

## LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA MEXICANA EN EL SIGLO XX: LA EXPERIENCIA OFICIAL DEL DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES Y DEL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

---

Margarita Tortajada Quiroz

Trabajo de carácter histórico que hace referencia a la experiencia en la investigación artística que tuvieron en el siglo XX dos instituciones mexicanas: el Departamento de Bellas Artes (DBA) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). En el texto se revisan varios procesos de investigación auspiciados por el nacionalismo de ambas instituciones oficiales, así como el proceso de formación de los Centros de Investigación que actualmente forman parte del INBA.

- \* Licenciada en Ciencias Políticas por la Universidad Nacional Autónoma de México; Maestra en Educación e Investigación Artísticas por el Instituto Nacional de Bellas Artes INBA-SEP; Doctora en Ciencias Sociales, por la Universidad Autónoma Metropolitana. Es investigadora del CENIDI Danza “José Limón” desde 1988. Investigadora Nacional del Sistema Nacional de Investigadores. Conjunta su experiencia dancística y formación académica en los diversos trabajos que ha realizado sobre la danza y sus artistas. Es autora de textos que reflexionan sobre la teoría propia de este arte, así como de análisis históricos de la danza mexicana. Destacan sus libros *Danza y poder* (INBA, 1995); *La danza escénica de la Revolución Mexicana, nacionalista y vigorosa* (INHERM, 2000); *Mujeres de danza combativa* (CONACULTA, 1999); *Luis Fandiño, danza generosa y perfecta* (INBA, 2000); *Danza y género* (COBAES-DIFOCUR, 2001); *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica* (CONACULTA-INBA, 2001); y *Danza de hombre* (SOMEC-Sinaloa-Archivo Histórico del Estado de Sinaloa-ISMUJER, 2005). En los cinco últimos textos ha trabajado la perspectiva de género..



## Introducción

Este trabajo tiene un carácter histórico, lo que permite un acercamiento al desarrollo de la investigación artística en dos dependencias oficiales mexicanas que la ampararon, impulsaron y, muchas veces, determinaron, a lo largo del siglo XX en contextos diferentes. Esta visión no pretende quedarse en una descripción historicista de los hechos, sino señalar las transformaciones que la investigación del arte ha experimentado, su reelaboración constante y su inevitable vinculación con las esferas del poder.

Es inevitable precisamente porque en México la investigación artística se ha dado en el interior de las instituciones públicas educativas y culturales del país. Es harto conocido que no existe una tradición en la sociedad para apoyar esta actividad, salvo contadas fundaciones, patronatos y hasta sindicatos que finalmente han acabado por retirarle su respaldo.

A pesar de la vinculación con el Estado, la investigación artística (como todo campo del conocimiento y de actividad socio-cultural) vive una dinámica propia y en función de ésta se desarrolla. A lo largo de la historia, en este caso de México y el mundo (por el también inevitable intercambio que se da), ha elaborado sus propias creencias, ideas, conceptos, estrategias, métodos, perspectivas teóricas y teórico-prácticas, acercamientos al objeto de estudio, etcétera: su propio capital. La investigación del arte ha estado inmersa en la totalidad social; viviendo la injerencia de políticas culturales y las necesidades institucionales propicias o ajenas a ella; logrando la confluencia de todas las artes en propuestas multi e interdisciplinarias; vinculándose estrecha o vagamente con la educación y/o la creación.

Así, a lo largo de la historia de la investigación artística en el país es posible identificar la vinculación que se ha logrado o no con la educación y práctica profesional de los artistas.

Esto, por otra parte, además de brindar un panorama general y permitirnos aprender de las experiencias pasadas, señalando problemáticas y aciertos, hace posible reflexionar sobre la legitimidad de la investigación artística.

Ésta ha sido cuestionada porque no ha logrado consolidar una tradición sólida ni ha llegado a considerarse “científica”, como sí sucede con las ciencias sociales. En la medida en que es común que en las escuelas especializadas de arte y en universidades donde se incluyen como licenciaturas y posgrados no se enfatiza la “comprensión de la enseñanza” ni las “habilidades analíticas en la utilización del lenguaje y teoría”, se considera que el arte es un fenómeno misterioso que no puede ser analizado y, por tanto, la investigación “es un intruso incómodo”.

Es común pensar que “el arte opera precisamente en aquellos dominios de la experiencia y la comprensión humanas donde las herramientas científicas son irreflexivas”. Este último señalamiento ha sido hecho por el norteamericano especialista en educación artística Elliot Eisner, por lo que no señala exclusivamente a la realidad mexicana sino a una problemática que se presenta en el mundo entero: la resistencia del arte y sus creadores a ser estudiados, teorizados y expresados en el lenguaje verbal. Eisner mantiene que...

...la principal objeción a la investigación en la educación del arte [y del arte en general] se apoya, quizá, sobre fundamentos que tratan de cómo alcanzan los hombres [y mujeres] el conocimiento. Para algunas personas de este campo, los modos de conocimiento artístico no se pueden poner de manifiesto a través de conocimientos a los que denominamos ciencia. Cada campo opera en su propio ámbito y éstos, en bien de la salud y desarrollo mutuos, deben mantenerse separados. (Eisner, 1997: 3).

Esto resulta por demás absurdo porque la investigación (sin adjetivo alguno) es sustento del conocimiento y permite la transformación del mundo por parte del ser humano. Gracias a ella se analiza, se identifican los problemas y cuestionamientos centrales de la realidad, se ensayan respuestas, se encuentran soluciones, se acumulan los saberes, se sistematizan las experiencias.

Sostener que el arte no puede ser estudiado es decir que el mismo arte no es una forma de conocimiento y de auto-conocimiento; es negar la capacidad reflexiva y de problematización del ser humano.



La investigación artística es además, según también Eisner, “una de las mejores maneras de poner a prueba las creencias” que imperan en ese campo;

... no buscar pruebas, no ir más allá de la mera opinión [sentido común, juicios y prejuicios], no someter a las propias creencias personales a un escrutinio y examen públicos supone, con demasiada frecuencia, establecer la superstición como guía de la acción... Una de las herramientas más potentes para mejorar la práctica es la buena teoría. En la medida en que la investigación contribuye a mejorar la teoría, contribuye a mejorar la práctica” artística y de la educación en este ámbito. (Eisner, 1997: 4).

Retomando a Eisner tanto como a Robles Cahero —quien, desde su experiencia como músico y musicólogo ha elaborado una clasificación muy útil—, podemos intentar descifrar la investigación artística.

Ésta sigue dos tradiciones, la científica y la humanística. La científica puede ser empírica (descriptiva) o experimental (al buscar la transformación). La humanística puede ser histórica o filosófica, y ésta última puede ser normativa (porque indaga cuestiones de valor, la estética) o analítica (porque trata de desentrañar los significados, la hermenéutica). Esta categorización no implica separaciones artificiales, pero señala diferencias importantes; sin embargo, para Eisner, la investigación del arte y la educación artística deben utilizar tanto la tradición científica como la humanística.

