

Construcción de visibilidad político-cultural: Gestión artística en el México de Inés Amor

Ana Garduño¹

Cenidiap-INBAL-México

ORCID: 0000-0001-9103-1651

Artículo de reflexión derivado de investigación

Recibido: 22-04-2022 - Aprobado: 24-06-2022

Resumen

Este artículo tiene el objetivo de explicar el proceso de feminización del mercado del arte moderno en México, fenómeno que ocurrió durante la primera mitad del siglo XX, y el foco de estudio es el perfil profesional de la galerista Inés Amor quien, a través de su institución emblema, la Galería de Arte Mexicano, participó —en calidad de líder indiscutible— en la creación y solidificación de un panteón artístico nacional. Alcanzó alta visibilidad y usufructuó un poder significativo. No obstante, y a pesar de romper con limitantes de su clase de origen, decidió mantener una postura conservadora en cuanto al tipo de relación que estableció con los creadores a quienes les dirigió la carrera, a la que he calificado de maternaje artístico.

Palabras clave: Inés Amor; Galería de Arte Mexicano; Agenta cultural; maternaje artístico; feminización del mercado artístico; arte moderno mexicano; poder cultural; caridad cristiana.

¹ Doctora en Historia del Arte por la UNAM, México. Investigadora titular del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (Cenidiap-INBAL). Líneas de investigación: historia y análisis de sistemas de museos y exposiciones, mercados y coleccionismo de arte, así como de políticas culturales, públicas o privadas. Correo electrónico: xihuitl2@yahoo.com.mx

Construction of political-cultural visibility: Artistic management in Inés Amor's Mexico

Abstract

This article aims to explain the process of feminization of the modern art market in Mexico, a phenomenon that occurred during the first half of the twentieth century, and the focus of study is the professional profile of the gallery owner Inés Amor who, through her emblematic institution, the Galería de Arte Mexicano, participated -as an undisputed leader- in the creation and solidification of a national artistic pantheon. He achieved high visibility and enjoyed significant power. Nevertheless, and in spite of breaking with the limitations of her class of origin, she decided to maintain a conservative stance regarding the type of relationship she established with the creators to whom she directed her career, which I have described as artistic maternity.

Key words: Inés Amor; Mexican Art Gallery; cultural agent; artistic maternity; feminization of the art market; modern Mexican art; cultural power; Christian charity.

Construção de visibilidade político-cultural: Gestão artística no México de Inés Amor

Resumo

Este artigo tem como objetivo explicar o processo de feminização do mercado de arte moderna no México, fenômeno que ocorreu durante a primeira metade do século XX, e o foco de estudo é o perfil profissional da galerista Inés Amor que, por meio de sua instituição emblemática, a Galería de Arte Mexicano, participou - como líder incontestável - da criação e solidificação de um panteão artístico nacional.

Ele alcançou grande visibilidade e desfrutou de um poder significativo. No entanto, e apesar de romper com as limitações de sua classe de origem, ela decidiu manter uma postura conservadora em termos do tipo de relacionamento que estabeleceu com os criadores para os quais direcionou sua carreira, o que descrevi como maternidade artística.

Palavras-chave: Inés Amor; Galeria de Arte Mexicana; agente cultural; maternidade artística; feminização do mercado de arte; arte moderna mexicana; poder cultural; caridade cristã.

“Construcción de visibilidad político-cultural: Gestión artística en el México de Inés Amor”²

“Cuando se estrechaba su pequeña y fina mano sentíase a veces la garra... Había nacido para mandar... Su extrema fragilidad escondía una fortaleza increíble y una astucia generosa”.

Luis Cardoza y Aragón

I Introducción. Transgresiones, públicas y privadas

Inés Amor Schmidtlein (1912-1980) fue una pionera en el universo de la gestión cultural en el México de la primera mitad del siglo XX y un paradigma del poder femenino en el sector del comercio de arte contemporáneo. Abordar su biografía profesional permite desentrañar controversias por asuntos de clase de origen y de desempeño laboral en un mercado masculinizado: proveniente de un grupo económicamente privilegiado, fue hija de un latifundista que vio dispersar las tierras de su ex hacienda en aras del reparto agrario posrevolucionario; así, por ascendencia fue miembro de la élite, pero por economía familiar vivió un progresivo

² Estoy en deuda con generosos colegas que realizaron una muy cuidadosa lectura a un borrador de este texto: Itzel Rodríguez Mortellaro, Elissa Rashkin, Alberto Argüello, Cristóbal Jácome y Peter Krieger. Gracias a Adaír García, quien siempre me ayuda con asuntos técnicos.

desclasamiento.³ A su vez, por sus especializadas operaciones comerciales, fue una influyente galerista que comercializó un alto porcentaje del arte moderno mexicano que contribuyó a posicionar a través de su institución emblema, la Galería de Arte Mexicano (GAM), alcanzando un éxito sin precedente gracias a su persistente alianza con aquellos que la consideraban enemiga de clase: intelectuales y productores de arte, muchos de ellos militantes de una ideología de corte comunista y descendientes de familias pobres o clasemedieras de las primeras décadas del siglo XX.⁴

Por el hecho de que sus padres procedían de estratos adinerados, es decir, habían sido ricos estructurales,⁵ los Amor estuvieron alineados dentro de uno de los bandos más desprestigiados —para los integrantes del nuevo régimen y sus adeptos— y participaron, en modalidad subalterna e indirecta, en los combates económicos, políticos e ideológicos entre adeptos al antiguo y al nuevo régimen, entre posporfiristas y posrevolucionarios. Las dicotomías entre su comunidad social de nacimiento y sus alianzas empresariales hicieron que las relaciones públicas fueran

³ Los padres no tenían ingresos fijos, nunca habían trabajado asalariadamente y vivían de comercializar las joyas familiares en casas de préstamos prendarios. Ocasionalmente vendían objetos y telas lujosas a conocidos que las deseaban para dotar de un toque de elegancia anticuaria a sus residencias.

⁴ Testimonio de Inés Amor sobre sus ubicaciones opuestas con la pintora María Izquierdo en el espectro social de esos años; la pintora: “Estaba en contra de todo lo que pudiera parecerse a las niñas bien en México. Creo que ella me puso el sobrenombre de ‘la rotita’. Era... mayor que todos nosotros... Era mucho muy corriente, pero dentro de eso, tenía cierto gancho”. Manrique y Del Conde, *Una mujer en el arte mexicano*, Pág. 45. “Rota”, “roto”, es un despectivo discriminatorio usual en esa época para denotar desprecio hacia la *high class*. A pesar de sus desencuentros y mutuos prejuicios, por la alta demanda comercial, la primera muestra exclusiva para documentar la producción de una pintora en la GAM fue, justo, para Izquierdo en 1939.

