo sobre tela,
 132 x 187 cm.

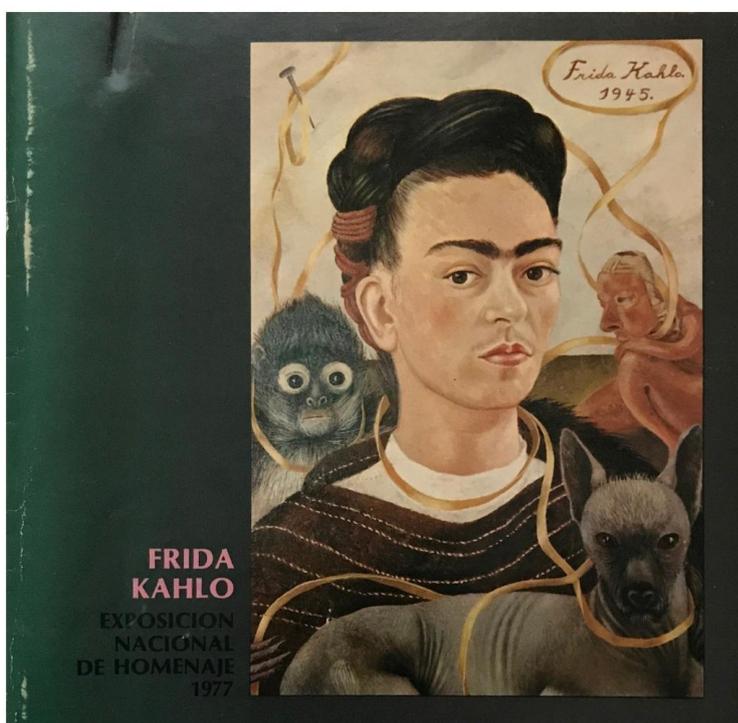


Imagen 10.
 Portada del catálogo
 Frida Kahlo: Exposición Nacional
 de Homenaje,
 INBA, 1977.



Imagen 11.
 Póster de la exhibición
 Homenaje a Frida Kahlo en la
 Galería La Raza, 1978.



Imagen 12.
 Póster de la exhibición
 Frida Kahlo and Tina Modotti,
 WhiteChapel Gallery,
 Londres, 1982.

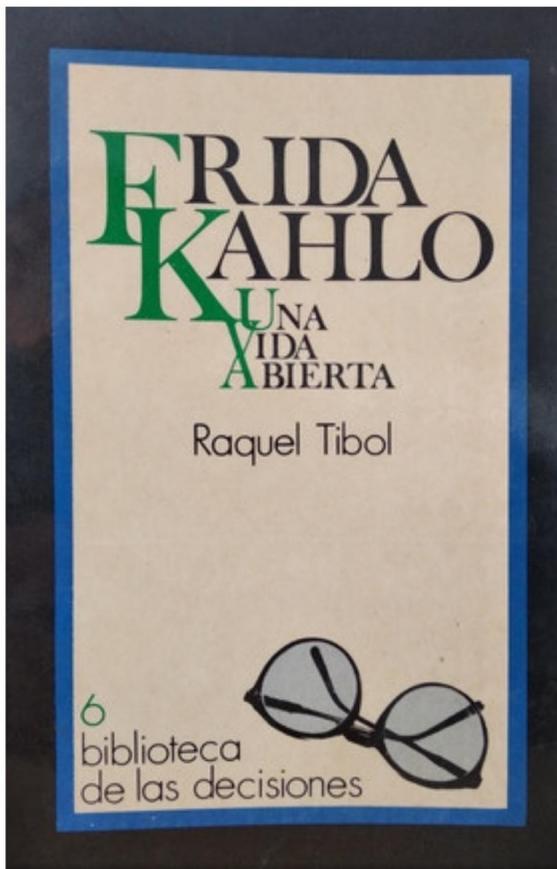


Imagen 13.

Portada del Libro

Raquel Tibol,

“Frida Kahlo: Una vida abierta”,
1983.