La investigación artística puede ser, en lo general, aplicada o práctica, cuando su objetivo es resolver problemas puntuales de la educación, creación o ejecución; o teórica, cuando genera conocimientos nuevos, sin importar si tiene una aplicación directa en otras áreas.

Una vez planteadas estas diferencias, Robles Cahero habla de una división en cuatro de los tipos y de las actitudes de la investigación artística (Robles Cahero, 1997: 22-23).

1. Investigación para la docencia artística, que es realizada por un artista-profesor para resolver los problemas que se le presentan en el

proceso educativo alrededor de, por ejemplo, técnicas nuevas, estrategias de transmisión del conocimiento, planes y programas de estudio. Aquí y con el fin de sensibilizar a los estudiantes hacia procesos investigativos, el artista-profesor podría encauzar una enseñanza por medio de la investigación, y lograr conjuntamente con ellos la construcción del conocimiento, su descubrimiento, su conformación en función de otros autores y de su propia experiencia práctica.

2. Investigación para la creación artística, realizada por el artista-creador durante el proceso de creación, experimentando nuevos recursos artísticos, materiales, ideas, conceptos, artes y ciencias.

3. Investigación para la representación artística (en el caso de las artes escénicas), realizada por el artista-intérprete con el fin de conocer autores, personajes, recursos escénicos, etcétera.

4. Especialidad de investigación artística, realizada por el investigador académico, el profesional o “científico” que lleva a cabo una investigación teórica, práctica —o teórico-práctica—, utilizando enfoques teóricos, históricos o artísticos y valiéndose de otras ciencias con el fin de generar nuevos conocimientos. El investigador, al igual que el resto de los sujetos dentro del campo artístico, está inmerso en la historia y varía de un contexto a otro. En lo general, podemos hablar de tres perfiles: los artistas formados dentro de escuelas de educación de arte que posterior o simultáneamente siguen estudios en ciencias sociales y humanidades (fundamentalmente), y con ambas herramientas abordan la investigación; los investigadores formados inicialmente en las ciencias sociales y humanidades que estudian el arte sin contar con una práctica en este campo; y los artistas que realizan investigación sin contar con una formación académica.

Una vez señalados estos puntos, tan generales que nos permiten acercarnos a la investigación, pretendo recuperar la experiencia que nos brindan dos instituciones artísticas mexicanas que han tenido entre sus funciones y objetivos esa actividad, lo que permite asegurar que la investigación artística está integrada al proceso socio-histórico del arte en el país.



## 1. Departamento de Bellas Artes

En 1920 “el fervor revolucionario del momento había sido propicio para un renacimiento cultural y una brillante reforma educativa: José Vasconcelos proveyó la chispa genial.” (Skirius, 1984: 79). Estructuró un proyecto cultural integral y coherente, definió una clara postura teórica y llevó a cabo acciones concretas y eficaces. Planteó un proyecto dentro de la línea nacionalista y lo sustentó en los principios revolucionarios. Con él, Vasconcelos buscaba al México enterrado, para recuperar lo hasta entonces prohibido, rescatar las raíces y construir un país nuevo.

En muchos sentidos logró su objetivo y contribuyó a establecer lazos firmes que vincularon a la nación por medio de la educación y el arte. Se recuperaron las manifestaciones culturales y artísticas indígenas y populares como elementos identitarios para fortalecer a México frente al mundo y para que se valorara a sí mismo como un país con una cultura original y valiosa.

Vasconcelos promovió la creación de la Secretaría de Educación Pública (SEP), cuya titularidad obtuvo en septiembre de 1921, durante el gobierno de Álvaro Obregón. La organizó en tres Departamentos: Escuelas, Bibliotecas y Archivos, y Bellas Artes. Este último proyectó el lugar privilegiado que se le dio al arte y a la cultura, pues lograrían la regeneración del país. Según Vasconcelos, el arte era “la única salvación de México” y lo fomentó de manera masiva, incorporando en esa labor a todas las instituciones oficiales del Departamento de Bellas Artes (DBA), como escuelas, museos, monumentos y teatros. Dentro de sus tareas estaba, por supuesto, la investigación, pues es imposible concebir una postura teórica y de reflexión (de auto reflexión) o rescatar las raíces recuperando manifestaciones artísticas y culturales de una nación, sin requerir de ella. Con el DBA de la SEP se elaboraron...

... nuevas ideas en torno de la investigación, planteando funciones variadas a ésta: el mejoramiento de la educación artística, así como el conocimiento de los elementos tradicionales y folclóricos de las artes en México, de los procedimientos técnicos del arte mo-

dero y su evolución, y de las nuevas formas de producción artística que tendieran a la creación de un arte nacional. (De la Herrán, 1988: 12).

Esto se logró, por ejemplo, en las Misiones Culturales, cuyos participantes viajaban por todo el país, recuperaban el arte, hasta entonces desconocido fuera de sus lugares de origen, a través de investigaciones de campo y de la práctica misma de esas formas artísticas; elaboraban informes donde reportaban sus hallazgos, para luego difundirlos en los centros urbanos y otras zonas rurales por medio del trabajo en escuelas o festivales artístico-culturales.

Otro tipo de investigación que se hizo en esa época fue la que se centró en el rescate y redescubrimiento de artistas del siglo XIX, como Ramón López Velarde y Saturnino Herrán. Otra más, fue la que realizaron, dentro de la SEP, los propios artistas para impulsar las manifestaciones populares, o las que, fomentados por la SEP, realizaron para concretar sus propias propuestas; es el caso de los muralistas, expresión estética fundamental del nacionalismo cultural, pero también de los compositores, novelistas, dramaturgos y coreógrafos.

Este trabajo investigativo, si bien incipiente, no tuvo una profesionalización; “su efecto global fue más valioso que sus resultados particulares.” (De la Herrán, 1988: 12). Se enfrentaron grandes obstáculos como la carencia de recursos económicos y humanos, de capacitación de estos últimos, de registro de las creaciones nacionales y sus creadores, y de los procesos de producción artística. Todo ello constituye la base necesaria para lograr análisis críticos e históricos del arte y la cultura, y en ese momento...

... se descubrió la investigación artística al mismo tiempo que nuestro arte. Sin los espacios adecuados y los especialistas preparados, no se podía pensar en desarrollar un programa de esta índole, ni una labor como la que fue encargada al Departamento de Bellas Artes. (De la Herrán, 1988: 12).

Y que en términos del poeta Rafael López, era...



... la búsqueda de aquellos datos fundamentales que nos entregarían los medios [para] determinar científicamente la fisonomía cultural de México. (De la Herrán, 1988: 12).