⁵ Ricos estructurales, definidos por Mariana Heredia para el contexto argentino, que puede hacerse extensivo a Latinoamérica, como: “familias patricias o de largo arraigo en el país que, dotadas de capital económico, social y simbólico, darían cuenta de la reproducción intergeneracional de las élites sociales... poseían grandes extensiones de tierra... se agruparon durante décadas en un conjunto de instituciones centenarias, identificándose... con la cultura europea”. En “Ricos estructurales y nuevos ricos en Buenos Aires”, Pág. 63.

mucho más complejas y que, en diversas circunstancias, se ubicara en polos opuestos a los que los ordenamientos familiares indicaban. Dado que Inés Amor no escribió sobre su genealogía, retomo lo que publicó su hermana menor, Pita Amor (1918-2000):

Nací... en el seno de una de esas familias profundamente católicas de vieja tradición⁶ y que llaman entre nosotros familia de aristócratas. Soy de raza criolla; con ascendencia española, alemana y francesa... Mi niñez no se desarrolló en un medio ambiente de holgura, pero sí en una atmósfera de heredado buen gusto, único patrimonio de los nuevos pobres creados por una revolución que ha sido tan fecunda en la producción de nuevos ricos.⁷

A pesar del deterioro de la economía doméstica, Inés tuvo una esmerada educación, formal e informal, habitual para las mujeres de la élite durante esa época, en particular un conocimiento de idiomas —inglés, alemán y francés— que muchas ventajas le reportaría en su vida adulta⁸; más aún, a causa de una enfermedad incapacitante de juventud que logró superar, vivió años de enriquecedor bagaje libresco, lo que fortaleció su cultura general. Ella y su hermana mayor, Carolina (1908-1990), se beneficiaron de vínculos sociales y familiares⁹ para sus actividades profesionales, dado que cometieron una primera transgresión de clase al salir de la esfera privada, de lo

⁶ “La barda [de la casa familiar de la calle Abraham González número 66, colonia Juárez] había servido a mi padre para escapar durante la persecución religiosa; lo buscaban por católico y tuvo que refugiarse en la Embajada de los Estados Unidos”. Pita Amor, *Yo soy mi casa*, Pág. 240.

⁷ Pita Amor, “Confidencia de la autora”, *Antología poética*, citado en Michael K. Schuessler, *La undécima musa*, Págs. 65-66.

⁸ Asistió a la Academia del Sagrado Corazón de Nueva Orleans, según Salomon Grinsberg, “Inés Amor y la Galería de Arte Mexicano”, Pág. 5. Carolina Amor: “Mis primeros estudios los hice en un colegio que seguía un programa francés no reconocido por el Estado... Los grados obtenidos no me servían para iniciar una carrera universitaria”. En Romero Keith, *Galería de Arte Mexicano*, Pág. 8. Según testimonio novelado de Pita Amor “mis hermanas mayores también habían sido educadas por una *fraulein* y por dos institutrices inglesas”. *Yo soy mi casa*, Op. Cit.

⁹ “A las fiestas de Totito [Gómez del Rincón Lang] asistían los niños y niñas más ricos de México. La excepción éramos aquellos que, no siendo verdaderamente ricos, podíamos disfrutar de un prestigioso apellido”. Pita Amor, *Yo soy mi casa*, Pág. 207.

familiar, para ganarse la vida, lo que significaba que dejaban el confinamiento y seguridad para hacer uso de la ciudad de manera diferente a la habitual para ellas y transitar por otras zonas de la creciente capital del país en camino a sus oficinas y demás áreas laborales.

En calidad de asalariadas desempeñaron diversos empleos a fin de contribuir al sostén hogareño; impartieron lecciones de idiomas a infantes y ejercieron el periodismo en la sección de sociales de revistas y diarios de esos años, además de realizar gestión cultural en dependencias de gobierno. Describe Carolina Amor: “Decidí que debía trabajar... Con el ánimo de prepararme para la lucha me inscribí como oyente en la Escuela de Altos Estudios de la UNAM... e ingresé a una academia comercial donde aprendí a escribir en máquina... Empecé a dar clases de francés y a trabajar para *Excélsior*... Mamá al principio pensó que esto sería una vergüenza y un descredito para la familia”.¹⁰ Acometer empleos y cargos remunerados y fuera de la esfera doméstica, denotaba quebrantar los paradigmas tradicionales asignados a las mujeres de su clase.

Quiero puntualizar que no obstante la precaria situación financiera, las hermanas Amor eran herederas, dadas sus relaciones con la élite económica del país y recibieron una educación de algún modo esmerada, si bien en colegios que en ocasiones se preocupaban más por la instrucción espiritual de sus pupilas que por su aprendizaje escolar. En congruencia con su formación, las hermanas mayores mantuvieron los preceptos ético-morales de su fe católica y —por lo general, aunque con notables excepciones— decidieron preservar un talante conservador en cuanto a principios y

¹⁰ En su novela, Pita Amor relató que, en su adolescencia, a su regreso del colegio en Monterrey: “Encontré... a mis cuatro hermanas mayores con novios y pretendientes, y planes de trabajo. ¡Las Román [seudónimo del apellido Amor] trabajando! ¡Qué escándalo, qué afrenta para la victoriosa sociedad mexicana!”. *Yo soy mi casa*, Pág. 369.

comportamientos sociales. Para Inés, su constante contacto con una de las comunidades que se asumía como de las más liberales de la sociedad mexicana de entonces, la de los artistas plásticos, fue contribuyendo a matizar sus posiciones y en las memorias que dictó y entrevistas que concedió dejó constancia de apertura hacia una enorme diversidad de conductas socio-afectivas que incluyen aceptación de la orientación sexual de aquellos con los que interactuaba. Esto en clara contraposición a los “valores” católicos de la burguesía mexicana.

En el terreno laboral, a inicios de la década de 1930 su hermana Carolina, y ella misma, enfocaron sus esfuerzos hacia el comercio, primero de antigüedades, dado que eran bienes patrimoniales con los que habían convivido desde la niñez, y después se concentraron en lo que mayores probabilidades de ganancia auguraba: el arte contemporáneo, al fundar una y posicionar la otra, la Galería de Arte Mexicano, lo que representó un logro enorme, resultado de una “lucha” simbólica.¹¹ Al ‘hacerse cargo de esta institución, Inés consolidó su segunda transgresión de clase al dedicarse de tiempo completo, y de manera profesional, al comercio, una ocupación rentable pero mal vista en diversos círculos sociales. A pesar de las críticas desatadas, al éxito del negocio influyeron sus conexiones con personas de las clases altas, tanto con descendientes de gente acaudalada desde el porfiriato como con muchos de los nuevos ricos posrevolucionarios que irrumpieron en sus colegios y distritos residenciales; conocerlos desde la infancia fue una disposición benéfica para sus

¹¹ Esta lucha, para Foucault, es aquella en la “que los sujetos combaten todo aquello que los ata a sí mismos y de esta manera lo somete a los otros [...] [Es una forma de] refutar y *rechazar las formas de subjetividad impuestas* por la modernidad a los sujetos y que hacen de ellos sujetos en el sentido literal del término, sujetados, atados, amarrados a una identidad (social, nacional, de grupo o de clase) a la cual se vieron conminados a adherirse”. García Canal, *Foucault y el poder*, Págs. 34-35. Subrayado de la autora.

futuras ventas y tratos comerciales.