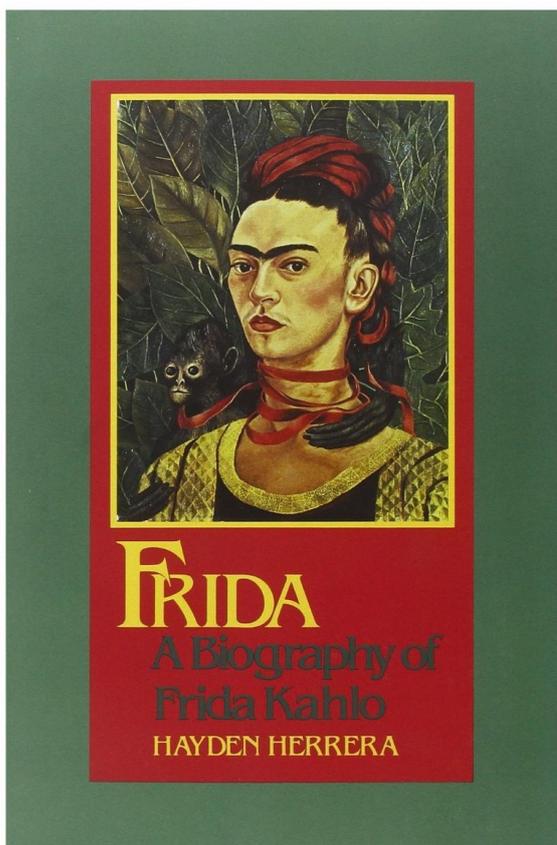


Imagen 14.

Portada del Libro

Hayden Herrera,

“Frida: A biography of Frida
Kahlo”, 1983.

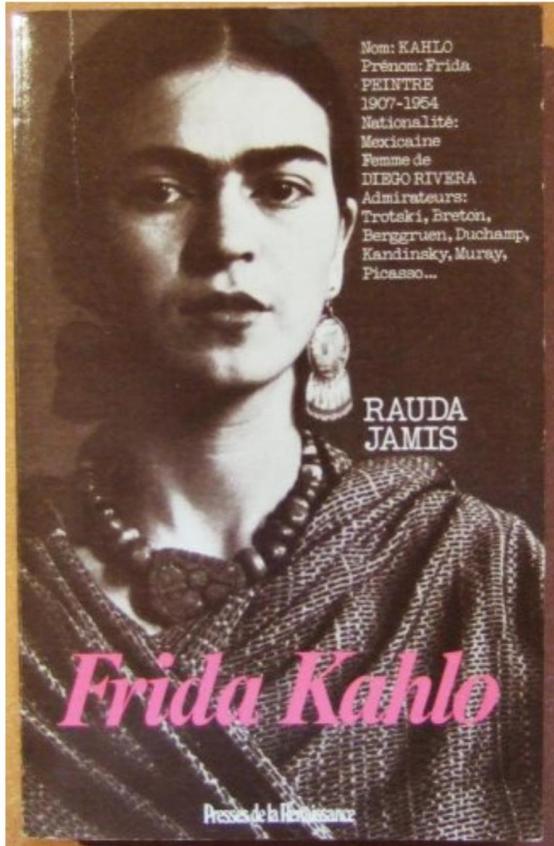


Imagen 15.

Portada del Libro

Rauda Jamis,

“Frida Kahlo: autoportrait d'une femme” 1987.

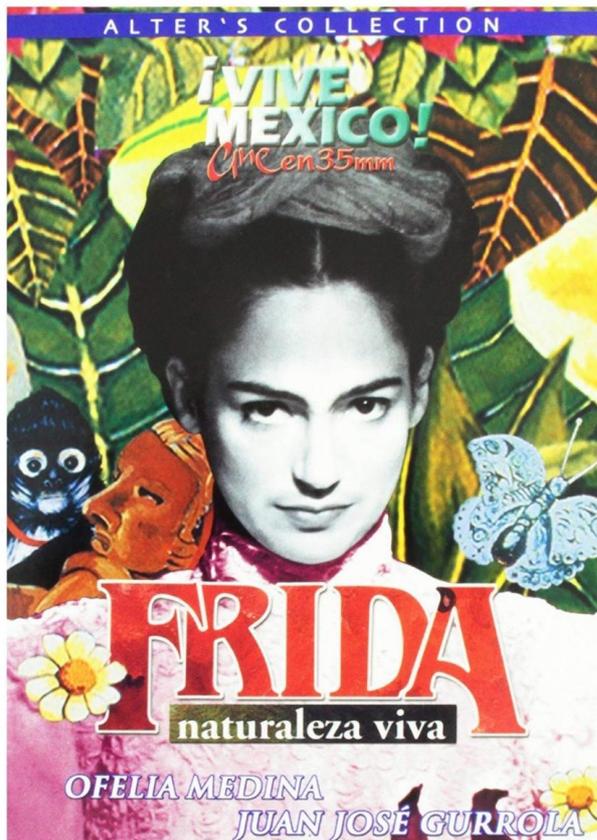


Imagen 16.