El DBA sobrevivió desde 1921 hasta 1946, y tuvo transformaciones en cada régimen. En muchos sentidos continuó el proyecto de Vasconcelos, refuncionalizándolo de acuerdo con las necesidades y el radicalismo del discurso oficial. Se mantuvieron las Misiones Culturales y el indigenismo, siempre impulsando las artes populares y nutriendo de ellas a la educación artística, además de servir de punto de partida a las propuestas de arte masivo. Éstas se extendieron en el país, contaron con apoyo oficial y lograron aglutinar a numerosos artistas (que a su vez eran maestros de escuelas primarias, secundarias y de arte); fue el caso de los “festivales masivos” que se organizaron desde mediados de la década de los veinte y a lo largo de la década de los treinta. Resultado de ello fueron escenificaciones de costumbres y manifestaciones artísticas indígenas donde participaron compositores, pintores, coreógrafos y dramaturgos, creando “poemas sinfónicos mimados, representados, danzados, ritmados y cantados.” (Campos, 1925), que fueron resultado de una investigación dirigida a la creación.

En el periodo de 1921 a 1946 el DBA se vio constantemente reestructurado, perdiendo e incorporando escuelas de arte. Las funciones que en esos momentos cumplió el DBA fueron la enseñanza de la música, dibujo y educación física en primarias, la educación artística profesional, la organización de festivales y la difusión nacional e internacional con exposiciones y grupos artísticos. Todo ello requería de un trabajo investigativo, elemental si se quiere, pero que implicaba el estudio de los fenómenos artísticos y planteamientos para adecuarlo a las necesidades educativas y de difusión.

Hacia 1930 el Conservatorio Nacional de Música contaba con academias de investigación, y en el resto del DBA...

... nuestros más notables pintores, músicos, poetas, arquitectos y literatos, amantes de nuestro folclor, revisan documentos antiguos;

descifran códigos indios” para reconstruir fiestas y danzas indígenas. (Sáenz, 1930).

Al inicio de la década de los treinta el *ethos* y el afán esteticista de Vasconcelos se habían radicalizado. El nacionalismo de la clase gobernante exigía ahora una cultura más politizada, con tintes proletarios y rojinegros. Ya no se trataba de dialogar con el “espíritu” y llegar a una cultura refinada y elitista que compartiera el pueblo, como Vasconcelos sostenía. Se debía apelar a las masas populares y a la Revolución; el arte debía estar comprometido socialmente; al artista se le exigían devoción y entrega a la patria. Con la llegada de Lázaro Cárdenas al poder en 1934 y la implantación de la educación socialista, esta mística revolucionaria subió de tono; el propio presidente señaló:

La cultura sin un concreto sentido de solidaridad con el dolor del pueblo no es fecunda, es cultura limitada, mero adorno de parásitos que estorban el programa colectivo. El pensamiento se enaltece cuando lo anima la tragedia de los hombres en su búsqueda de la fecundidad, en su lucha contra la naturaleza. (Cárdenas, 1976: 231).

El Estado mexicano revitalizaba su hegemonía por la invocación de su herencia revolucionaria y su nacionalismo, adecuándolos a las necesidades propias del nuevo régimen; el discurso oficial nacionalista se mantenía, pero redefinido, y muchos artistas lo secundaron.

El equipo que redactó el primer Plan Sexenal veía a la cultura como la posibilidad de unificación nacional y radicalizó la postura ideológica del Estado por medio de la educación socialista que venía planteándose con anterioridad. Con esta postura radical renació el optimismo y se le dio un giro socializante al nacionalismo.

La educación socialista sería obligatoria, única, coeducativa, integral, vitalista, científica, sin fanatismo y emancipadora. Y aunque en las escuelas se cantaba *La Internacional*, en la práctica se continuó con la escuela tradicional, aunque con un lenguaje de propaganda.



En el cardenismo la educación buscaba formar la conciencia revolucionaria de las masas y a la SEP le correspondía acabar con los vicios de los trabajadores (“malestar económico, retraso cultural y fanatismo”) y el DBA contribuía a “estimular la producción artística nacional y facilitar y complementar la acción de carácter científico desarrollada por otros organismos.” (Muñoz Cota, 1935). Este Departamento consideraba que las masas proletarias “por las condiciones en que viven carecen de la percepción necesaria para abarcar un fenómeno natural o social”, sólo sienten pero no comprenden el universo, y el arte, medio más emotivo, comprensible y de rápida difusión, puede ayudarles.

El pueblo, a través del arte se entera del porqué de su mísera situación económica, de su incultura, de su deficiencia biológica, de su ancestral opresión y también de cómo cambiar esa situación. (Muñoz Cota, 1935).

Así, el DBA sostenía que la función del arte era social y que tenía un compromiso ético. Para cumplir su cometido ese Departamento llevó a cabo acciones concretas: modificó el contenido de las canciones para difundir coros socialistas, se difundió la música folclórica, estimuló la literatura proletaria, favoreció obras de tendencia socialista y se fundaron escuelas para los trabajadores. Esta orientación le dio un matiz diferente a la cultura, siempre llena de voces altas, demagógicas en muchos casos, que definían a la cultura proletaria como la cultura de la Revolución. Independientemente de la demagogia, es importante señalar que la concepción de arte que se manejó en esferas oficiales en esa época permitió que se lo reconociera como una actividad sociocultural, y no un fenómeno aislado y producto de la “genialidad” de un creador, sino resultado de su contexto y circunstancia.

El profesional del arte estuvo vinculado con la ideología del momento (no necesariamente con el régimen, como fue el caso del Taller de Gráfica Popular que no se alió al cardenismo) y la investigación que realizaron para su obra creativa lo reflejó. También los maestros que participaron en las “Brigadas culturales” siguieron

esas ideas y su labor a través del país fructificó en productos de investigación concretos, como fue el libro *Ritmos indígenas de México* (1940) de las coreógrafas y maestras Nellie y Gloria Campobello, quienes realizaron una investigación del cuerpo, gestos, cadencias y pausas del movimiento de indígenas de varias regiones del país (Campobello, 1940).

*Ritmos indígenas de México* es un libro pionero en su tipo; es un estudio antropológico que vence el reto de utilizar la palabra para explicar el movimiento y sus dimensiones, por eso a veces a las autoras sólo les queda la poesía y sus metáforas para explicarlos.

En este texto, las autoras recuperaron la dimensión histórica y social del cuerpo a partir del estudio de las formas concretas de moverse que van acompañadas de toda una concepción espacio-temporal que constituye al sujeto. Reconocen, como lo ha hecho Bourdieu, el enorme poder que tiene la cultura corporal que inscribe en el cuerpo vivido, de manera natural e inconsciente, las grandes estructuras sociales. Con esto, hacen referencia al hecho de que el cuerpo está cruzado por todos los discursos y así lo expresa en sus conductas, sus códigos y sus vivencias: consideran que el cuerpo “se vive”, “habla” y encierra los secretos de la historia y la cultura.