Una contravención más a la tradición familiar y a su sector social, aunque en la órbita de lo privado, fue su matrimonio: “Inés Amor se casa a las volandas con un torero de apellido Pérez, ¿se imaginan?, en Texcoco, y el banquete se compone de dos tostadas con queso añejo y un tequilita ingeridos a la sombra de un árbol. ¡Una Amor con un Pérez, imagínense ustedes nada más!”¹² Decidió no dar continuidad a la práctica de celebrar nupcias por intereses socioeconómicos ni con la idea de perpetuar la reputación familiar dentro del clan de nacimiento; dado que no tenía una fortuna o dote que salvaguardar, ni alianzas de negocios o convenios políticos que afianzar a través de un enlace conyugal, escogió de manera libre a su compañero de vida.

Todo acto es un signo y, por tanto, una proclama que emite un mensaje. En este caso, su boda es un contradiscurso, una tácita protesta ante fórmulas hegemónicas en el escenario de lo marital dentro de su grupo social. No sólo respondió a que contó con las condiciones de posibilidad de elegir, sino que, en los hechos, fue una señal de resistencia. Para afirmar esto, tomo en cuenta que sus ingresos le permitieron decidir fuera del rango de lo que socialmente se consideraba un enlace perfecto, esto es, con alguien de la burguesía, tradicional o en ascenso. Tuvo la oportunidad de optar por un “desventajoso” matrimonio, en términos de clase, procedencia, educación y profesión, porque tenía recursos propios, dado que ejercía un oficio y capitaneaba su propio negocio.

Esto no habría sido admisible si se hubiera mantenido dependiente de su familia y enclaustrada en el espacio doméstico, en su residencia del centro de la ciudad de

¹² Elena Poniatowska, *Las 7 cabritas*, Pág. 88.

México; en ese caso debiera haber atendido los deseos e imposiciones de sus parientes o de su circuito social. Así, lo que ganó —en buena medida gracias a que era propietaria y directora de la GAM— fue su derecho a edificar su identidad individual. Salió, aunque sea sólo en este sentido, del organigrama patriarcal y cimentó una imagen pública de carácter híbrido dado que, si bien no mostraba obediencia ciega al estándar ancestral, tampoco resolvió erigirse en contra-modelo de aquello que los conservadores entendían como “femenino”.¹³ No favoreció posiciones extremas, ni hacia un conservadurismo radical ni en la adopción de un feminismo activo. Su conducta y hábitos sociales tendían más bien hacia acciones mesuradas. Reiteró esa postura en el tipo de diplomacia y políticas culturales que suscribió en complemento a las directrices artísticas del régimen político.

II Feminización del mercado de arte

En 1935, Carolina Amor fundó la Galería de Arte Mexicano, espacio comercial especializado en obras de arte contemporáneo y producido por creadores activos en el país. Si bien el mercado del arte, de manera tradicional, a inicios del siglo XX seguía siendo un campo aún masculinizado y patriarcal, sostengo que ella y su hermana Inés, fueron las precursoras de un fenómeno fundamental para la comprensión de la historiografía artística nacional y latinoamericana: el de la feminización del mercado profesional de arte, trastocando y llevando a otro nivel una tradición de mercadeo

¹³ A diferencia de su hermana Pita, que era la escandalizadora, llamativa y sexualizada escritora, que se hizo de una poderosa voz pública; ya para 1951: “La más popular y seguramente la más de moda de los nuevos poetas de hoy, es Guadalupe Amor, una mujer joven, atractiva y anticonvencional, cuyos rasgos han sido ya immortalizados por la mayor parte de los artistas de México, de Diego Rivera en adelante. Pita Amor se ha vuelto casi un culto; los famosos y los grandes van a sus salones, y cuando ella visita las diversas universidades del país para leer su poesía, los estudiantes escuchan a sus pies”. Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, Pág. 553.

informal de mujeres, sin local ni logotipo, que venía de tiempo atrás y que podía ser de objetos lujosos o de manufacturas populares ofertadas en la calle.¹⁴

En el panorama local, durante la medianía del siglo XX, es perceptible un proceso de feminización del comercio artístico, donde las empleadas, directoras o propietarias de galerías eran, por lo general, mujeres: Olga Costa (Galería Espiral, 1941-1942), María Asúnsolo (Galería de Arte María Asúnsolo, GAM, 1941-1945), Emma Hurtado (Galería Mexicana o Diego Rivera, (1946-1957), Lola Álvarez Bravo (Galería de Arte Contemporáneo, 1950-1958), Patricia Sloane y Sandra Racotta (Sloane-Racotta, 1980-1994), Teresa y Ana María Pecanins (Galería Pecanins, 1964-2010), entre muchas otras. Esta condición de la historia cultural aún no está explorada. Feminizar el comercio de arte de la primera mitad del siglo XX ¿implica suponer como un binomio natural el de mujer-mercado? Es probable.

Ya dueña y señora de la GAM, mediante el traspaso concertado a los pocos meses de apertura de la galería con su hermana Carolina, la propietaria original, Inés Amor, en total congruencia con sus orígenes socio-culturales, definió para su institución un perfil elitista. De acuerdo con la artista y gestora, Helen Escobedo: “La puerta de la galería estaba siempre cerrada y había que hacer cita para hablar con Inés. Siempre decía que no le interesaba el hombre de la calle, su galería era para conocedores. No le interesaba promover el arte a nivel popular, su galería era para expertos”.¹⁵ Y para

¹⁴ Pita Amor describe a una mujer que ejercía el comercio de piezas señoriales, aunque era una actividad desarrollada en su residencia, sin profesionalizar la tienda: “La tal Lolita vendía antigüedades y todavía le quedaban algunos muebles valiosos; esto hacía que su casa, a pesar de ser reducida, pareciera ligeramente lujosa... Lo único que hacía, en realidad, era pasarse la vida contando y recontando los objetos que le habían dejado a comisión”. En *Yo soy mi casa*, Págs. 203-204. Véase también Angélica Velázquez, *Ángeles del hogar y musas callejeras*.

¹⁵ *Galería de Arte Mexicano*, Págs. 156-157.

gente que pudiera adquirir a los precios fijos que ella adjudicaba a cada pieza: “La GAM era una galería de postín”.¹⁶ Frente a las políticas populistas dictadas desde las esferas de poder público, la galerista prefirió lo contrario y, si bien se propuso hacer circular y promocionar el arte de fabricación local, renunció a competir por los públicos con el museo asentado en el Palacio de Bellas Artes. Incrementar el número de visitantes a su local nunca fue el propósito. Sí lo fue el fortalecer el consumo de arte moderno.

Es un patrón establecido el que el director de una galería comercial debe atender a los visitantes clasificados como “importantes”, coleccionistas, políticos, empresarios, creadores célebres, etcétera, aparte de llevar al día la correspondencia VIP, siempre con asuntos profesionales involucrados, aunque con algunos también se trataban de cartas personales, como con Juan Soriano, Rafael Coronel o Henry Clifford, del Museo de Filadelfia, por nombrar algunos de los más representativos de esta combinación de intereses con apegos. Así mismo, Amor verificaba la actualización del archivo, el fotográfico y el documental, dado que tenía expediente de cada objeto que ingresaba a la institución y registraba su venta y posteriores cambios de propietario, tanto como el control de ingresos y egresos monetarios.¹⁷ Lógicamente, estaba al pendiente de las obras de restauración y embalaje, trámites y procedimientos de traslados de piezas y montajes y, por si fuera poco, planeaba el programa académico que acompañaba a las exposiciones.

