

1A  
2 ej



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

## LA RUPTURA EN EL ARTE MEXICANO EN LOS 50's.



DIRECCION  
ESCUELA NACIONAL DE  
ARTES PLASTICAS  
AV. CONSTITUCION No. 600  
Xochimilco 23, D. F.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE;  
LICENCIADO EN ARTES VISUALES  
P R E S E N T A :

CATALINA BUENDIA CAMPOS

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## I N D I C E

	PAG.
INTRODUCCION	II
1. ANTECEDENTES HISTORICOS	2
1.1. El Porfiriato y el Arte	2
1.2. La Revolución Mexicana	15
1.3. El Arte emanado de la Revolución	33
2. LA RUPTURA CON LA ESCUELA MEXICANA DE PINTURA	107
3. NEOMORALISMO	182
4. RELACION DE ESTA INVESTIGACION CON MI TRABAJO PERSONAL	211
5. CONCLUSIONES	216
6. NOTAS BIBLIOGRAFICAS	237
BIBLIOGRAFIA	247

## INTRODUCCION



## I N T R O D U C C I O N

Esta es una tesis en la que se verán algunos aspectos de carácter histórico, político y social, y en la cual se realizó una investigación, que intenta aclarar cuáles fueron las causas por las que se llegó a la ruptura estética con la Escuela Mexicana de Pintura. Esto fue posible esclarecerlo, gracias al material que considero fundamental y que amablemente me proporcionó el director de ésta, Profesor Armando Torres Michúa, los dos artículos que se citan en ella: "La Pintura Mexicana en el Decenio de la Confrontación: 1955-1965", de la investigadora de origen estadounidense Shifra M. Goldman, Catedrática en la Universidad de los Angeles, California, que se especializó en artes plásticas mexicanas y "El Expresionismo Abstracto: Arma de la Guerra Fría" de Eva Cockroft.

Me interesó realizar esta investigación, ya que durante mi formación en la E.N.A.P., todo acercamiento al arte realista o figurativo era motivo de críticas violentas, así quise investigar o explicarme ¿por qué se cambiaba una manifestación plástica, en la que se encontraba tantos elementos estéticos valiosos, por otro que no me comunicaba nada?, como las tendencias vanguardistas abstracto geométricas que nos imponían como ejer-

cicios plásticos, lo que dificultó mi aprendizaje dentro de -- la corriente figurativa, en la que está contenido el paisaje, -- el retrato, la naturaleza muerta y las composiciones temáticas.

El arte figurativo me emociona y conmueve vivamente, y -- pienso que éste posee un valor estético en sí mismo y que es -- el mejor medio expresivo, para los intereses ideológicos del -- artista, sean éstos económicos, políticos o religiosos.

Al investigar algunos antecedentes de la ruptura con la Es -- cuela Mexicana de Pintura, se mencionará en principio, cuál -- era el tipo de corriente artística a finales del Siglo XIX y -- principios del XX, y cuáles las condiciones económicas, políti -- cas y sociales imperantes durante esa época, llegando a la con -- clusión de que el arte del porfiriato no era congruente con la -- realidad de opresión, represión y miseria que el pueblo sufría. -- Causas que desembocarían en la rebelión del pueblo y darían -- origen a la Revolución Mexicana. Este hecho doloroso pero fun -- damental, en la vida de nuestro país originó un sacudimiento -- en el ámbito artístico y cultural, floreciendo la Escuela Mexi -- cana de Pintura y rompiendo así, con el gusto y práctica euro -- peizante que imperaba en México. El arte de la Academia cambió -- por un arte vinculado con las necesidades estéticas de nuestro -- país y retomó elementos de ella, pero dándole un enfoque dis --

tinto, el de un arte vinculado, que refleje la realidad social que el pueblo sufría, así como el anhelo de sus creadores, de conducir a ese pueblo a un cambio ideológico que la reivindicara. Se trata de destacar, los elementos estéticos que hicieron posible este gran movimiento artístico. El muralismo mexicano, en el que se inicia y se logra el nacionalismo convocado por Vasconcelos, que se gesta gracias a los intereses políticos del Estado, al apoyo financiero y a la tolerancia ideológica de éste, hacia el arte de contenido socialista, tomando en cuenta la importancia que tuvo el arte figurativo en él.