Muestra de la investigación experimental con fines artísticos fue *La Coronela*, de la coreógrafa norteamericana Waldeen, que contó con la participación de un gran equipo de artistas, como fueron Seki Sano, Silvestre Revueltas, Blas Galindo, Candelario Huízar, Gabriel Fernández Ledesma y Germán Cueto, quienes además retomaron grabados de José Guadalupe Posada y poesía de Efraín Huerta.

El público, la crítica y los artistas consideraron esta coreografía como una obra maestra, pues con ésta “se da, por primera vez, lo mexicano estilizado por una técnica contemporánea, en alto grado de depuración.” (Perucho, 1980: 65). La obra marcó camino; fue la primera cristalización de la danza moderna nacionalista mexicana que no sólo utilizó una temática propia y afín al nacionalismo revolucionario, sino un lenguaje moderno que conmovió profundamente a los espectadores y permitió retomar los elementos de la cultura popular para llevarlos a la danza escénica. *La Coronela* se



apartó de las obras mexicanistas y folcloristas comunes en la época, precisamente porque estuvo basada en una amplia investigación y, rompiendo con la estética de la danza académica, al mismo tiempo se valió de ella.

Además *La Coronela* recuperó a la mujer como centro de la historia, como el actor social fundamental de la lucha armada y como vehículo de transformación, a través de la expresión de sí misma; de su propio cuerpo. Waldeen se valió de bailarinas para satirizar al porfirismo por medio de su “sociedad femenina”, para denunciar la explotación y exaltar la rebeldía, para corporizar la lucha revolucionaria.

La fuerza expresiva y explosiva de *La Coronela* estribó en la conjunción de dos elementos principales: la sátira y el drama, que permitieron la utilización novedosa de elementos populares para la danza escénica. Con base en la idea original de Waldeen, por primera vez se recuperaron los grabados y las calaveras de Posada, así como el rebozo como parte del vestuario. El concepto escénico global se debió a Seki Sano, no sólo porque introdujo innovaciones en el manejo de la tramoya y la escenografía, sino porque orientó a actores y bailarines, e inclusive hizo aportaciones a la coreografía.

Además de las propuestas nacionalistas que se dieron en el arte —como fue el trabajo multidisciplinario e investigativo-experimental que se logró en *La Coronela*—, había otra corriente con planteamientos propios y renovadores, la de “los Contemporáneos” (generación de artistas que empezó a actuar entre 1925 y 1930). Ese grupo conformó un estilo propio de entender y vivir la cultura e influyó enormemente en el país por su postura renovadora y polémica. Buscaron nuevos caminos, experimentaron, combatieron el nacionalismo oficialista y renovaron el periodismo cultural y la crítica artística. Todo ello sustentado en una investigación, quizá más rigurosa que la que hasta el momento se había dado, y que se manifestó en sus obras experimentales pero también en planteamientos teóricos y críticos sobre el arte (principalmente en literatura y teatro).

Con la llegada de Ávila Camacho al poder en 1940 y su política de “unidad nacional” se rompió con el proyecto cardenista de desa-

rollo y de cultura. También en su discurso estuvo presente el nacionalismo, ahora con tintes sentimentales, que despolitizó a las clases populares. En 1942 se promulgó la Nueva Ley Orgánica de Educación, se restablecieron las Misiones Culturales y se creó el Seminario de Cultura Mexicana para estimular y difundir la producción científica, filosófica y artística. Un año después se creó el Colegio Nacional que agrupaba a “los grandes valores nacionales” y, en 1945, se estableció el Premio Nacional de Artes y Ciencias. Se promovieron numerosas publicaciones oficiales de cultura con la participación de los intelectuales más destacados.

La SEP fue reestructurada y se creó la Dirección General de Educación Extraescolar y Estética, a la que se integró el DBA. En su plan se establecía la realización de trabajos de investigación para detectar necesidades y causas de los problemas que se presentaban en las esferas del arte y costumbres populares. También se desarrollaron tareas de orientación y divulgación sobre el estado del arte nacional y extranjero, así como la influencia del arte en la historia, el Estado, la economía, la religión, la educación, la sociedad y el individuo. Se establecieron escuelas y laboratorios de bellas artes y se renovaron los programas de estudio; se realizaron campañas de alfabetización; difusión de conciertos, ballets, danzas autóctonas con carácter educativo, revolucionario, recreativo y de masas.

A la educación estética se le dio un alto significado: debería ser el principio general de la actividad docente, para que en la escuela estuvieran presentes “las manifestaciones de la belleza.” (Torres Bodet, 1946: 37). El concepto de educación estética fue un elemento para cumplir el cometido de la educación en general: situar al sujeto en su realidad y darle los instrumentos para llegar al equilibrio moral e intelectual. La educación estética contribuyó a esta idea de educación pues se consideraba al arte como un elemento de “persuasión inmediata: la de lo bello [...] y lo bello se ofrece como un símbolo de lo bueno”. Con el arte, el sujeto...

... ve iluminado el horizonte de su conciencia, siente robustecidos los lazos de su solidaridad con todos los hombres [y mujeres] y ahoga en sí mismo esa actitud que juzgamos tan conveniente:



la adhesión a lo universal... [El arte] consolida y afina las mejores cualidades del alma y crea un espíritu de armonía que, en lo social, acrisola la tolerancia y compensa las limitaciones originadas por la especialización de las técnicas. (Torres Bodet, 1946: 38).

Estos principios determinaron los proyectos apoyados en los ámbitos educativo y artístico, como también lo hicieron los propios artistas, quienes se profesionalizaron como burócratas culturales teniendo mayor incidencia en las políticas culturales desde esa posición de poder. En el periodo durante el cual se mantuvo el DBA surgieron otras instancias oficiales cuya labor se relacionó con la investigación, aunque sin vincularse entre sí. En 1935 surgió el Laboratorio de Arte en la Universidad Nacional, cuyo fin era “unir la investigación y la actividad artística a través de las indagaciones históricas”; un año más tarde se convirtió en el Instituto de Investigaciones Estéticas, espacio donde se inició la profesionalización de la investigación en el arte, para estudiar “teoría, crítica de arte, estética y conservación del patrimonio artístico nacional.” (De la Herrán, 1988: 12), y aún pertenece a esa Universidad.

En 1939 nació el Instituto Nacional de Antropología e Historia, cuya labor investigativa se enfocó en...

... la etnología, al estudio, rescate y preservación de las manifestaciones artísticas de las culturas indígenas prehispánicas y contemporáneas, y al análisis de su tránsito por el México virreinal. (De la Herrán, 1988: 12).

## 2. Instituto Nacional de Bellas Artes

Con la llegada de Miguel Alemán a la presidencia del país en 1946 se trató de mantener la conciliación del régimen anterior y se mantuvo la retórica del nacionalismo como parte obligada del discurso político, para legitimarse como producto de la Revolución. El nacionalismo de este periodo se enfatizaba como medio de defensa de los valores nacionales y estaba matizado por el proceso de moderni-

zación en el que entró el país y el anticomunismo que se vivía en el contexto de la guerra fría.