¹⁶ Cabrera en entrevista con Omar Cepeda, “Geles Cabrera, escultora mexicana”.

¹⁷ Para este tema véase a James Oles, “Colecciones disueltas: sobre unos extranjeros y muchos cuadros mexicanos”, en *Patrocinio, colección y circulación de las artes*. Memorias del xx Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, IIE-UNAM, 1997.

III Gestión cultural en formato de maternidad autoelegida

Obsesiva, perfeccionista, apasionada, inteligente, organizada, emprendedora y habiendo desarrollado alta sensibilidad y conocimientos acerca de la plástica local, Inés Amor destacó por la cuidadosa administración de su empresa. Son lógicas internas del negocio del arte el involucramiento personal con productores y con compradores, solo que a algunos no se limitaba a considerarlos clientes y proveedores con los que compartía intereses comerciales, sino que aquellos creadores que podían contarse entre el selecto club de sus elegidos, para ella eran seres necesitados de atención a los que les dispensaba cuidados mayores de lo que se reconocían como obligaciones de una *manager*.

Entendía su campo de interacciones en forma mucho más intensa y compleja que sólo asumir responsabilidades de *dealer*; por ello, alentó la producción artística de los miembros de su “claustro”, les dio consejos de naturaleza estética, tanto en contenido como en materiales,¹⁸ los guio en asuntos técnicos como el fijado de precios, control y registro de obra, almacenamiento y conservación, les proporcionó sitios de exhibición —en la GAM y en otras sedes, nacionales e internacionales— y cerró operaciones de compra-venta benéficas para sus artistas, clientes y la propia galería. Con tales acciones y transacciones gestionó a corto, mediano y largo plazos su desarrollo profesional.

Asimismo, les brindó atención especial e individualizada, procuró su bienestar, en

¹⁸ Para Joy Laville la relación con Amor fue determinante; si bien la Galería Pecanins le hizo su primera muestra individual, 1966, al año siguiente la GAM hizo lo propio y desde allí se forjó un binomio que duró hasta que se extinguió la vida de la galerista. Por sugerencia de la empresaria, amplió su base matérica de expresión y pasó de dibujos al pastel a las acuarelas, óleos y acrílicos.

cuanto a su salud y a su entorno, les hizo favores a título voluntario, les proporcionó obsequios estratégicos, les otorgó préstamos de dinero, esto es, todo aquello que — dentro del formato tradicional y normalizado— solemos hacer por familiares y seres cercanos. Era madre, hermana, amiga, psicóloga, consejera y solidaria compañera de triunfos, crisis, penurias y enfermedades. A Rafael Coronel le aclaró: “Para que yo tome a un pintor necesito saber dónde vive, a qué horas se levanta, a qué horas desayuna, a qué horas pinta, a qué horas regresa a su casa, quién es su novia ... [para] saber cómo controlarlo y qué actitud tomar”.¹⁹

El cuidado a los artistas es, desde mi punto de vista, la clave de una unión equiparable a la que se instaura entre madre e hijo en crecimiento. Estoy convencida de que este fenómeno tenía un trasfondo superior al de las reglas no escritas, pero existentes, del mercado del arte donde —de por sí— se revisten de amistad, y no sólo de cordialidad, las negociaciones comerciales. Es una economía de lo artístico que, en buena medida, se basa en las relaciones humanas. Así, siguiendo su costumbre familiar y a su hábitat de origen,²⁰ Amor emprendió un rol femenino que había visto desempeñar a su madre y a las mujeres de su clase social: el del maternaje adoptivo, temporal, aunque perdurable, donde ella seleccionaba a los que protegería: en una fase inicial Federico Cantú y Juan Soriano, después fueron Gustavo Montoya, Guillermo Meza, Ricardo

¹⁹ *Galería de Arte Mexicano*, Pág. 172. Su apuesta por este pintor fue tan a fondo que lo eligió, en 1965, para una revisión individual con motivo de la conmemoración del 30 aniversario de la GAM.

²⁰ Su mamá destinaba un día al mes a servir alimentos a los pobres en un comedor de la colonia Romita: “Por un decrepito portón de madera entrabamos mamá y yo cada lunes primero que nos tocaba ir a servir la comida. Un cuarto con mesas corridas y la estrechísima cocina llena de cazos olientes a comida barata era cuanto allí había... [La madre] rígida y metódica, terminaba exhausta”. En ese mismo libro, narra que una de sus hermanas mayores invertía una tarde a tejer en casa con sus amigas para aprovisionar de ropa a niños pobres y futuros bebés de madres solteras. En *Yo soy mi casa*, Págs. 261-262.

Martínez, Rafael Coronel y varios más. ¿Mujeres artistas? Una jovencita Helen Escobedo sólo a inicios de su carrera, hasta que impuso su voluntad y dejó de producir las esculturas que tanto gustaban a los clientes de Inés Amor. ¿Prefería tener “hijos” varones? Todo indica que sí.²¹ El vivir dentro de parámetros patriarcales —en términos machistas y sexistas— explica que las mismas agentas culturales que están rompiendo paradigmas se adscriban a la ideología dominante, de manera consciente o no. La discriminación y exclusión vivida en carne propia, la replican casi en automático.

Entonces, incluir a un artista en su “cónclave”, habiendo firmado contrato o no, para Amor implicaba atender tareas múltiples, desde abrirle cuentas bancarias en las que depositaría el fruto de sus ventas, buscarle casa y firmar como garante ante cualquier adeudo, escucharlo y aconsejarlo en inversiones, cuidados y salud, romances y, por supuesto, en la continuidad de técnicas y tópicos estéticos de demanda comercial. Con singular sagacidad lo describió Juan Soriano: “En las mujeres —sobre todo en las dueñas de galerías— existe el deseo de formar un artista, de ayudar a salir adelante a quien tiene el talento. Es una especie de maternidad artística, e Inés la tenía muy fuerte”.²² Hace falta un estudio comparativo acerca del tipo de gerencia que caracterizó a María Asúnsolo, Lola Álvarez Bravo, Emma Hurtado en su rol de propietarias de organismos comerciales particulares o de Susana Gamboa y Carmen Marín de Barreda, en su calidad de directoras del estatista Salón de la Plástica Mexicana, entre muchas otras.

Amor perfeccionó su vocación maternal al renunciar desde temprana edad a ejercer

²¹ Amor tuvo especial aprecio por la obra de dos inglesas radicadas en México, Leonora Carrington y Joy Laville, sólo que no estoy segura que la relación establecida entre ellas fuera de madre-hija simbólica cuando sólo habían cinco y once años de diferencia entre ellas, respectivamente.

