



La distribución de los recursos del mecenazgo estatal mexicano en las últimas décadas (1988-2019)

ALMA BARBOSA SÁNCHEZ

DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA
UAM IZTAPALAPA
lunatzin@yahoo.com

Profesora investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Especialista en sociología del arte y de la cultura. Publicaciones: *El Poder de consagración en el campo del arte mexicano (1922-1966)* (México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Editorial Gedisa, 2022), *La estampa y el grabado mexicanos, tradición e identidad cultural* (México, UAM-I, Ediciones del Delirio, 2015), *La muerte en el imaginario del México profundo* (México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos- Juan Pablos Editor, 2010), *Cerámica de Tlayacapan, estética e identidad cultural* (México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2005) y *La intervención artística de la Ciudad de México* (México, Conaculta-INBA, 2003).

El examen de la distribución de los recursos del mecenazgo estatal mexicano en las últimas décadas (1988-2019), nos lleva a revisar la dinámica de acción e interacción de los actores culturales (artistas y funcionarios culturales), a partir de la administración de los recursos económicos destinados al patrocinio de la producción de los artistas mexicanos, así como los mecanismos institucionales que se instauran para tal fin. En particular, en el presente texto se aborda la inconformidad que generan las deficiencias en la normatividad y operación de las instituciones encargadas de la distribución de los recursos económicos del mecenazgo. **Palabras clave:** mecenazgo, arte, distribución, recursos económicos.

An examination of the distribution of Mexican state sponsorship resources in recent decades (1988-2019) leads us to a review of the action and interaction among cultural actors (artists and culture officials). We start by exploring the administration of funds for sponsoring the work of Mexican artists and the institutional mechanisms that are established for this purpose. In particular, this text addresses the dissatisfaction caused by deficiencies in the regulations and operation of the institutions in charge of distributing these sponsorship funds. Keywords: patronage, sponsorship, art, distribution, economic resources.

INTRODUCCIÓN

Desde principios del siglo XX, México ha sido el país pionero en América Latina en estimular la producción artística mediante el mecenazgo estatal que, hasta ahora, cumple cien años (1922-2022). Aunque ha sido un eficaz promotor de la producción de varias generaciones de artistas, sin embargo, la *praxis* del mecenazgo estatal plantea una problemática particular en la distribución de los recursos económicos y simbólicos entre los miembros de la comunidad artística, en tanto que los recursos son limitados se distribuyen mediante un proceso de selección de beneficiarios, procedimiento que genera una reñida competencia entre los artistas y no siempre resulta equitativo, con base en los méritos de cada aspirante al beneficio del mecenazgo. De ahí que se manifiesten inconformidades y controversias entre la comunidad artística y cultural.

LA MISIÓN SOCIAL DEL MECENAZGO ESTATAL

El mecenazgo estatal se gesta con una misión social: estimular la producción de los artistas mexicanos y favorecer el consumo público de las obras. Durante el gobierno de Álvaro Obregón (1920-1924), José Vasconcelos, ministro de la Secretaría de Educación, concibió un inédito modelo de *política artística gubernamental* (patrones de acción institucional que intervienen en el campo del arte), con base en el mecenazgo del Estado emanado de la Revolución Mexicana (1910). Vasconcelos consideró que el deber del Estado era impulsar el desarrollo de las artes de México, como señala su testimonio:

De allí se deduce también la necesidad de que las funciones del Estado recaigan en personas inteligentes y bien preparadas, pues no puede hacer nada el artista abandonado a sus propios recursos y es el gobierno quien únicamente puede, en los tiempos que corren, hacerse Mecenas y director, sistematizador de las actividades superiores, así como de las menores.¹

1. J. Vasconcelos, *La creación de la Secretaría de Educación Pública*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2011, p. 74.