Portada de la película

Paul Leduc,

“Frida Kahlo: Naturaleza viva”, 1983.

Capítulo II

Imagen 17.

Gráfica: Proyecto de presupuesto del sector cultural. (mdp. precios constantes)

Elaboración propia con datos del PPEF

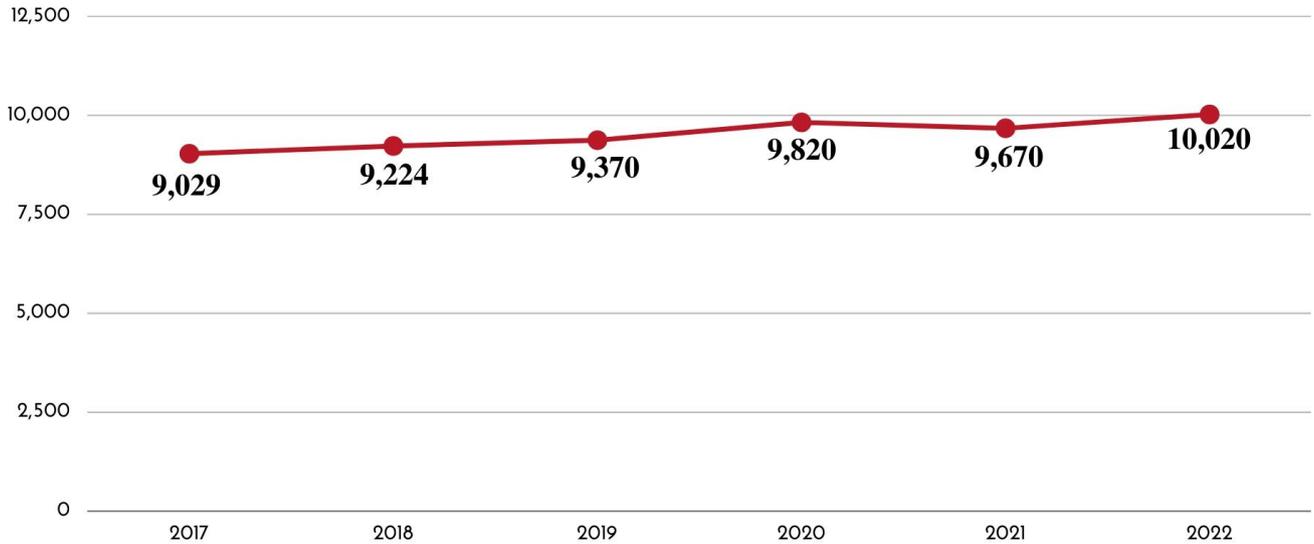
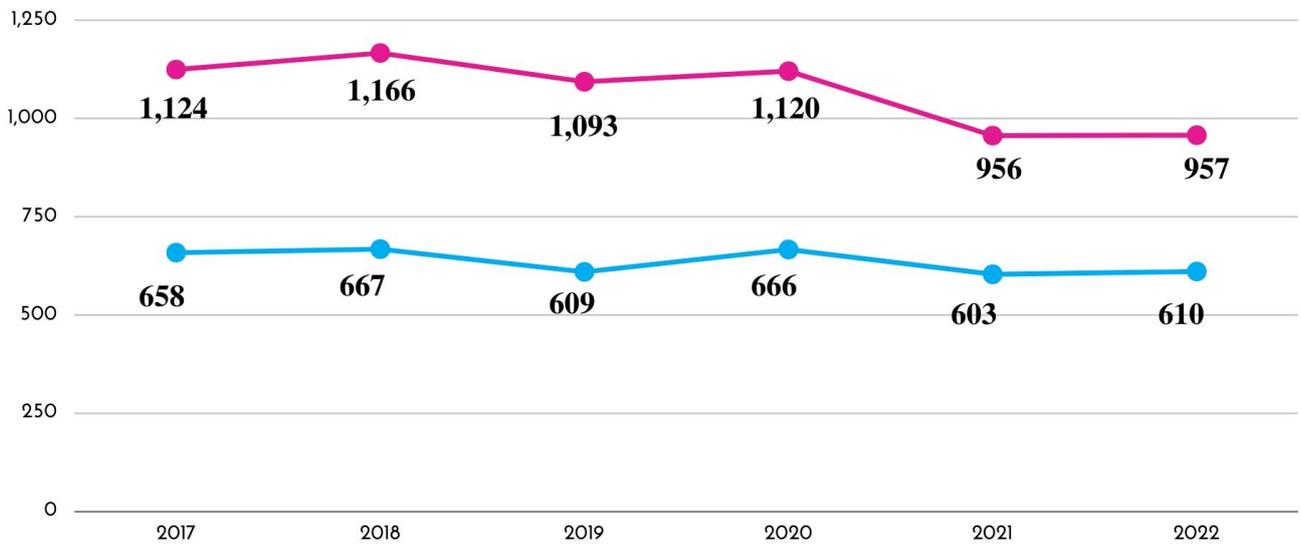