²² *Galería de Arte Mexicano*, Pág. 104.

papeles que otras galeristas no eludían, como las de musas, novias o amantes.²³ Discreta y sobria, aunque con un matiz de elegancia dentro de la sencillez de su maquillaje, peinado y *outfit*, decidió no enfocar su imagen pública ni en su juventud, feminidad y mucho menos en su sexualidad, todo ello acorde con su conservadora educación, familiar y escolar.²⁴ En este sentido específico, no hubo ruptura con la tradición. El toque de elitista atención personalizada que imprimió a la galería, se convirtió en su *habitus*, Bourdieu *dixit*. En atención a su condición de género, optó por seguir la fórmula familiar de compromiso social porque lo entendía como elemento determinante de su ser femenino, de acuerdo a lo que había vivido en su familia. Esto no equivale a creer que su atento cuidado y sincera preocupación por ayudar a “sus” autores, la pasión y devoción por su oficio, sean sentimientos, disposiciones, actitudes y emociones exclusivas de las mujeres. No se trata de reproducir aquí el mito del “eterno femenino”.²⁵ En Inés Amor, la maternidad —simbólica y biológica— era decisión propia.²⁶

A propósito de las y los artistas, consintieron o evidenciaron su conexión de madre-hijo

²³ Como la galerista María Asúnsolo (1904-1999), a la que muchos artistas proclamaran “musa” y ponderaran por su belleza; en la época tuvieron alta circulación social los pormenores de sus romances-escándalos, por ejemplo, con David Alfaro Siqueiros. En el mercado internacional de arte, es conocido el caso de la coleccionista-galerista Peggy Guggenheim (1898-1979), en parte por sus apasionados amores con aquellos a los que compraba obra o exhibía en su galería, práctica que ella misma se encargó de divulgar en su libro autobiográfico *Out of This Century*, 1946.

²⁴ Raúl Anguiano relató la reacción de las hermanas Amor cuando pintó un retrato de Pita desnuda: “No querían que se exhibiera, que se viera; eran muy puritanas siendo gente tan culta; Inés y Carolina. Se espantó Inés cuando lo vio: casi se desmayó... fue un golpe tremendo”. Juan Soriano reiteró que les causaba conmoción el que la menor de ellas rompiera con las pautas de feminidad burguesa: “Para Carito era tremenda y para todas las hermanas también, porque eran muy a la antigua en el fondo”. Entrevistas citadas en Schuessler, *La undécima musa*, Págs. 129 y 97.

²⁵ Ahora sabemos que “el género no es parte de la naturaleza sino una simple construcción cultural”. Burke, “La historia cultural y sus vecinos”, Pág. 114.

²⁶ Sus hijos son Mariana, actual directora de la GAM, y Juan Pérez Amor.

simbólica con Inés Amor, tanto para sí como para aludir, en tono de denuncia, a los otros, los “consentidos” de la *dealer*.²⁷ El discurso maternal, no es subalterno en Inés Amor, ni en sus declaraciones o sus entrevistas. En la medianía del siglo XX, este aspecto de su gestión fue materia de discusión y tuvo alta visibilidad social, dado que fue el rol al que ella voluntariamente eligió consagrarse. Durante la vida profesional de la dueña de la GAM, ejemplo del posicionamiento de nuevos estereotipos de mujer activa, segura y eficiente, persistieron nociones tradicionales, resabios del pasado:

La concepción de masculinidad atribuyó a lo masculino las características de racionalidad y fortaleza, mientras que la concepción de feminidad asignó a lo femenino los atributos de sentimentalismo y debilidad. De acuerdo con tales principios, el mundo público fue el campo de actuación para los varones y el mundo privado lo fue para las mujeres ... La identidad femenina se definió por la maternidad y la responsabilidad de todas las tareas domésticas ... Sin embargo, muchos discursos alternativos ... desafiaron tales principios, y si bien, no necesariamente desecharon la identidad maternal como central de la feminidad, se posicionaron de una manera que les permitió exigir y legitimar nuevos espacios y funciones sociales para las mujeres.²⁸

Su matriarcado fue aceptado, por lo general, por los jóvenes seleccionados —sobre todo los apadrinados por personajes influyentes: Tamiji Kitagawa recomendó a su discípulo Amador Lugo o el coleccionista Alvar Carrillo Gil promovió a su paisano Fernando Castro Pacheco, por mencionar dos ejemplos—, naturalizando lazos afectivos, de agradecimiento por las atenciones recibidas, aunque ello no los libraba de tensiones y desencuentros, como es natural en enlazamientos que tienen una finalidad mercantil, en el que el dinero es una de las motivaciones fundamentales para prolongar la alianza. Helen Escobedo atestiguó: “Me hablaba... de la vida de los

²⁷ Por etapas demostró cierta predilección por creadorxs que iniciaban o que no tenían mercado amplio, como Amador Lugo, Lola y Germán Cueto, Angelina Beloff, Carlos Mérida, Luis Ortiz Monasterio.

²⁸ Graciela Queirolo. “Victoria Ocampo (1890-1979): cruces entre feminismo, clase y élite intelectual”, Pág. 2.

artistas, de lo difíciles que eran, de cómo ella tenía que ser para algunos una especie de madre, hada madrina, enfermera o nana”.²⁹ De aquí surgen dos preguntas: ¿Su actitud era equivalente entre mujeres artistas y creadores varones? Habría que realizar un análisis acotado para contestar esta cuestión, aunque por la cantidad de hombres que amadrinó, ya puedo inferir que ellos tenían prioridad.³⁰ Segunda: ¿las relaciones instituidas entre hombres dueños de galerías y “sus” productores plásticos, también podrían categorizarse como paternaje? Hace falta una investigación comparativa para enfocar la modalidad de asociación que instituían con ellos comerciantes de arte moderno como Alberto Misrachi, Juan Martín, Antonio Souza, Armando Colina, Víctor Acuña, etcétera.

IV Comercio + caridad cristiana

El vínculo comercial se compone de una enorme pluralidad de articulaciones, algunas edificadas por criterios económicos pero que también responden a factores concernientes a la personalidad y el carácter, a aprendizajes morales, éticos y de comportamiento emocional asimilados en el seno familiar, como es el caso de axiomas ya abordados por la academia entre ciertas comunidades sociales de élite; me refiero a la compasión, a la caridad cristiana: “Desde finales de la época colonial, la caridad

²⁹ *Galería de Arte Mexicano*, Pág. 151. Coinciden Hortensia y Alfredo Castañeda: “No sólo era la vendedora de sus cuadros, sino la consejera, la madre, la administradora: les manejaba su dinero, les construía sus casas”. *Ibidem*, Pág. 214.

³⁰ En el año de la fundación, 1935, se hicieron dos muestras colectivas presentando trabajos de 25 artistas residentes en México; de ellos, sólo tres eran mujeres: Angelina Beloff, Lola Cueto y María Izquierdo. En 1939 a esta última se le dedicó la primera exhibición individual para una artista. La segunda retrospectiva, 1942, fue homenaje póstumo a la fotógrafa Tina Modotti. Después: Alice Rahon (1944, 1946 y 1951); dos exposiciones a Angelina Beloff (1950 y 1952) y dos a Olga Costa (1945 y 1948). Entre 1935 y 1955, se presentaron 15 certámenes individuales para creadoras mujeres, menos de uno por año.

había constituido para las mujeres una actividad prestigiosa, auspiciada por la Iglesia y aprobada por la sociedad... En realidad, estas actividades eran consideradas una extensión de sus tareas en el ámbito doméstico”.³¹ Se trata de una válvula de oxígeno para el necesario “respiro” de un sistema desigual y clasista.