La acertada política artística de Vasconcelos fructificó en el surgimiento del arte público muralista, como estándar del progreso cultural en la era posrevolucionaria. No sólo incentivó la reedición del arte mural, también propició la generación de nuevos públicos a partir del consumo público de las obras. Consecuentemente, el mecenazgo estatal adoptó una misión social, al otorgar prioridad a la función de comunicación social del arte y no a las demandas del mercado del arte. Vasconcelos señalaba:

Como ministro de Educación Pública, no tenemos derecho a tener preferencias entre los pintores y los escultores. Me limito a procurar ofrecer a todos elementos para que trabajen, sin preocuparme mucho del trabajo mismo [...] Una de las primeras observaciones que les hice fue la de que debíamos liquidar la época del cuadro de salón para restablecer la pintura mural y el lienzo en grande. El cuadro de salón, les dije, constituye un arte burgués, un arte servil que el Estado no debe patrocinar, porque está destinado al adorno de la casa rica y no al deleite del público. Un verdadero artista no debe sacrificar su talento a la vanidad de un necio o a la pedantería de un *connoisseur*. El verdadero artista debe trabajar para el arte y para la religión, y la religión moderna, el moderno fetiche es el Estado socialista, organizado para el bien común; por eso nosotros no hemos hecho exposiciones para vender cuadritos, sino obras decorativas en las escuelas y edificios del Estado. Después les he dicho que toda mi estética pictórica se reduce a dos términos: velocidad y superficie, es decir, que pinten pronto y que llenen muchos muros. Como sé que tienen talento, con eso basta. En realidad, estimo a los pintores y creo que, si tuviéramos una generación de músicos comparable a la de los pintores en producción autóctona y abundante, el nombre de México correría por el mundo.²

La política artística de Vasconcelos constituyó un modelo a seguir por todos los gobiernos posteriores ya que, hasta la actualidad, constituye un recurso primordial de

2. G. Ortega, *Hombres, mujeres*, Instituto Nacional de Bellas Artes. Departamento de Literatura, México, 1966, pp. 49-50.

legitimación cultural del régimen político mexicano. Poco a poco, el mecenazgo estatal ha incrementado su capacidad de organización, infraestructura y recursos económicos, lo cual le permite patrocinar encargos oficiales, adquisición de obras, certámenes, premios, becas, así como actividades de gestión y promoción artística (organización de exposiciones nacionales e internacionales); espacios de consagración (museos, galerías); desarrollo editorial (catálogos, revistas, libros); instituciones pedagógicas (escuelas, academias, talleres); así como centros de investigación estética, de acopio y preservación de acervos documentales. Tanto por su poder económico como por su poder de consagración artística, el mecenazgo estatal, históricamente, ocupa una posición hegemónica en el campo del arte mexicano, pues provee de legitimidad y reconocimiento institucional a todo agente que aspire a ocupar una posición relevante en el campo del arte.

En esta primera etapa del mecenazgo, la distribución de los recursos económicos obedeció al criterio selectivo y arbitrario de los funcionarios culturales, mientras se imponía la competencia de los artistas en certámenes, exposiciones institucionales y encargos oficiales. Particularmente, los encargos estatales de obras murales generaron una división entre los artistas que se veían favorecidos y los que no. Así, por ejemplo, se acusó a Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros de acaparar los encargos murales. Sin embargo, el estudioso del muralismo mexicano, Orlando S. Suárez, señala enfáticamente que la imputación a Rivera, Orozco y Siqueiros de monopolizar los encargos murales resulta errónea, pues con base en una detallada contabilidad de la producción mural durante cuatro décadas, afirma:

Los 289 artistas que aparecen registrados en la tabla de incorporación anual demuestran varias cosas: a) que el número de artistas que practican el muralismo no ha decrecido, sino al contrario: las nuevas generaciones demuestran un marcado interés por el cultivo de este género; b) que existe una coincidencia entre la línea de producción y la línea de incorporación en sus curvas de mayor auge, y c) que la acusación, sostenida durante años, de que los llamados “tres grandes” (Orozco, Rivera y Siqueiros) ejercieron el monopolio de las oportunida-



Figura 1. *Alma guerrera*, Leticia Arcos. Metal y mármol travertino; forja, soldadura, pátina, talla y ensamble, 57 × 24 × 19 cm, 2012.