Imagen 18.

Gráfica: Proyecto de presupuesto para actividades culturales (mdp. precios constantes)

Elaboración propia con datos del PPEF



■ INBA
■ INAH

Capítulo III

Imagen 19.

Gráfica: Porcentaje de la población mexicana en situación de pobreza (1950-2020)

Elaboración propia con datos de Miguel Szekeley: *Pobreza y desigualdad en México* y CONEVAL

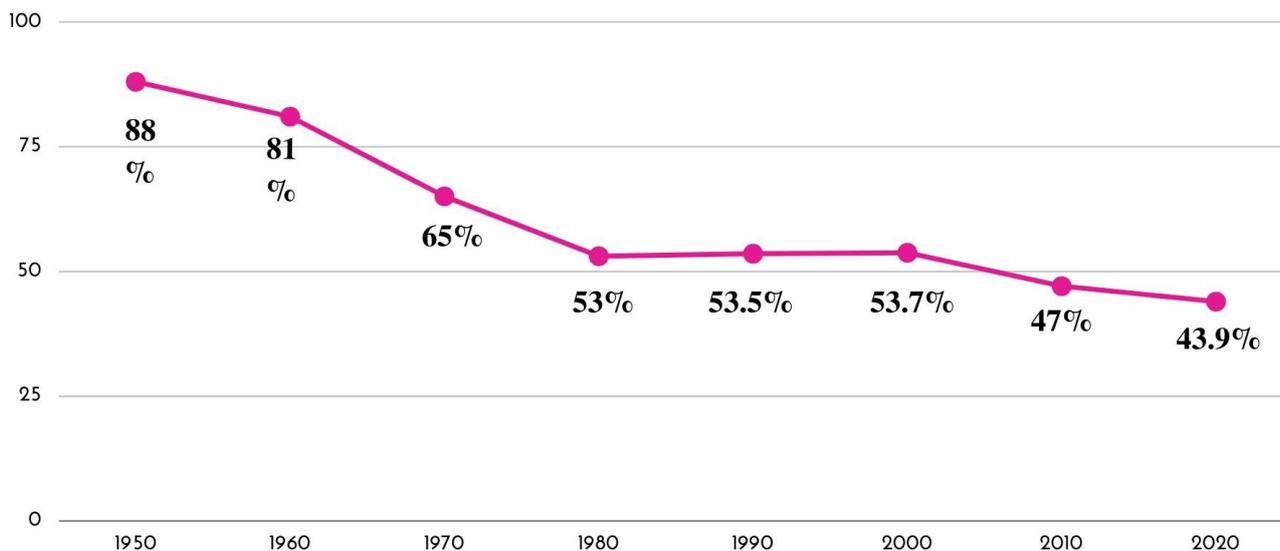


Imagen 20.