Sin embargo, el nacionalismo se vio permeado de pintoresquismo “y le confiere aires de *show* a las antes intocables Esencias y Tradiciones Nacionales.” (Monsiváis, 1990: 270), comercializándose “lo folclórico”. El medio oficial de la cultura se declaró en contra del “nacionalismo cerrado e incomprensible” y se pugnó porque las masas tuvieran acceso a la cultura, pues se consideraba que los y las mexicanas tenían derecho a ella y era obligación del Estado promoverla (Torres Bodet, 1987: 28-31 y 112-122).

En el campo cultural se vivió la época de “premios, homenajes y celebraciones conjuntas del poder y del espíritu”; todas ellas manifestaciones de las nuevas y sofisticadas formas de dominación, que atrajeron a la inteligencia mexicana y en muchos casos, la cooptaron. La cultura oficial y oficialista se redujo a “lo conmemorativo” y la cultura nacional se expresó como “la suma de personalidades” brillantes del país (Monsiváis, 1977: 414).

La gran iniciativa de Alemán dentro del campo del arte y la cultura fue el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, que desde 1946 es instrumento fundamental de la política cultural del Estado. El compositor Carlos Chávez encabezó el equipo de trabajo que elaboró el proyecto del INBA, cuya Ley de creación se expidió el 30 de diciembre de 1946 y entró en vigor el 1 de enero de 1947. Dicha Ley sostiene que el INBA se creó considerando que el arte es...

... la expresión más sincera y vigorosa del espíritu nacional [...] que su personalidad artística es la que dota a los países de su fisonomía [...] que el Estado debe atender por su trascendencia la acción que el arte, en todas sus formas, es capaz de ejercer en la consolidación de la mexicanidad. (Ley Orgánica INBAL, 1946).

Sus objetivos fueron:

El cultivo, fomento, estímulo, creación e investigación de las bellas artes, y la organización y desarrollo de la educación profesional en todas las ramas de las bellas artes y de la educación artística y literaria comprendida en la educación general que se imparte en



los establecimientos de enseñanza preescolar, primaria, de segunda enseñanza y normal. (Ley Orgánica INBAL, 1946).

Se establecía la inclusión del INBA en la SEP (lo que fue modificado en 1950, cuando se desincorporó de la Secretaría) y el uso de la televisión para alcanzar sus fines. Por supuesto, se determinaba que la difusión del arte estaría enfocada principalmente hacia las clases populares.

Con el INBA, funcionaba en México por primera vez un organismo oficial con amplias facultades para intervenir en el arte en todo el territorio nacional y se suponía que lo haría con la participación directa de los artistas. El hecho de que fuera precisamente Carlos Chávez su primer director general, representó una ventaja para la investigación, porque había impulsado esa actividad desde sus diversas posiciones, tanto enfocada en la educación, como en la creación e incluso la profesionalización de esa actividad. Con su experiencia como creador impulsó el surgimiento de varias escuelas, como fue la Academia de la Danza Mexicana (ADM en 1947), cuyos fines precisamente eran la investigación, la creación con base en ésta y la difusión de la danza. Esto se lograría por medio de la investigación documental y de campo, contando con apoyos externos para conocer las danzas mexicanas populares en su contexto, y realizando trabajos coreográficos de danza moderna que se difundirían.

Los fundamentos de la Academia ejemplifican el trabajo que pretendía impulsar el INBA, por la importancia que le daban a la investigación y su vinculación con la práctica artística. La ADM estaba definida como una compañía profesional que sería espacio de creación y experimentación para proyectar la identidad y las raíces nacionales con un lenguaje moderno y de alcances universales. Nuevamente, aparecía el postulado nacionalista, a semejanza del trabajo realizado por los compositores que crearon su música a partir de la investigación de las manifestaciones populares. Se consideraba así, el arte popular como “la fuente viva de conocimiento y de carácter” de lo mexicano, y se señalaba que...

... una organización política revolucionaria y una acción que sintetizara nuestra tradición, acercando a todos los factores de la cultura mexicana, llevaría sin duda a darnos nacionalidad. (Aroeste, 1987: 132).

Esto trajo como consecuencia que en 1950-1952 —periodo en que Miguel Covarrubias se encargó del área de danza en el INBA—, se creara una sección especial para investigación, vinculándola con la de Enseñanza Escolar y la ADM.<sup>1</sup> Ahí se promovió la elaboración de estudios bibliográficos de danza, calendario de fiestas populares y repertorio de danza tradicional. El equipo de investigación estaba constituido por especialistas en danza, así como etnólogos, musicólogos y fotógrafos. Es decir, se planteó una investigación dancística que recuperaba los saberes de otras áreas y que buscaba ser aplicada en el trabajo creativo. Esta visión conjunta del trabajo danzario —donde participaban investigación y creación—, permitieron que la danza alcanzara su más alto desarrollo y se consolidara como el momento cumbre del nacionalismo (porque éste fue precisamente el que le dio coherencia al trabajo realizado por artistas, investigadores, maestros y funcionarios públicos). Covarrubias —como se había hecho en momentos anteriores dentro de la danza—, recuperaba la experiencia acumulada en otras artes y señalaba:

No queda otro camino a seguir para crear la danza mexicana que el que siguieron los músicos y pintores: la identificación profunda y sincera de nuestros bailarines y coreógrafos con la ideología artística mexicana y el aprovechamiento inteligente de nuestra pintura y música —a través de la danza moderna mundial de la posguerra— lo que servirá como base técnica y como instrumento para el movimiento, la composición y la expresión escénica. (Covarrubias, 1952: 112).

Este énfasis en retomar otras artes y su experiencia, muestra una concepción teórica y una postura política que señala la circunstancia del campo artístico, la estrecha vinculación de todas las artes, pero

1 En el Departamento de Música también existía una Sección de Investigaciones Musicales, que siguió un trabajo más riguroso, lo que tuvo repercusiones positivas para su labor.



también las especificidades de cada una en cuanto a su materia y su desarrollo histórico.

En los campos de la creación, la educación, la promoción y difusión artísticas se establecieron estrategias que impulsaron esas actividades, aunque siempre arrastrando carencias. En el renglón investigativo es posible hacer una división en cuatro etapas, que llevaron a la profesionalización y consolidación como tarea con carácter propio y autónomo, razón por la que me centraré únicamente en la investigación artística, pues finalmente logró una dinámica propia (aunque con las consabidas injerencias de otras esferas).

La primera etapa de la investigación artística del INBA se dio entre 1947 y 1972, cuando fueron los Departamentos (de Música, Artes Plásticas, Teatro, Danza, Arquitectura y Literatura) los encargados de su realización. Aunado al ejemplo ya mencionado de la danza —pero que finalmente no tuvo repercusiones más allá del ámbito de la creación—, la investigación musical fue la que alcanzó un mayor impulso, gracias a la Sección que con esa especialización se abocó a la compilación y estudio de la música tradicional y culta mexicana antigua; asimismo logró ampliar el Archivo Mexicano de la Música y publicar diversos trabajos, y creó el Laboratorio de Grabaciones que registró eventos musicales de todo tipo y de varias zonas del país.