Figura 2. *Cuauhtli Solar*, Leticia Arcos. Metal, resina, pigmento café y tierra roja; forja, soldadura, huecograbado, modelado, vaciado y ensamble, 156 cm de diámetro × 16.5 cm, 2018.



Figura 3. *Delirio de un sueño*, Leticia Arcos. Óleo sobre tela, 100 × 60 cm, 2021.

des para producir murales, en detrimento de los demás artistas, es falsa. Lo justo es reconocerles que acapararon talento creador y capacidad de trabajo suficientes como para producir obras que se impusieron por su calidad y monumentalidad, como son: Secretaría de Educación Pública, Escuela Nacional de Agricultura, Palacio Nacional, Hospicio Cabañas, Universidad de Guadalajara, Palacio de Gobierno de Guadalajara, Hospital de Zona número 1 del IMSS, etcétera.³

3. O. S. Suárez, *Inventario del muralismo mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1972, p. 381.

El testimonio del artista José Chávez Morado destaca que la actuación de los funcionarios culturales generaba la división de los muralistas, a partir de la distribución de los encargos murales:

La falta de trabajo mural para una gran parte de los pintores ha servido para usarla como medio de división. Efectivamente, la distribución de trabajo obedece a la decisión personal de un funcionario más que a un plan organizado. Así ha sido y es probable que así siga siendo. Al cambio de un funcionario pueden cambiar los encargos, y si los maestros iniciadores continúan con encargos esto no se debe a planes secretos ni conspiraciones. Se debe a su obra y a su fama. Hablar de distribución democrática del trabajo [como ha demandado Rufino Tamayo] es demagógico, ya que un principiante no será tan solicitado como un maestro.⁴

En la segunda etapa del mecenazgo estatal, a finales de los años ochenta del siglo XX, se adoptó una normatividad *ad hoc*, con estructuras burocráticas de administración y distribución de los recursos económicos, fue cuando se fundó el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), destinado al patrocinio de proyectos de creación artística. En 1993 se instituyó el Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA), con la función de proporcionar estímulos económicos (becas) a los artistas consagrados y emergentes. Esta modalidad de distribución de los recursos del mecenazgo estatal fue resultado de una coyuntura política específica: la cuestionada elección presidencial de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994).

Con el propósito de compensar su carencia de legitimidad política, el gobierno salinista ensayó ganar consenso en el ámbito de la cultura.⁵ Fue así que, oportunistamente,

4. José Chávez Morado, citado en Luis Suárez, "Acusa Chávez Morado: Tamayo se ha quitado el disfraz de esteta apolítico", en *Mañana. La revista de México*, núm. 570, julio de 1954, México, p. 49.

5. Tomás Ejea Mendoza señala la necesidad del gobierno de crear "espacios de interlocución con artistas e intelectuales, para solventar un momento de pérdida de legitimidad", *Poder y creación artística en México. Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca)*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2011, p. 269.

aprovechó la iniciativa de los intelectuales Octavio Paz, Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco, entre otros, que en 1975 habían demandado “la creación de una entidad autónoma que concentrara los presupuestos destinados a la promoción del arte de diferentes dependencias pero que, a la vez, no formara parte de la administración pública, siendo regida por una junta de gobierno de ‘notables’”.⁶ Si para una parte de la comunidad intelectual fue un acierto la institucionalización de la *praxis* del mecenazgo estatal, para la política gubernamental constituyó una estrategia de encubrimiento de la política neoliberal que devastó al país. Víctor Flores Olea, primer presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta, 1988-1992), confirma: “Salinas de Gortari le quería dar a la cultura una cara de izquierda para equilibrar lo que en el plano económico iba a hacer por la derecha”.⁷

A través de una normatividad particular, convocatorias periódicas y comités de evaluación de méritos profesionales, el FONCA y el SNCA regularon el acceso de la comunidad artística a los recursos del mecenazgo estatal. En ambos organismos, la estructura operativa fue concebida para cumplir una función clientelista. Su principal operador, Víctor Flores Olea asevera: “Se concibió el FONCA para tener un centro de imputación de clientelismo”.⁸