Por ende, afirmo que el trasfondo religioso permeó las acciones de Inés. Como es sabido, la moral cristiana incita a la ejecución de aquello que compruebe compromisos y responsabilidades sociales y que, mediante una adecuada campaña publicitaria para hacer saber a los demás de su altruismo, daría como resultado la obtención del anhelado renombre y distinción social. Así, las obras de caridad, filantropía y procuración de bienestar al prójimo se tienen como demostración fehaciente del ser cristiano, traducido en generosidad y honorabilidad. Asumo que la *marchande* nunca se separó del concepto de caridad cristiana, aprendido en el contexto familiar.³² La descripción de un ritual de reparto de ropa y alimentos a un grupo empobrecido, por parte de algunas mujeres de su círculo social, corre por cuenta de Pita Amor:

En largas mesas de blanquísimos manteles, la servidumbre uniformada iba acomodando los costosos platonos rebosantes de exquisitos alimentos. Cada una de las señoras llevaba un platillo...

Casi todas las señoras se engalanaban para la comida de los pobres como si fuesen a una gran recepción social, y realmente era estridente el contraste cuando doña Susana Cuervo de Infante ... entregaba sonriendo forzosamente, un paquetito de ropa a una mujer sucia rodeada de cuatro o cinco hijos famélicos...

³¹ Angélica Velázquez, “De la caridad religiosa a la beneficencia burguesa: la dádiva social y sus imágenes”, Págs. 72-73.

³² “¿Cómo podemos hablar de una madre sin recurrir a la religiosa y santificada figuración de la madre virgen de la Cristiandad —tan enraizada en la sociedad mexicana— ni en la madre como idealización del narcisismo primario (es decir, a la figura que representa la plenitud y la satisfacción del deseo)? Andrea Noriega Martínez del Campo, *Maternidad(es): experiencias y discursos en el arte contemporáneo mexicano*, Pág. 22.

Formados en larga y opaca fila, esperaban pacientemente su ración... Mi madre lograba, con exactitud germánica, distribuir casi matemáticamente los alimentos. Con tanta agitación se embellecía.³³

La galerista decidió continuar por la senda trazada por su madre. El modelo de mujer, del desempeño de roles familiares y sociales, procede en directo de ese ejemplo. Así, mientras su padre, Emmanuel Amor Subervielle (1856-1932) leía textos bíblicos o literarios recluido en la biblioteca de la casa, Carolina Schmidlein García Teruel (1878-1946) se ocupaba de conseguir —por lo general mediante la venta de sus heredades patrimoniales— y administrar el dinero para el sustento familiar, de coordinar a la servidumbre, de prever asuntos básicos como alimentación, ropa, celebraciones familiares, preservación de redes sociales, monitoreo de la educación, formal e informal, de cada una de las hijas y de concurrir con regularidad a eventos de asistencia social para los pobres. Este arquetipo no dista mucho del maternaje de Inés Amor con los artistas de su galería:

Se daba cuenta del grado de angustia —o de neurosis— que acompañaba a sus amados pintores... y procuraba proporcionarles... el grado de tranquilidad, de armonía, de despreocupación por el entorno cotidiano, indispensable para que la afloración de una etapa creativa encontrara los mejores cauces... Fue bastante materna, pero aunque no brindó su afecto en forma incondicional ni mucho menos irracional... no estuvo exenta de apasionamientos.³⁴

Resumiendo: los elementos que distinguen a la matriarca de la GAM y que se traducen en funciones lucrativas, fue que dispensar cuidados suprapersonalizados a los creadores con los que mantenía asociaciones de largo aliento resultaba benéfico para todos, dado que se propiciaba un ambiente saludable, idóneo para la producción artística. La dimensión ética y afectiva de su *involvement* la convirtió en una mujer-

³³ *Yo soy mi casa*, Págs. 254-256.

³⁴ Manrique, “Discurso y recuerdo”, en *Una mujer en el arte mexicano*, Pág. 15.

cuidadora, a imagen y semejanza de su madre y las señoras de su esfera social que realizaban incesantes acciones en pro de los otros, de aquellos que, por diversas razones, resultaron elegidos. Para Carolina Schmidlein fueron, permanentemente, su familia, y, a nivel aleatorio, los pobres; para Inés Amor, fueron los artistas. Esta variante de cuidado materno, análoga a la activada por las madres en nombre del amor, en formato tradicional es, por lo general, un quehacer oculto, a diferencia de Inés Amor, quien se encargó de visibilizarlo en sus memorias, entrevistas y charlas informales. Es una misión que, resolvió, debía ser publicitada para la obtención del merecido reconocimiento.

V Galería de Arte Mexicano = universo feminizado

Amor heredó y reprodujo al interior de su galería, una cultura jerárquica, tan arraigada como persistente y eficaz, en la que es posible vislumbrar un universo femenino, salvo la figura casi fantasmal del padre. Tal estrategia de gestión familiar la hizo extensiva al ámbito empresarial, con predominio de mujeres trabajadoras: era una reducida cuadrilla que cumplía variadas labores de manera conjunta, aunque había especializaciones —asistentas, contadoras, secretarias y vendedoras— y los hombres ejecutaban funciones de menor responsabilidad: mozos, cargadores, choferes. Era un mundo feminizado, con alta competencia y competitividad, que recuerda la disminuida, pero fiel, legión de sirvientas que comandaba la madre de Inés Amor con firmeza y autoridad.

Las diferencias entre sus subordinadas, por origen social, conocimientos, trayectoria, actividades predominantes, experiencia o antigüedad en el puesto, no cuestionaban el liderazgo de Amor, única responsable de la toma de toda decisión sustancial, así como

de distribuir rangos entre ellas: “Nunca delegó totalmente en nadie, le gustaba quedarse con algunos hilos en la mano y siempre nos hizo sentir que ella era la cabeza”.³⁵ Desde su perspectiva, sus colaboradoras configurarían una unidad que se asemeja a la familia extendida dado que, por lo exiguo del equipo y la cohabitación en un pequeño espacio por largos horarios cotidianos, era natural el nacimiento y fortalecimiento de relaciones estrechas que responden a lógicas internas de confianza, discreción, lealtad y cuyos valores principales son el rendimiento y la productividad, como es natural en una empresa.