En los años cincuenta, el Departamento de Teatro también hizo una importante labor en la organización de su archivo, levantamiento de encuestas y conformación de un “Catálogo del teatro contemporáneo mexicano”.

La labor en música y teatro como actividad especializada de investigación, cubrió un paso básico para su consolidación: el rescate, producción, registro y organización de fuentes y documentos que permiten reconstruir la historia de esas actividades artísticas, que constituyen parte de nuestra memoria estética y que coadyuvan en la preservación del patrimonio artístico. Sin ese paso inicial el trabajo investigativo en todas las áreas se hace imposible, y fue precisamente en eso en lo que se concentraron en esta primera etapa.

La realidad rebasa a las instituciones, y eso sucedió con el arte. Mientras el INBA ponía atención en la creación y estudio de las

obras nacionalistas, en el país surgía un arte alternativo. Los jóvenes que lo promovían se enfrentaron a la “cortina de nopal” —según palabras de José Luis Cuevas—, pero aún así los artistas que reivindicaban sus formas de expresión, invención y experimentación, empezaron a obtener reconocimiento. En ese sentido caminaron las artes logrando una amplia diversidad y “promiscuidad” de estilos, que representaban una “búsqueda de universalidad.” (Monsiváis, 1977: 426). Así, en el arte mexicano de los cincuenta...

... a la búsqueda del tema nacionalista se une también una búsqueda conceptual del arte, encaminado a la renovación de los estilos, al encuentro de nuevas técnicas, al ensayo de nuevos lenguajes de expresión y a la interacción de las diversas disciplinas del arte. (De la Herrán, 1988: 15).

Así sucedió con la danza, que a finales de los cincuenta y durante los sesenta, promovió otro tipo de investigación para la creación: el uso de los elementos propios de este arte: el cuerpo, su construcción técnica, las coordenadas del movimiento y un discurso propio.

En un intento por agrupar las instituciones culturales, el flamante presidente López Mateos creó por decreto, a dos días de tomar el poder, la Subsecretaría de Asuntos Culturales de la SEP, que agrupaba al INBA, al INAH, a la Dirección General de Educación Audiovisual y al Departamento de Bibliotecas. El objetivo de dicha subsecretaría era “la superación, el fortalecimiento y la vigorización de nuestra cultura más elevada en todas sus manifestaciones y condiciones”. Su titular fue Amalia González Caballero de Castillo Ledón, primera mujer que ocupaba un puesto burocrático de importancia: muestra de la modernidad que se vivía. Con el nuevo organigrama de la SEP, a cargo de Torres Bodet, el régimen le dio una jerarquía mayor al arte y a la cultura, incorporó esa área al gabinete más inmediato del presidente y le aseguró un presupuesto, aunque después de atender las prioridades del área educativa. En el INBA se creó el Departamento de Coordinación encargado de descentralizar la docencia y las promociones artísticas por medio de escuelas e institutos regionales, así como de promover espectáculos en todo el país y hasta la



recopilación documental de danzas populares e indígenas, dejando de lado las nuevas tendencias de la danza escénica.

A mediados de los años sesenta la situación cambió, por lo menos para las artes plásticas, pues los jóvenes que habían sido repudiados por más de cuarenta años y se habían formado “al calor de la oposición.” (Manrique 1977: 301) a la escuela mexicana del muralismo, entraron en el recinto oficial de la cultura. En 1966 el INBA presentó la exposición *Confrontación 66*, cuyas obras llevó a la Expo ‘67 de Montreal; sin embargo, el nuevo arte debió seguir luchando por reconocimiento.

Dentro del INBA la música ocupaba un lugar central en el trabajo investigativo. Desde el Departamento de esa especialidad se promovieron cursos internacionales de folclor y el Seminario de Investigación Folclórica con el fin de “difundir los trabajos de investigación” elaborados en el país. Eran los primeros pasos hacia la profesionalización de la investigación artística dentro del INBA.

Ésta inició en la segunda etapa —que abarca de 1973 a 1982—, y arrancó en el contexto de la “apertura democrática”. El INBA señaló las modificaciones al “concepto” del Instituto, en función de que no era una empresa sino una institución con obligaciones sociales, como la promoción de la “alta cultura” entre las clases populares. Además de anunciar que se buscaba “derrumbar la barrera del precio” para públicos populares, se estableció un plan de investigación de todas las artes, que se inició con música y danza. Así, el Conservatorio Nacional de Música y la ADM tuvieron entre sus funciones la “amplia investigación de todas las manifestaciones vernáculas” del país para rescatarlas.

Incorporado a la ADM surgió en 1972 el fideicomiso Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN), con Josefina Lavalle a la cabeza. Fue creado por disposición e interés personal del presidente Echeverría, pero asimismo cubría una real necesidad del campo dancístico, pues sus agentes e instituciones habían señalado continuamente la necesidad de desarrollar la investigación sobre danza tradicional. El FONADAN buscaba conocer las características básicas de las manifestaciones dancísticas del

país y su distribución por regiones, así como elaborar un atlas de la danza mexicana con su calendario de fiestas y ceremonias. En su plan de trabajo se señalaban las regiones, la información que debía recopilarse y el proceso que se seguiría para registrarla, clasificarla y analizarla. Esto último, que incluía el trabajo de investigación etnográfica y coreográfica, conllevaba el aprendizaje de las danzas estudiadas y su estímulo en las zonas de donde eran originarias. El siguiente paso era la difusión de las danzas en la Ciudad de México, además de armar un archivo informativo que pudieran consultar los interesados, y que fue base para la publicación de diversos materiales.

Por otra parte, la segunda etapa de la investigación artística del INBA vio el surgimiento de los centros encargados de la investigación, información y documentación artísticas, desarrollando fundamentalmente ésta última. En 1973, por decreto presidencial, fue fundado el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), cuyo fin era recopilar, conservar, estudiar y difundir ese arte. Sin embargo, fue hasta cinco años después que el director del INBA Juan José Bremer inauguró su edificio, recalcando la responsabilidad de la labor investigativa: mantener viva la creación de México de todos los tiempos. El Centro estaba dirigido por Manuel Enríquez, contaba con un museo de instrumentos musicales, y planeaba publicar un boletín informativo, albergar un taller de composición y un laboratorio de música electrónica.

En 1974, surgió el Centro de Documentación Museográfica y de Obras de Arte (luego de Información y Documentación de Artes Plásticas CIDAP, del Departamento de Artes Plásticas del INBA), con el que se pretendía apoyar exposiciones por medio de un trabajo de investigación y documentación.