La lógica clientelar plantea el intercambio de favores: el agente gubernamental ofrece el acceso a los beneficios del mecenazgo a cambio de la acrítica lealtad institucional de los agentes del arte. Como señala Eucaris Zapata: “el clientelismo es una relación diádica en la cual un agente, en posición de superioridad, utiliza su influencia y sus recursos para dar protección y seguridad a otro agente que está en posición de inferioridad, a cambio de servicios, lealtades y apoyos. Esta diáda puede ser extendida a una tríada clientelar con una persona adicional”,⁹ o mediador.

6. A. Ortuño, “Fonca: mecenas rico de pueblo pobre”, en *Letras Libres*, 9 de mayo de 2013. En www.letraslibres.com/mexico/fonca-mecenas-rico-pueblo-pobre#footnote-28532-8

7. Víctor Flores Olea, citado en Ejea Mendoza, *Poder y creación artística...*, *op. cit.*, p. 95.

8. Víctor Flores Olea, citado en Ejea Mendoza, *Ibid.*, p. 159.

9. E. Zapata Osorno, “Clientelismo político. Un concepto difuso pero útil para el análisis de la política local”, en *Estudios Políticos*, núm. 49, Instituto de Estudios Políticos, Medellín, Colombia, julio-diciembre, 2016, p. 172.

En esta lógica, los funcionarios culturales asumieron el papel de intermediarios clientelares. A fin de preservarse de toda crítica, delegaron la tarea de distribuir los recursos del mecenazgo a los comités de evaluación, integrados por miembros de la propia comunidad artística. Mediante el procedimiento de la evaluación por pares, estratégicamente, los funcionarios culturales ocuparon una posición de aparente neutralidad e intermediación entre los comités de evaluación y los beneficiarios del mecenazgo. Pero, en la práctica, preservaron la regencia en la distribución de los recursos del mecenazgo, a través de la elección de los miembros de los comités de evaluación y el discrecional control y administración de un gran porcentaje de estos recursos.

Gerardo Estrada, ex director del Instituto Nacional de Bellas Artes, ejemplifica la *praxis* de intermediación de los funcionarios culturales, cuando los artistas manifiestan su inconformidad por no haber sido seleccionados por el comité de evaluación. Estrada considera necesario:

Remitirlos a que fue un comité, invitarlos a comer, platicar con ellos, en fin, tratar de explicar cuál es el mecanismo y en algunos casos, cuando la decisión parece injusta, decirles que habrá otra oportunidad, que éste es un programa cultural, que habrá otros sitios interesantes y que nos den elementos para que los podamos volver a proponer, y así ha salido.¹⁰

La evaluación por pares ocasionó una reñida competencia entre los artistas que pretendían acceder a los recursos del mecenazgo. Flores Olea afirma:

Se crearon comisiones constituidas por los mismos artistas en cada disciplina para que los grupos de pares decidieran a dónde se irían los recursos; la grilla se daría entre ellos [y] nosotros, los funcionarios, seríamos la mediación.¹¹

10. Gerardo Estrada, citado en Judith Amador y Blanca González, “México y la exportación de su arte contemporáneo”, en *Proceso*, núm. 1337, 16 de junio de 2002, p. 68.

11. Víctor Flores Olea, citado en Ejea Mendoza, *Poder y creación artística...*, *op. cit.*, p. 159.



Figura 4. *Cuahtli Solar*, Leticia Arcos. Metal, resina, pigmento café y tierra roja; forja, soldadura, huecograbado, modelado, vaciado y ensamble, 156 cm de diámetro × 16.5 cm, 2018.