La GAM, bajo la protagónica imagen pública de Inés Amor, fungió como emblema o referente cultural, cuyo ascendente se hizo extensivo a sus empleadas, en las que predominaban un sentimiento de orgullo por ser parte de una empresa a la que imaginaban la mejor de México, al menos en el área del comercio de arte moderno: “Nos convertimos en un magnífico equipo de trabajo”.³⁶ Lo que se destaca es la sinergia como dinámica grupal: “Actuar en común... es un actuar estratégico, es decir, orientado al éxito. Se vuelven necesarias la organización y la estrategia. Únicamente por medio de una organización efectiva, de una buena estrategia, un grupo numéricamente menor puede ser más poderoso que un grupo mayor”.³⁷

Esta atmosfera de suficiencia profesional, de optimización y fidelización de los recursos humanos, en tanto motor de rentabilidad, coadyuvó a la reputación del negocio. Asimismo, por caracterizarse por un menor apego, y por ende mayor autonomía

³⁵ Ana Yturbe, *Galería de Arte Mexicano*, Pág. 194. Su primera secretaria y vendedora fue Luz Velázquez de León. Contratada para hacer marcos en madera cruda a un carpintero de apellido Hernández y para restaurar a Hermilo Jiménez.

³⁶ López Figueroa, *Galería de Arte Mexicano*, Pág. 136.

³⁷ Byung-Chul Han, *Sobre el poder*, Pág. 133.

emocional, que el que sostenía con los artistas, considero que Inés Amor vivía con sus colaboradores un “maternaje distante”,³⁸ dado que, desde su punto de vista, la separadora jerarquía laboral debía preservarse. Esto recuerda el modo relacional de su madre con la servidumbre, de las mujeres de clase alta o media con sus asistentes y mozos, sea en lo doméstico o lo empresarial. Eran acoplamientos que tendían a la perdurabilidad del pacto laboral.

Aquí lo primordial es que al interior de la GAM se rompió el orden androcéntrico; la ausencia de hombres en condiciones de poder permanente —durante mucho tiempo, el individuo de mayor jerarquía dentro del equipo de la galería fue el museógrafo Alfonso Soto Soria, si bien no se involucraba en ningún asunto más que el de las rutinas de montaje y sólo se le contrataba por proyecto expositivo³⁹— y el indiscutible liderazgo de la directora de la galería, hizo que permaneciera como un campo donde las reglas de funcionamiento del sistema eran estipuladas desde un mando femenino. Era un territorio con estructura jerárquica piramidal, a semejanza de la distribución organizativa de cualquier empresa de la época y del hogar de los Amor Schmidlein, como en la mayoría de las familias de entonces. No obstante, es un esquema que en nada fisuraba al modelo patriarcal heredado, pero que hoy podemos entrever como un lugar libre de dominación masculina, al menos en el organigrama y conducción interna.

³⁸ Entrevista a la gestora cultural Miriam Kaiser, quien fue vendedora de la GAM entre 1968 y 1976, Ciudad de México, 7 de marzo de 2022. Agradezco las generosas entrevistas que, con diversos temas, me ha concedido a lo largo de los años.

³⁹ Cabe aclarar que las vendedoras también hacían montajes expositivos, igual que Inés Amor. Permanentemente empleaban uno o dos mozos que hacían diversas funciones: limpieza, cargadores, transportistas, mensajeros, almacenistas, ayudantes de embalaje y montaje, etcétera. Otro era el chofer.

VI Conclusiones. Cimentando una voz propia

La figura de Inés Amor cuestiona una historia del arte tradicional con perspectiva patriarcal. Como ya mencioné, un buen número de mujeres, en interacción permanente con algunos dueños de galerías, se dedicaron al desempeño de actividades mixtas, entre la gestión cultural y el mercado de la plástica; de entre todos ellos, Amor fue la más influyente del siglo XX. Estoy convencida de que las desventajas de ser mujer en la esfera empresarial se compensaron, al menos en parte, por tratarse de un sector no tan competido porque acarreaba algún grado de desprestigio dada su naturaleza comercial, y porque su condición de clase la proveyó de capital cultural y redes sociales, lo que contribuyó a catapultar su carrera.

No es una gestora ninguneada por la historia tradicional del arte en México, sólo que no la hemos enfocado con detenimiento. Desplegó una agencia posible en respuesta a su —en ocasiones— limitante contexto y edificó una infraestructura autónoma a lo interno de su empresa cultural. Armada con su dispositivo, la GAM, consiguió hacerse de una imagen individualizada, sólida y perfectamente distinguible dentro de las comunidades culturales de aquellos años y destacó en su condición de participante activa —y a veces desde posiciones de resistencia o discrepancia— en la consolidación de las políticas públicas diseñadas dentro del aparato de Estado.⁴⁰

Gracias al capital simbólico que acumuló,⁴¹ intermedió en la definición del panteón artístico nacional y de las directrices que debía seguir el arte contemporáneo desde

⁴⁰ Para este tema véase mi ensayo *Inés Amor: “la galería soy yo”*.

⁴¹ “El capital simbólico es un *crédito*, pero en el sentido más amplio del término, es decir una especie de avance, de cosa que se da por descontada, de acreditación, que sólo la *creencia* del grupo puede conceder a quienes le dan *garantías* materiales y simbólicas”. Bourdieu, *El sentido práctico*, Pág. 190. Subrayados del autor.

una postura mucho más abierta que la del Museo de Artes Plásticas (MAP, 1934-1946) y ya adscritos al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el sucesivo Museo Nacional de Artes Plásticas (MNAP, 1947-1958) y el postrero Museo Nacional de Arte Moderno (MNAM, 1958-1964). Ella misma impulsó políticas culturales alternas a las oficiales. Algunas de esas iniciativas y demandas fueron recuperadas por el oficialismo, otras no; por ejemplo, hubo autores que gozaron de sendas exposiciones en su galería y que nunca tuvieron la oportunidad de concretar una muestra individual en el museo, limitándose las invitaciones a participar en las muestras colectivas de corte panorámico. Para muchos otros, tener una primera muestra individual y ser promovidos por la GAM, fue un parteaguas en su trayectoria, logrando llamar la atención de los funcionarios culturales y ser cooptados por el recinto legitimador:

La GAM nos daba la oportunidad de enseñar nuestras cosas públicamente; de otra manera, no había camino, pues los canales oficiales eran muy difíciles. No como quiera se podía exponer en Bellas Artes... Entonces exponíamos con Inés Amor, quien de alguna manera hacía contrapeso a la parte oficial... Había iniciado, además, muchas relaciones internacionales que después fueron muy útiles para mucha gente.⁴²

Dentro de lo artístico, si el INBA representaba el poder patriarcal —dada su adscripción al sistema gubernamental y en donde las funciones directivas, la autoridad y el liderazgo político se concentraba en los miembros de la élite burocrática, conformada en ese entonces de manera exclusiva por hombres— la GAM, fuera del control oficial y comandado por una mujer, bien podía equivaler a un régimen matriarcal: “Las estructuras de dominación ... son el producto de un trabajo continuado (histórico por tanto) de reproducción al que contribuyen ... unas instituciones: Familia, Iglesia,

⁴² Ricardo Martínez, *Galería de Arte Mexicano*, Pág. 119.

Escuela, Estado”.⁴³ Padre-madre, masculino-femenino, son los ejes en los que transitaban sus respectivas agencias.