Las autoridades del Instituto secundaron iniciativas de sus propias comunidades y aparecieron otros centros. En 1977 le tocó el turno al Centro de Investigación y Experimentación Plástica (CIEP), encargado de esas funciones enfocadas hacia aspectos teóricos, con-



ceptuales, técnicos y de producción del área. El CIEP se incorporó a la Coordinación de Educación Artística en 1978.

En 1980 se fundó el Centro de Documentación e Investigación para la Educación Artística, luego para la Educación y Difusión Artísticas (CIEDA), cuyo objetivo era la formación de acervos documentales sobre educación artística y la investigación sobre la historia de ésta. Fue el primer intento de estructurar la investigación y educación artísticas; en su interior se discutió la inseparable relación con la difusión y se formularon dos líneas centrales de investigación: la historia social de la educación artística y los estudios del público de arte, que dieron aportes importantes.

En 1981 dentro de la Dirección de Teatro se creó el Centro de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli” (CITRU) para fomentar, investigar y conservar el patrimonio de ese arte.

Estas tres áreas del INBA —Artes Plásticas, Educación Artística y Teatro— eran parte del Instituto sobre la que su titular tenía influencia. Desde el inicio de la gestión de Bremer se dio a conocer el nuevo organigrama del INBA que incluía a una inédita Subdirección General de Música y Danza, que en realidad legitimaba la existencia del “otro INBA”, encabezado por Fernando Lozano. A partir de ese momento y a pesar de la aparente cordialidad entre las dos dependencias y sus titulares, el Instituto se escindió en dos grupos de poder y dos proyectos culturales. El de Bremer, representante del grupo político del ex presidente Echeverría, tenía como línea un “plan democratizador”; el de Lozano —brazo derecho de la esposa del presidente, Carmen Romano—, buscaba el desarrollo de la música y la danza hacia la excelencia. Ambos proyectos e instancias se regían casi independientemente y dictando evidentes medidas contradictorias, aunque negando su existencia en el discurso.

Fue hasta el sexenio siguiente —en 1983—, que se fundó el último de los centros, el de Investigación y Documentación de la Danza (CIDD), para rescatar, recopilar, organizar, investigar, conservar, difundir, experimentar y producir manifestaciones dancísticas. Contaba con un amplio acervo documental que había sido recopilado a lo largo de la década de los setenta por el Departamento de Danza,

que no sólo se refería a la danza tradicional, sino que incluía a la escénica, nacional e internacional, en todos sus géneros.

La tercera etapa de investigación del INBA —de 1983 a 1991—, se caracterizó principalmente por alcanzar una mayor estabilidad, profesionalización y reconocimiento dentro del Instituto. Los centros de investigación fueron agrupados bajo una única instancia: la Dirección de Investigación y Documentación de las Artes (DIDA), establecida en 1983 y dependiente de la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas (SGEIA). Ésta surgió a raíz de una reestructuración del INBA (una más) que le dio cierta unidad al área académica y, sobre todo, reconoció el carácter propio y autónomo de la investigación, pues dejó de estar al servicio de las otras áreas del Instituto.

La DIDA se encargó de reestructurar los centros de investigación mencionados y otros que surgieron; además, se pretendió establecer un vínculo con el área de educación. Uno de los nuevos centros fue el de Investigación Coreográfica (CICO), que se incorporó a la DIDA en 1983. Otro más fue el Taller Nacional de Tapiz (TNT) que se convirtió en 1984 en Centro Nacional de Investigación y Documentación Textil (CENIDTEX), y el Centro de Conservación de Archivos de Arte Mexicano (CCAAM) para adquirir y preservar fondos documentales estratégicos para una historia social del arte, especialmente relacionados con las políticas culturales y educación artística del siglo XX, y que fue creada por iniciativa del entonces director del INBA, Javier Barros.

En 1985, por impulso del gobierno federal, se dio un proceso de reordenación del sector educativo, que llevó a la fusión de los nueve Centros que se agrupaban en la DIDA. Así, CICO y CIDD se convirtieron en Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza (CID Danza). Los Centros de Información y Documentación de las Artes Plásticas (CIDAP); de Investigación y Experimentación Plástica (CIEP); de Investigación y Documentación Textil (CENIDTEX); y el de Conservación de Archivos de Arte Mexicano (CCAAM) conformaron el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENI-



DIAP). Por su parte, el CIEDA desapareció, mientras que CENIDIM y CITRU se mantuvieron sin cambio alguno.

En 1986 las áreas de los centros de investigación que se ocupaban de la investigación experimental fueron transferidos a las Escuelas de Educación Artística, por lo que el Laboratorio de Música Electrónica y el Taller de Composición dejaron el CENIDIM para incorporarse al Conservatorio Nacional de Música; el CICO se trasladó del CID-Danza, al Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD). Investigadores del área experimental del CENIDIAP se sumaron a La Esmeralda, y el Taller de Grabado, a la Escuela de Diseño.

Después de casi 15 años de la fundación del primer Centro de Investigación, en 1987 fueron legalizadas las estructuras académico-administrativas de todos ellos y de la DIDA, que a su vez coordinó y normó las actividades que realizaban los centros. Esto implicó la homologación de los investigadores bajo el modelo del Instituto Politécnico Nacional; la transformación de los cuatro en Centros Nacionales de Investigación, Documentación e Información (CENIDI), y el establecimiento de esos tres programas en su interior, que entre otras cosas, fortaleció el trabajo propiamente reflexivo y teórico así como el programa editorial. En este momento, el INBA impulsó la consolidación académica de los Centros, reforzó las tareas de conservación del patrimonio documental y resaltó la importancia de los estudios sobre arte mexicano (De la Herrán, 1988: 17-20). Es importante señalar que la investigación de las áreas de arquitectura y literatura siguió y sigue dependiendo de sus Direcciones, sin constituirse en CENIDIs.

La cuarta etapa de la investigación en el INBA dio inicio en 1991, cuando se dieron varias modificaciones de acuerdo con los cambios en la dirección general del Instituto. En ese año desapareció la DIDA y a las labores investigativas se les orientó para apoyar el área de promoción. Esto pronto fue corregido, en la medida en que hubo estabilidad en el INBA, incorporándose éste al recién creado Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; las autoridades definieron los nuevos criterios en el área y su organigrama. Ese proceso significó

un replanteamiento general y un proceso de reordenamiento académico, que llevó a la realización de numerosos foros y seminarios durante 1993 y 1994. Ahí se discutieron, evaluaron y proyectaron diversos aspectos de las áreas de investigación y educación para renovarlas. La conclusión fue el traslado (ante presiones y protestas) de los cuatro Centros y cuatro Escuelas<sup>2</sup> al Centro Nacional de las Artes (CNA) en 1995 y la creación de la Biblioteca de las Artes en ese mismo espacio, con los acervos de los cuatro centros. Este proceso se dio dentro del gobierno de Salinas de Gortari y teniendo en la mira la formación de la Universidad de las Artes (que no se concretó): pretendía alcanzar la “excelencia académica” y hacer una realidad la interdisciplinariedad de las artes.