Coloquialmente, el término “grilla” remite a la *praxis* política, donde impera la connivencia de los agentes a fin de favorecerse mutuamente. Desafortunadamente, el pronóstico de Víctor Flores Olea se cumplió: la evaluación por pares no estuvo exenta de reproducir el *modus operandi* clientelista, mediante la distribución facciosa de los recursos del mecenazgo. Fabricio Mejía Madrid ejemplifica:

Pero, también, el Estado mexicano usó ese poder para crear sociedades de ‘admiración mutua’, donde los creadores se juzgan entre ellos y caen con enorme facilidad en el juego del intercambio de favores. “Te doy el premio o la beca de la que soy jurado si tú te portas recíproco cuando te toque ser jurado”. [...] Durante las cuatro últi-

mas décadas, el monopolio de la consagración cultural provino de este campo monopólico de pares-competidores sustentado en sus relaciones con el Estado a través de sus consejos, dictaminadoras, jurados.¹²

Cuando los agentes del arte utilizan sus relaciones sociales dentro de una dinámica de intercambio de favores, ya sea como miembros del comité de evaluación o demandantes de los beneficios del mecenazgo, se genera una competencia desleal. Toda vez que se premian las rela-

12. Fabricio Mejía Madrid, “La kultura”, en *Proceso*, México, núm. 2198, 16 de diciembre de 2018, p. 47.



Figura 6. *Desección papalotl*, Leticia Arcos. Metal; forja, soldadura y ensamble, 150 × 85 × 67 cm, 2011.

ciones sociales y no los méritos artísticos de los competidores. El poeta y ensayista Armando González Torres ha deplorado el tráfico de influencias en la distribución de los recursos del mecenazgo:

Acaso las desviaciones de la norma y las decisiones a modo resultan aceptables para muchos participantes en tanto que no se distribuyan de un modo demasiado desequilibrado entre los grupos. Así, muchos participantes del medio cultural asumen cierta tolerancia a lo irregular, como un acuerdo tácito de baja calidad, lleno de zonas grises, pero finalmente funcional. Puede pensarse, incluso, que la corrupción, en la forma del amiguismo y tráfico de influencias, no sólo existe en la operación cotidiana del mundo cultural, sino que tiene una inquietante incidencia en el canon, pues, para lograr movilidad en el arte y la literatura, lo de menos son los méritos profesionales y lo determinante llega a ser la capacidad para tejer relaciones.¹³

13. Armando González Torres, “¿Corrupción en el templo de la cultura?”, en *Letras Libres*, año XIX, núm. 218, México, febrero de 2017, p. 23.

Los recursos simbólicos¹⁴ del mecenazgo (consagración, legitimidad, reconocimiento institucional) son tan relevantes como los económicos, en tanto permiten el acceso de los artistas al mercado del arte. De ahí la relevancia de los comités de evaluación que poseen el poder de consagración de paradigmas artísticos, como un modelo a seguir en el acceso a los beneficios del mecenazgo. El dramaturgo Martín López Brie señala:

[...] las becas se han vuelto una de las pocas maneras de conseguir remuneración por el trabajo creativo, pero alrededor de las prebendas se forman grupos que las acaparan, pues son un día jurados y otro día, beneficiarios. Y el resultado es pésimo para el arte, porque esos grupos tienden a homogeneizar las estéticas que terminan poniéndose de moda porque son el camino para obtener becas.¹⁵

González Torres destaca la pertinencia de establecer controles normativos que impidan la distribución facciosa de los recursos del mecenazgo estatal:

Por supuesto, la cultura es una forma de sociabilidad y la interacción personal resulta fundamental para el desarrollo de la creatividad y la proyección de las obras. Sin embargo, cuando el cabildeo se vuelve la modalidad predominante de ascenso, el genuino comercio intelectual se pervierte, pues se excluye a quienes no pertenecen a los círculos privilegiados o están lejos de los centros geográficos del poder cultural, se promueven patrones de comportamiento cortesanos y se desincentiva el trabajo

14. “El capital simbólico es una propiedad cualquiera, fuerza física, riqueza, valor guerrero, que, percibida por unos agentes sociales dotados de las categorías de percepción y de valoración que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, se vuelve simbólicamente eficiente, como una verdadera fuerza mágica: una propiedad que, respondiendo a unas ‘expectativas colectivas’, socialmente constituidas, a unas creencias, ejerce una especie de acción a distancia, sin contacto físico”, en Pierre Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Anagrama, Barcelona, 1997, p. 173.