Esta fotografía de Madonna saliendo del MET con varios recuerdos de la exhibición se convirtió en noticia mundial en diferentes tipos de medios de noticias en esa época.

Foto del repositorio de The M magazine.

Imagen 21.

Gráfica: Evolución de precios las obras de Frida Kahlo en el Mercado Internacional.

(millones de dólares)

Elaboración propia con datos de Artnet

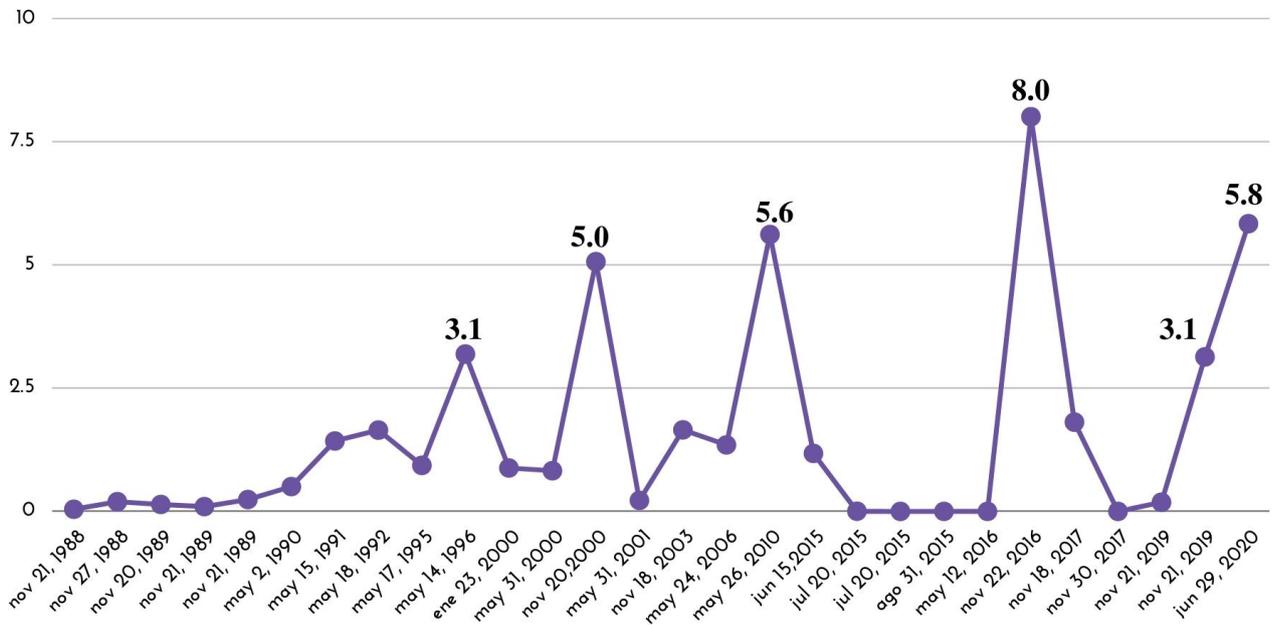


Imagen 22.

Gráfica: Artistas más buscados en Google durante el año 2020 (por países)