Lo que es un hecho es que las políticas oficiales dominantes en la primera mitad del siglo XX y continuadas a las siguientes décadas fueron edificadas mediante las aportaciones de diversos agentes culturales que accionaron desde las instituciones públicas, como el curador Fernando Gamboa desde el MNAP, empresas tipo la GAM, intelectuales y críticos de arte como Justino Fernández, director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y coleccionistas particulares, tal fue el caso del yucateco Alvar Carrillo Gil, quien pactó con excelentes resultados la exhibición pública de su selecto repertorio de pintura moderna. Quiero señalar que la única mujer en esta ecuación es, precisamente, Inés Amor. Ella es la excepción que confirma el régimen patriarcal.

Es indudable que las élites que usufructuaban diverso tipo de agencia, ancladas a instituciones de diferentes alcances y perfiles, aportaron en el proceso de definición de las políticas culturales dominantes tanto en la esfera pública como en la privada. Eran agentes activos que coincidían —en lo general— en sus ideas estéticas, en las políticas culturales a seguir y, con ello en mente, configuraron una idea hegemónica de lo que debía ser la plástica moderna mexicana, tanto para consumo nacional como para difusión internacional. Entre todos ellos lograron articular múltiples agendas que se unificaron y ensamblaron con las que se estaban delimitando desde el orbe político.

Inés Amor, evidentemente ejercía una política con disensiones y conflictos, pero, sobre todo, coincidencias con relación al proyecto oficial, siempre en construcción; si bien

⁴³ Bourdieu, *La dominación masculina*, Pág. 28.

existían fisuras y desencuentros, esto no invalida el hecho de que predominaban convergencias ideológicas fundamentales, lo que dio origen y sustento a su complicidad histórica. De allí la importancia que revisten sus convicciones nacionalistas, sus certezas de que coadyuvaba en la fabricación de una mejor nación, que se vivía un renacimiento artístico y que la producción contemporánea era la cumbre del arte nacional. Queda clara su capacidad para decidir la nómina de los artistas asociados a su galería por contratos o piezas a consignación, para la toma de decisiones, la fijación por distinguirse de otros espacios expositivos, o sea, por cimentar una identidad empresarial exclusiva y por contribuir al futuro del arte, en específico al generado en México, fuera de creadores locales o no.⁴⁴

Actuó dentro de un entorno acotado, estampó su impronta y protegió la cultura, en la medida de sus posibilidades, durante cuatro décadas. Abordar las condiciones que auspiciaron sus operaciones profesionales, así como la rúbrica individual que imprimió a sus prácticas y mandatos, fue una tarea que aquí me propuse acometer. Los agentes culturales activos en la primera mitad del siglo XX incidieron categóricamente en la forja de un proyecto nacional posrevolucionario. Inés Amor es una de las mujeres involucradas a fondo en tan significativo proceso y su oportuno empoderamiento alcanzó una visibilidad que no ha podido ser igualada por ningún(a) comerciante de arte en México; esto sigue siendo así a ciento veinte años de su nacimiento y a poco más de cuarenta de su muerte.

⁴⁴ A finales de los años cuarenta, el escultor Federico Silva atestiguó que un medio de acceso a tan influyente gestora era la recomendación de un creador famoso: “Siqueiros habló con la única galería de arte que entonces existía, la de Arte Mexicano de Inés Amor, y escribió un texto presentándome; el texto me abrió la puerta de la galería”. Por supuesto, junto con la GAM coexistían muchos otros espacios comerciales de exhibición, sólo que su notoriedad la hacía parecer como “la única”. *México por Tacuba*, Pág. 94. La exposición inicial de su obra fue en 1946.

No por casualidad la institución que posicionó es “la veterana de nuestra[s] galería[s]”.⁴⁵ Su trabajo aun repercute en el contexto artístico-cultural contemporáneo y, mediante una estrategia revisionista, permite desplazar el relato unívoco, tradicional y patriarcal que había venido repitiéndose en modo “historia oficial del arte mexicano” y construir una relectura complementaria, incluyente y, por tanto, más compleja, del pasado reciente.

Fuentes primarias

Amor, Pita, *Yo soy mi casa*, México, FCE, 2ª edición, 2018.

Amor, Pita, “Confidencia de la autora”, *Antología poética*, citado en Michael K. Schuessler, *La undécima musa*, México, Diana, 1951.

Crespo de la Serna, Jorge Juan, “Las galerías de arte en 1957”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 13 de enero de 1957, Pág. 6.

Geles Cabrera en entrevista con Omar Cepeda, “Geles Cabrera, escultora mexicana”, *En Corto*, Ciudad de México, junio de 2020. <http://hipermedula.org/2020/06/geles-cabrera-escultora-mexicana/>

Manrique, Jorge A. y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, IIE-UNAM, 1987.

Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, México, Conaculta, 1994.

Romero Keith, Delmari, *Historia y testimonios. Galería de Arte Mexicano*, México,

⁴⁵ Jorge Juan Crespo de la Serna, “Las galerías de arte en 1957”, Pág. 6.

GAM, 1985.

Silva, Federico, *México por Tacuba. Paisajes autobiográficos*, México, Conaculta, 2000.

Bibliografía

Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*, México, Siglo XXI Editores, 2009.

Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Burke, Peter, “La historia cultural y sus vecinos”, *Alteridades*, México, enero-junio, año/vol. 17, número 33, UNAM-Iztapalapa, Pág. 111-117.

Han, Byung-Chul, *Sobre el poder*, Barcelona, Herder, 2016.

Heredia, Mariana, “Ricos estructurales y nuevos ricos en Buenos Aires: primeras pistas sobre la reproducción y la recomposición de las clases altas”, *Estudios Sociológicos*, México, El Colegio de México, Vol. 29, No. 85, enero-abril de 2011, Págs. 61-97.

García Canal, María Inés, *Foucault y el poder*, México, UAM-Xochimilco, 2002.

Garduño, Ana, *Inés Amor: “la galería soy yo”*, México, Cenidiap-INBA, 2013, Colección Abrevian, 5ª. Serie, 15 Págs. <https://bit.ly/3Y2yweR>

Grinsberg, Salomon, “Inés Amor y la Galería de Arte Mexicano”, *Woman’s Art Journal*, núm. 2, vol. 32, otoño-invierno de 2011, Págs. 3-13.

Poniatowska, Elena, *Las 7 cabritas*, México, Era, 2000.

Schuessler, Michael K., *La undécima musa*, México, Diana, 1995.

Velázquez, Angélica, *Ángeles del hogar y musas callejeras: representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*, México, IIE-UNAM. 2018.

Velázquez, Angélica, “De la caridad religiosa a la beneficencia burguesa: la dádiva social y sus imágenes”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 38, núm. 109, septiembre-diciembre de 2016, Págs. 43-95.

Noriega Martínez del Campo, Andrea, *Maternidad(es): experiencias y discursos en el arte contemporáneo mexicano*, tesis para obtener el grado de Maestría en Estudios de Arte, México, Universidad Iberoamericana, 2017.

Queirolo, Graciela, “Victoria Ocampo (1890-1979): cruces entre feminismo, clase y élite intelectual”, *Clío y Asociados. La historia enseñada*, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata y Universidad Nacional del Litoral, núm. 13, 2009, Págs. 135-159.