15. Martín López Brie, citado en Carlos Paul, “A 30 años del Fonca: controversia y reflexión”, en *La jornada*, Sección Cultura, 3 de enero de 2019, p. 3a.

serio y riguroso en favor de la mera grilla. Las simpatías con grupos y las lealtades interpersonales son fenómenos inevitables; sin embargo, deben existir los incentivos y controles para impedir que éstos sean los que definan la toma de decisiones en materias de política cultural.¹⁶

La normatividad del Sistema Nacional de Creadores de Arte carece de un criterio de pertinencia, en tanto los recursos económicos se distribuyen de manera indiscriminada. Simultáneamente, favorecen a los artistas emergentes necesitados de apoyo y a los artistas consagrados que participan exitosamente en el mercado del arte y, además, desempeñan actividades profesionales, como funcionarios culturales o académicos. Los artistas que se ven beneficiados por el SNCA gozan del privilegio de ostentar permanentemente la distinción de “Creador Artístico Honorífico”, con valor curricular. Sin embargo, se encuentran exentos de entregar resultados de su labor creativa, patrocinada por el mecenazgo estatal. La crítica Blanca González Rosas destaca la permisividad normativa del SNCA:

En el otorgamiento del estímulo tampoco se considera la cotización de los autores, el estado de su mercado ni si tienen compromisos laborales de tiempo completo en instituciones gubernamentales o académicas. Una vez seleccionados, la beca se les otorga mensualmente, aunque gocen de un mercado exitoso, y como el programa está dirigido a creadores de trayectoria media, la cotización de sus obras puede rebasar los 200 mil o 500 mil pesos. En la selección de los beneficiados sólo se toma en cuenta el proyecto presentado sin evaluar su situación laboral y socioeconómica. Inclusive, no se les solicita por lo menos una constancia fiscal que registre sus ingresos y ventas.¹⁷

Si bien la distribución de los recursos del mecenazgo manifiesta disfuncionalidad en su diseño operativo, constituye un soporte esencial en el desarrollo de la producción de diversas disciplinas artísticas. Para los artistas emer-

16. Armando González Torres, “¿Corrupción en el...”, *op. cit.*, p. 23.

17. B. González Rosas, “Las becas 2019: más de lo mismo y todavía peor”, en *Proceso*, núm. 2242, 20 de octubre de 2019, pp. 66-67.



Figura 7. *Umbral*, Leticia Arcos. Alambra, malla metálica, resina, cemento puzolánico, barro, polvo de piedra caliza, tierra amarilla y piedra diorita; forja, soldadura, construcción y ensamble, 37 x 59 x 134 cm, 2018.



Figura 8. *Och*, Leticia Arcos. Metal, resina, pigmento negro nácar y toba volcánica; forja, soldadura, huecograbado, vaciado y talla en piedra, 56 x 29.5 x 45cm, 2018.

gentes, el programa de Jóvenes Creadores resulta esencial en el proceso de iniciación profesional:

[pues] permite a 220 profesionales de las artes —en 29 disciplinas diversas, y con edades entre 18 y 34 años— recibir un apoyo mensual de 8 mil 500 pesos aproximadamente y asistir a un proceso de formación con compañeros de todo el país y con tutores que son artistas, con miras a dar seguimiento a la investigación y producción de una obra. El programa, coinciden los entrevistados, los conecta con decenas de creadores de todo el país y les permite dar un paso hacia la profesionalización y el mundo laboral.¹⁸

Al concluir el patrocinio estatal, los jóvenes becarios son propietarios de la obra, mientras que su trayectoria curricular se ve enriquecida con el reconocimiento institucional. La problemática de las comunidades artísticas radica no sólo en la disfuncional distribución de los recursos de mecenazgo estatal, sino, sobre todo, en el limitado acceso al mercado del arte.¹⁹ Toda vez que la oferta de la producción artística supera la demanda.²⁰

18. Sowwnia Sierra, "Jóvenes Creadores, del Fonca, no es dinero perdido", en *El Universal*, 27 de febrero de 2019, p. C12.