El intento por relacionar a Escuelas y Centros después del aislamiento en que durante décadas se han mantenido las diferentes instancias del INBA, la búsqueda de propuestas pedagógicas e investigativas interdisciplinarias, y otras muchas cuestiones no han sido resueltas. Sin embargo, hay interés por parte del personal académico que se congrega en el CNA por establecer vínculos estrechos entre todas las disciplinas y con la creación y la educación artísticas, así como consolidar un trabajo colegiado y de intercambio (objetivos aún no cumplidos).

### 3. Reflexiones finales

La investigación requiere de un sustento teórico, es decir, de un cuerpo de conocimientos articulados que han sido construidos en función de la realidad; son resultado de ella, la explican y conceptualizan. Sin embargo, la teoría no es algo dado e inmutable: se elabora a partir de la práctica y de la reflexión, por lo que continuamente se ve enriquecida, puesta a discusión y reelaborada.

La investigación artística se vale de disciplinas ajenas a ella misma (principalmente ciencias sociales y humanidades, pero también

---

2 Escuela de Arte Teatral; Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea; Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” y Conservatorio Nacional de Música (que en 1999 regresó a sus instalaciones originales y en su lugar se trasladó al CNA la Escuela Superior de Música, también del INBA).



ciencias naturales y exactas, y alta tecnología), y además construye sus propias teorías, de acuerdo con su especificidad, su contexto, desarrollo histórico y proceso de acumulación de conocimientos teórico-prácticos.

El objeto de estudio de la indagación artística, como todo ámbito del conocimiento, tiene particularidades y en función de ellas debe generar su teoría y conceptos. La teoría sobre el arte, a su vez, genera su propia metodología y técnicas de investigación, ya que cada metodología está subordinada a problemas específicos de un campo determinado y cada disciplina requiere del análisis de éstos para determinar los elementos que la integran y sus relaciones, y con esto, la formulación de sus problemas concretos.

Además de los problemas epistemológicos y metodológicos de la investigación artística y sus diferentes acepciones, ésta, como toda actividad, no puede desvincularse de la historia, la realidad económica, las burocracias, las políticas culturales, el compromiso social y las diferencias gremiales. En México esta realidad se impuso de múltiples maneras a lo largo del siglo XX y ha marcado el desarrollo de la investigación, el cumplimiento o no de sus objetivos, y las líneas que ésta misma ha elaborado.

En la sociedad mexicana se desconoce casi por completo la existencia de la investigación artística profesionalizada; los propios artistas y escuelas se hallan ajenos a ella, e incluso las mismas instituciones que la han sostenido —el DBA y el INBA—, están lejos de considerarla una actividad prioritaria. Esto ha implicado falta de presupuesto y apoyo, carencias en los programas de formación de investigadores y de proyectos editoriales, falta de difusión de los productos y ha puesto freno a iniciativas importantes. Se ha quedado en el discurso el compromiso institucional con el área y el reconocimiento de su labor cotidiana, salvo algunos funcionarios de amplia visión y cultura, con profundos conocimientos en el arte y la administración (que sí los hay).

Sin embargo, la falta de compromiso va más allá de las propias instituciones DBA e INBA: refleja el hecho de que en el país, sociedad y gobierno, se sigue considerando al arte como una esfera un

tanto improductiva, más o menos superflua y suntuosa en la que trabajan algunos “notables”, brillantes creadores, y no un espacio de desarrollo de la cultura nacional, y con ello, de la nación toda. Por ello no es un área sustantiva y sí olvidada frecuentemente en planes, programas, informes y propuestas oficiales.

En esta panorámica del siglo XX es innegable que las políticas culturales que dictaron los diversos regímenes efectivamente tuvieron impacto en el trabajo investigativo. Pero más allá de ello, éste ha podido mantener su dinámica propia, y ha construido sus conceptos, propuestas y estrategias. Aunque con carencias, tiene autonomía dentro del INBA, libertad de investigación, posibilidad de establecer convenios e intercambios, una planta de investigadores profesionalizada y probada, y un programa editorial y de difusión de sus productos.

La investigación artística tiene un valor en sí mismo: el de la reflexión, la problematización, la memoria, la creación, que puede ayudar a cambiar las prioridades nacionales una vez que se deje de considerar al arte “como el espacio de resguardo para quienes, por inhabilidad constitutiva, no logran incorporarse a lo *real*”.

## Bibliografía.

- Aroeste, Matilde Tania (1987). “El problema del nacionalismo en la danza moderna en México”. En: *Memoria del I Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza*, vol. 1. México. CENIDI Danza/INBA.
- Campobello, Nellie y Gloria (1940). *Ritmos indígenas de México*. México, Editora Popular.
- Campos, Rubén M. (1925). “La polvareda indianofoba levantada por *Tlahuicolé*”. En: *Boletín de la SEP*, México. SEP. mayo de 1925.
- Cárdenas, Lázaro (1976). “Discurso a la juventud universitaria de Michoacán y del país”. En: *Ideario político*, México, Ed. Era.
- Covarrubias, Miguel (1952). “La danza”. En: *México en el arte*, núm. 12. México. INBA, 30 de noviembre de 1952.



- Eisner, Elliot W. (1997). "Investigación en la educación de arte: ¿qué se puede esperar?". En: *Educación artística*, año 5, núm. 18-19. México. INBA, julio-diciembre de 1997.
- Herrán, Esther de la (1988). "Introducción". En: *Signos. El arte y la investigación 1988*. México, DIDA/INBA.
- Ley Orgánica del INBAL* (1946).
- Manrique, Jorge Alberto (1977). "El proceso de las artes: 1910-1970". En: *Historia general de México*, vol. 4. México. El Colegio de México.
- Monsiváis, Carlos (1977). "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". En: *Historia general de México*, vol. 4. México. El Colegio de México.
- Monsiváis, Carlos (1990). "Sociedad y cultura". En: Rafael Loyola (comp.) *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los cuarenta*. México. Ed. Grijalbo/CNCA.
- Muñoz Cota, José (1935). "Informe del Departamento de Bellas Artes 1934-1935". En: *Memoria relativa al estado que guarda el Ramo de Educación Pública*. México. SEP.
- Perucho, Arturo (1980). "El surgimiento de la danza moderna en México". En: *La danza en México*. México. UNAM.
- Robles Cahero, José Antonio (1997). "El arte de indagar en arte: tipos y actitudes de la investigación artística". En: *Educación artística*, año 5, núm. 18-19. México, INBA, julio-diciembre de 1977.
- Sáenz, Aarón (1930). "Informe de la SEP". En: *Memoria relativa al estado que guarda el Ramo de Educación Pública*. México, SEP.
- Torres Bodet, Jaime (1946). "Educación estética, la obra educativa en el sexenio 1940-1946". En: *Seis años de actividad nacional*. México.
- Torres Bodet, Jaime (1987). *Discursos en la UNESCO*. México. SEP.