Elaboración propia con datos de Ken Bromley Art Supplies

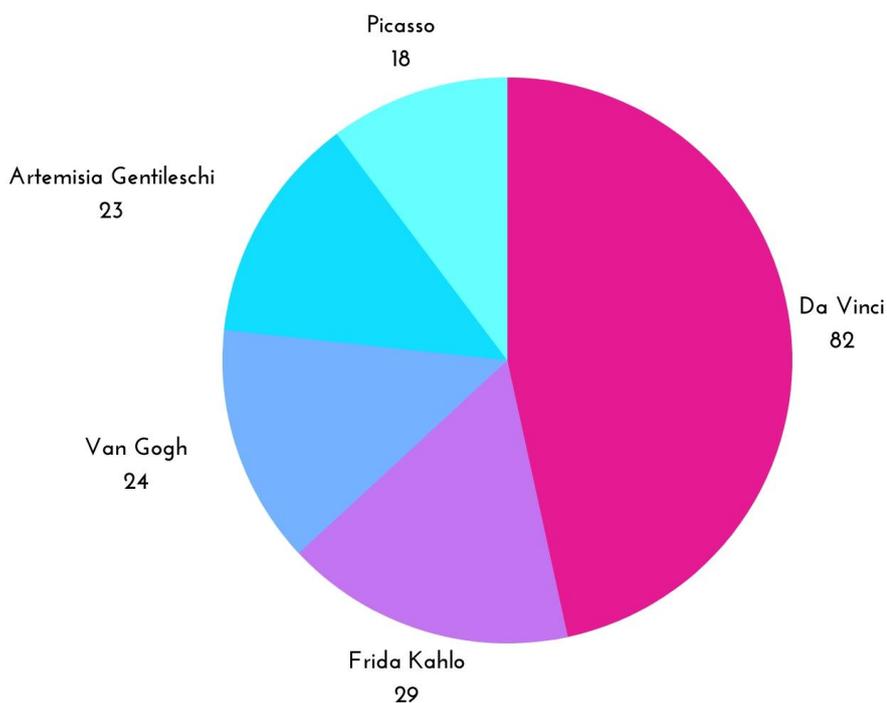


Imagen 23.

Gráfica: Obras de Frida Kahlo que han rebasado el millón de dólares en el Mercado Internacional.
(millones de dólares)