19. Cabe mencionar que "en España sólo vive del arte un 15% de los artistas". Los datos son del informe "La actividad económica de los/las artistas en España" (Universidad de Granada, 2018), de Marta Pérez Ibáñez e Ignacio López Aparicio. Apuntan que el 15% de los 1105 artistas encuestados son 165; el 15% de los aproximadamente 25 000 artistas profesionales que trabajan en España suman unos 3 750 artistas. Una cifra muy pequeña para un mercado del arte también pequeño que desde hace 10 años no puede mantener económicamente con la venta de obra a los artistas con los que trabaja y de los que depende. En Georgina Adam, "Las cuentas del arte", en *Babelia, El País*, núm. 1422, 23 de febrero de 2019, p. 3.

20. Jorge Sánchez Cordero señala: "El mercado de arte mexicano es periférico y marginal respecto de otros en el mundo. Las cifras son contundentes (artprice.com): El mercado del arte lo siguen encabezando Estados Unidos con 33.72%, Reino Unido con 21.10%, Francia con 2.29%, Suecia con 0.56%, Alemania con 0.75%, Turquía con 0.65%, Qatar con 0.60%, China con 33.70 %, Taiwán con 0.95% y Australia con 0.69%. En el 4.5% restante, que agrupa a todos los demás países, se encuentra México. La conclusión estadística es lapidaria: la creación va a donde está el mercado; demuestra igualmente el enorme esfuerzo al que están obligados los artistas mexicanos, siempre en el extranjero, para abrirle un mercado a sus obras, contrariamente, por ejemplo, a sus contrapartes chinas". En "Las precariedades del mercado de arte mexicano" (*Proceso*, 8 de junio de 2014, núm. 1962, p. 64).



Figura 9. *Tlaltecuhltli Agónica*, Leticia Arcos. Alambazón, malla metálica, resina, arcilla verde, tierra roja, tierra negra y pigmento mineral azul; forja, soldadura, construcción, modelado, vaciado y ensamble, 75 cm de diámetro, 2019.

De ahí que López Brie señale:

hoy las becas terminan siendo modos de subsistencia en lugar de alicientes creativos. El problema no es que las becas sean más equitativas o mejor distribuidas, sino que los artistas (o la mayoría) puedan sostenerse de su trabajo sin necesidad de una beca.²¹

Durante cinco sexenios consecutivos, el Fonca y el SNC han proporcionado legitimidad cultural al régimen político, estimulando el desarrollo de la producción artística. Adicionalmente, han consolidado la dependencia de la comunidad artística al poder de consagración del Estado. Con una perspectiva crítica, el artista Miguel Ventura indica:

[...] el régimen del Estado, desde Vicente Fox, Felipe Calderón y siguiendo con Peña Nieto, se sigue legitimando y consagrando con la colaboración de los actores del mundo de la cultura. Con el apoyo tácito de escritores, críticos, curadores, artistas, burócratas, productores e ingenieros culturales, ha subsidiado, junto con la iniciativa privada, programas culturales paliativos y compensatorios de las políticas neoliberales y privatización masiva de recursos e infraestructura. Estos actores, que somos nosotros, representamos una clase social privilegiada que sigue operando bajo las estructuras coloniales.

21. Martín López Brie, citado en Carlos Paul, "A 30 años del Fonca...", *op. cit.*, p. 3a.

Somos una élite “ilustrada” y ñoña, empeñada en seguir produciendo arte banal, en el contexto de ferias, bienales, revistas, museos, exposiciones, galerías, y demás eventos de importancia cultural y social para llenar el gran vacío de justicia social.²²

La política artística gubernamental no sólo involucró a los artistas en el proceso de distribución de los recursos del mecenazgo, a través de su colaboración en los comités de evaluación, también los sometió a una reñida competencia entre sí, que ocasionó el tráfico de influencias y la desigual y selectiva distribución de los recursos del mecenazgo estatal.