Elaboración propia con datos de Artnet

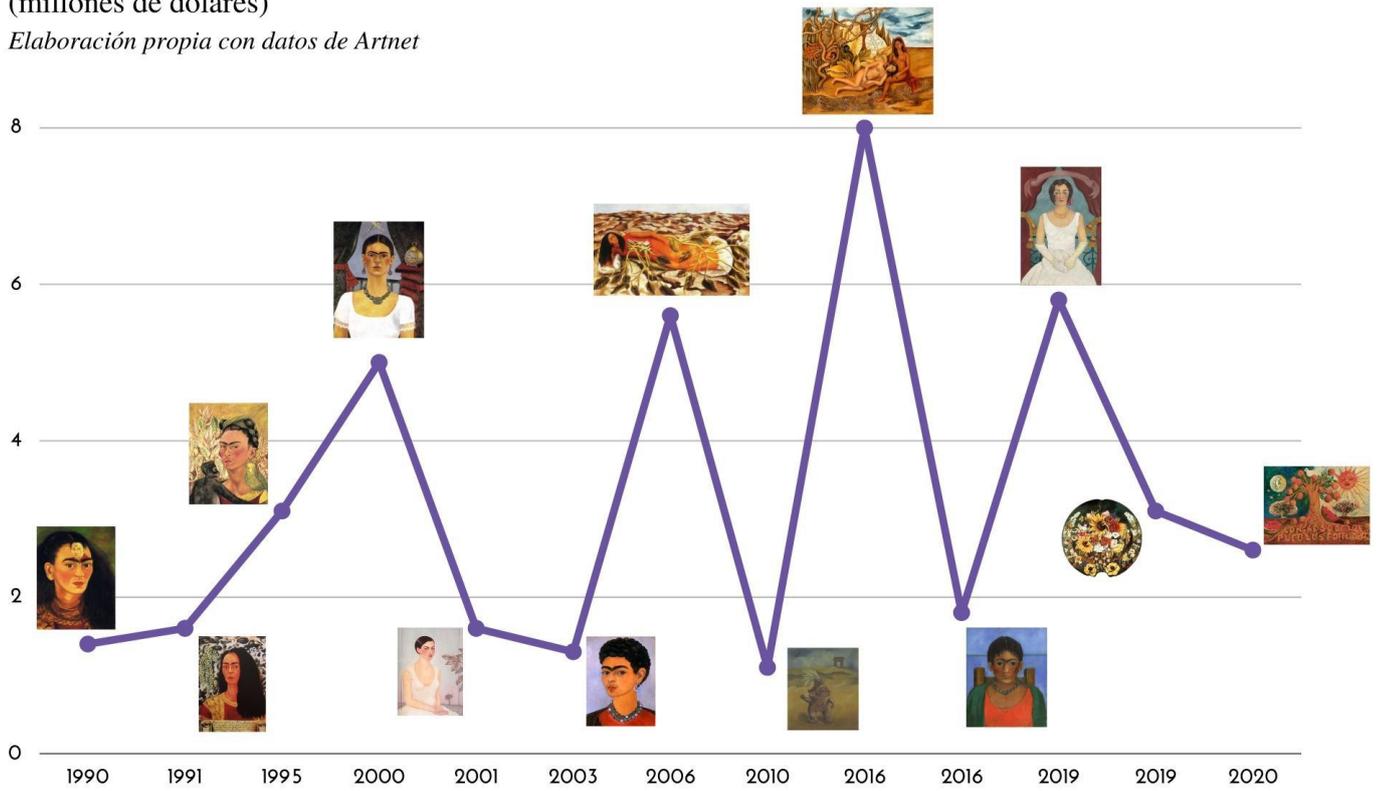


Imagen 24.

Gráfica: Número de obras de Frida Kahlo ofertadas por año en el mercado Internacional.

Elaboración propia con datos de Artnet

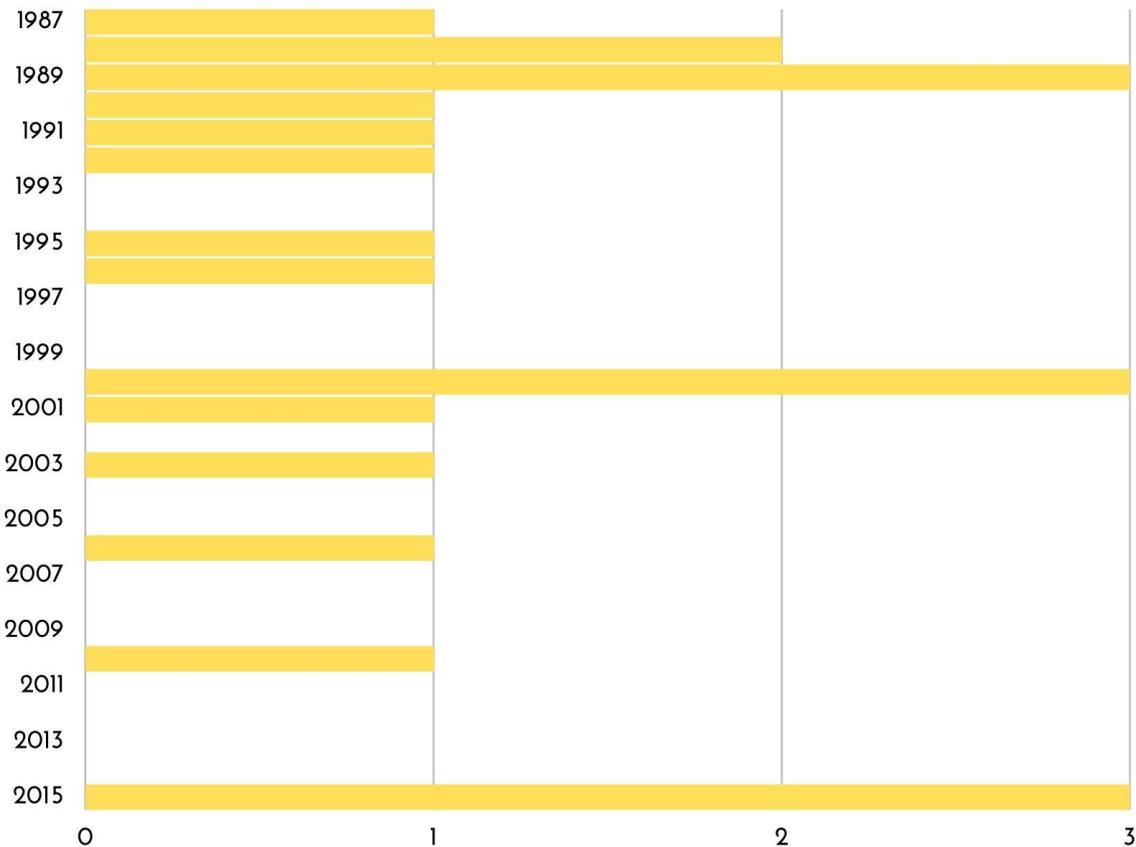


Imagen 25

Gráfica: Récord de ventas de los artistas más populares del mundo según la encuesta "Artistas más buscados en Google durante el año 2020" (millones de dólares)

Elaboración propia con datos de Ken Bromley Art Supplies.