En todo caso, el mecenazgo estatal resulta sumamente necesario para el desarrollo de las actividades artísticas y culturales, sin embargo, se encuentra limitado por la función clientelista que favorece la legitimación del régimen político y la productividad artística al servicio del mercado del arte. Carece de la misión social que lo caracterizó en la primera etapa, al desatender, desde la década de los años ochenta, el impulso al fortalecimiento de la educación artística, la formación y consolidación de públicos, la generación de los espacios de difusión de la cultura artística entre diversos sectores sociales y el consumo artístico más allá de elitismo del mercado del arte. Si bien voces académicas demandan propuestas de cómo mejorar o prevenir las irregularidades, o realizar de manera democrática y transparente los procedimientos de distribución de los recursos del mecenazgo, cabe aclarar que la problemática en cuestión no obedece a la falta de propuestas, sino a la dinámica de acción e interacción de los actores culturales, a la carencia de un mercado del arte que permita la subsistencia de la comunidad de artistas y a la ausencia de políticas públicas acordes al consumo público del arte.

FUENTES CONSULTADAS

ADAM, Georgina, “Las cuentas del arte”, en *Babelia, El País*, núm. 1422, 23 de febrero de 2019.

AMADOR, Judith y Blanca González, “México y la exportación de su arte contemporáneo”, en *Proceso*, núm. 1337, 16 de junio de 2002, México.

22. Miguel Ventura, citado en “100 protagonistas opinan”, en *Código 90*, México, diciembre 2015-enero 2016, p. 90.

BOURDIEU, Pierre, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Anagrama, Barcelona, 1997.

EJEA MENDOZA, Tomás, *Poder y creación artística en México. Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca)*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2011.

GONZÁLEZ ROSAS, Blanca, “Las becas 2019: más de lo mismo y todavía peor”, en *Proceso*, núm. 2242, 20 de octubre de 2019, México.

GONZÁLEZ TORRES, Armando, “¿Corrupción en el templo de la cultura?”, en *Letras Libres*, año XIX, núm. 218, febrero de 2017, México.

MEJÍA MADRID, Fabricio, “La kultura”, en *Proceso*, núm. 2198, 16 de diciembre de 2018, México.

ORTEGA, Gregorio, *Hombres, mujeres*, Instituto Nacional de Bellas Artes. Departamento de Literatura, México, 1966.

ORTUÑO, Antonio, “Fonca: mecenas rico de pueblo pobre”, en *Letras Libres*, 9 de mayo de 2013. En www.letraslibres.com/mexico/fonca-mecenas-rico-pueblo-pobre#footnote-28532-8 (Consultado el 1/01/2017).

PAUL, Carlos, “A 30 años del Fonca: controversia y reflexión”, en *La Jornada*, Sección Cultura, 3 de enero de 2019, México.

SÁNCHEZ CORDERO, Jorge, “Las precariedades del mercado de arte mexicano”, en *Proceso*, núm. 1962, 8 de junio de 2014, México.

SIERRA, Sonia, “Jóvenes Creadores, del Fonca, no es dinero perdido”, en *El Universal*, 27 de febrero de 2019, México.

SUÁREZ, Luis, “Acusa Chávez Morado: Tamayo se ha quitado el disfraz de esteta apolítico”, en *Mañana. La revista de México*, núm. 570, julio de 1954, México.

SUÁREZ, Orlando S., *Inventario del muralismo mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1972.

VASCONCELOS, José, *La creación de la Secretaría de Educación Pública*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2011.

ZAPATA OSORNO, Eucaris, “Clientelismo político. Un concepto difuso pero útil para el análisis de la política local”, en *Estudios Políticos*, núm. 49, Instituto de Estudios Políticos, Medellín, Colombia, julio-diciembre, 2016.

“100 protagonistas opinan”, en *Código 90*, diciembre 2015-enero 2016, México.