Se investigará cuáles fueron las causas que contribuyeron a su debilitamiento, mencionando la intención política de terminar con él en México y toda la América Latina, debido a la confabulación contra él, pagada con dólares neoyorquinos, por su contenido comunista, y esencialmente humanista. Esta confabulación, iniciada por David Nelson Rockefeller, servía a los intereses de la cacería de brujas macartista y se verá que -- Rockefeller y las familias más ricas de E.U., auspiciaron, impulsaron e impusieron el movimiento artístico que le precedió el informalismo, al que se le abrirán las puertas de todos los museos; la creación de las Bienales en México y América Latina y los concursos de la compañías Standard Oil y ESSO que subsidiaban las exposiciones de los salones ESSO y estimulaban

con premios económicos a los artistas jóvenes que siguieran o practicaran las corrientes no figurativas. Se menciona también la creación del Museo de Arte Moderno, un museo sin muros, que dará su apoyo sólo a la pintura de caballete, en su gran mayoría pintura y escultura informalista.

Por mi inclinación hacia el arte formal, veo la necesidad de disciplinar mi trabajo estudiando formas realistas, con las modificaciones que resulten necesarias, teniéndolas como base para tratar de lograr una más clara expresividad en él. Las formas que me propongo investigar, servirán a temas que se apeguen a la realidad, buscando en ellas los elementos estéticos con los que pueda expresarme plásticamente. Espero lograr, que en mi trabajo existan códigos humanistas y espiritualistas, acordes a mi necesidad de comunicar la urgencia de rescatar los valores humanos que en el hombre se han perdido.

Aquí cabe mencionar que: el figurativismo fue substituido por un informalismo, que nada decía a la población en la que en su gran mayoría era y es, el resultado de un país que se debate en el subdesarrollo económico al que se suma la pobreza cultural, por lo que el informalismo es un resultado más acorde con la expresión artística de los pueblos europeos, pero que no por ello se descartan los elementos positi

vos, estéticos y espirituales que dieron origen a éste, pero al que la gran mayoría de nuestro pueblo no entiende por ser un arte elitista, que en nuestro país se ridiculiza al no entenderse y esta corriente de "vanguardia", es preferida o fomentada por una sociedad consumista que se gesta en una política capitalista.

Estas preguntas se contestarán en la conclusión:

¿Hubo verdaderamente una ruptura?

¿Que clase de ruptura fue?

¿A qué obedecía esta ruptura?

## **CAPITULO I**

### **ANTECEDENTES HISTORICOS**

## 1. ANTECEDENTES HISTORICOS

### 1.1 El Porfiriato y el Arte.

En México en 1867, Gabino Barreda introduce a México la ideología positivista que había estudiado con Augusto Comte en Francia, y al que Juárez nombra colaborador y fundador de la Escuela Nacional Preparatoria. (1)

El positivismo, doctrina filosófica un tanto revolucionaria ya en el poder deja atrás esta etapa, cumpliendo así con su finalidad de apoyo a los intereses de la burguesía conservadora. (2)

Se establece en México en el porfiriato como doctrina oficial, el lema de ésta es: "Orden y Progreso". El Partido Conservador toma el lema de "Orden" y el Partido Liberal "Progreso". (3) Así los "aptos" para gobernar el país eran los científicos (burgueses capitalistas partidarios del capital extranjero), Bulness, Justo Sierra, Limantour. (4)

"Una consecuencia de esta doctrina era el afrancesamiento de la cultura y por lo tanto en el arte, en ella se descartaban nuestras tradiciones y raíces indígenas y populares." (5)

En la literatura destacaban escritores de derecha como: Rivapalacio, Emilio Rabasa, Amado Nervo, Díaz Mirón, López - Portillo y Rojas y Federico Gamboa. (6) Las concesiones a los artistas se otorgaban a ingenieros, escultores y arquitectos extranjeros, así se ordenaron las construcciones de los siguientes monumentos:

- a) Monumento a Colón, Carlos Cordier ejecutó la obra en Europa en el año de 1875, se trasladó a México y se terminó de instalar en 1877.
- b) Palacio de Bellas Artes, Adamo Boari y termina Federico E. Mariscal.
- c) Hemiciclo a Juárez, Guillermo Heredia, lo cimentó el notable ingeniero Gonzalo Garita. (7)

A la orden de afrancesamiento los escultores renunciaron a sus tendencias, sumándose a la corriente por no quedar --- atrás. (8)

El Arte en el período del Porfiriato 1876-1911

Durante el mismo se pueden distinguir:



- a) El arte auspiciado por el gobierno, el correspondiente a la oposición política y el popular. El arte auspiciado por el gobierno, la producción de artistas extranjeros contratados por él y los materiales eran exportados también. Al artista mexicano se le mantenía en un continuo rechazo. (9)

"Los artistas que de la academia salían se sentían desconcertados por el plano de inferioridad en que se les colocaba, más antes de renunciar a su vocación se replegaban al gusto -sensiblero de la gente acaudalada" (10) o bien producían sin que su trabajo evolucionara; pero en el mejor de los casos -trataban de aportar algo a la corriente académico-indigenista que se había iniciado en el período anterior. En busca de -conocimientos y prestigio tenían que procurarse un viaje a --Europa por largo tiempo. (11)

Félix Parra, Leandro Izaguirre y José Jara son artistas que realizan algunas pinturas académico-indigenistas de significación, sin embargo, Félix Parra (1845-1919) logra su mejor obra con un tema europeo "Galileo en la Escuela de Padua demostrando las nuevas teorías astronómicas" (12); como se -observa, nada trascendente para la nación y la problemática sociopolítica mexicana.

Leandro Izaguirre (1876-1941), influenciado por el monumento de Noreña pinta "El Suplicio de Cuauhtémoc", impregnado de -- academicismo y teatralidad pero salva las figuras de Cuauhtémoc y del señor de Tlacopan al tratarlas con intención realista, por lo que resultan menos falsas. (13)

En estas expresiones artísticas vemos asuntos o temas -- del pasado, pero que aún sus creadores no se atreven a tocar el presente, ese efervescente presente que ya pugna por salir en los temas pictóricos.

José Jara dignifica el esfuerzo indigenista de la Academia con su cuadro "El Velorio" en él pinta a tres generaciones velando a su muerto, en éste hay autenticidad en los personajes, en sus vestimentas y sincera emotividad en el tema. (14)

Antonio Fabres representó a la maestría académica, fueron alumnos suyos Saturnino Herrán, Roberto Montenegro, Diego Rivera y José Clemente Orozco. Como profesor utilizó a la -- naciente fotografía y a la electricidad para aumentar el rigor de la enseñanza, el dibujo debía ser idéntico a la fotografía que del modelo se tomaba si no resultaba así lo rechazaba. (15)

"Al dejar la enseñanza Fabrés, libres del yugo, los alumnos siguieron sus inclinaciones" las de un dibujo concienzudo y hecho con más rapidez para adiestrar más la mano y el ojo. Los nuevos ejercicios consistían en disminuir poco a poco el tiempo de copia de un modelo vivo hasta hacer croquis "y más tarde llegamos a dibujar y pintar un modelo en movimiento. - Ya no había fotografía con la cual comparar los trabajos y la simplificación forzosa del trabajo instantáneo hacía aparecer el estilo personal de cada estudiante" dice Orozco en su autobiografía. (16) Este gran paso es de una trascendencia definitiva pues el rompimiento del academicismo estratificado y el paso a la identidad personal del artista, identidad que le hace reconocible y forjador o hacedor de su estilo el que daría paso al encuentro de un nacionalismo que emerge de la realidad histórica y social y no de la ilusión de un arte forjado o auspiciado a juicio del Porfiriato.

Julio Ruelas, el más europeo de los artistas mexicanos - pintó pocos cuadros; a veces adoptó una línea rigurosamente - naturalista... "No son los temas mitológicos y legendarios los que estremecen al observador; es el tratamiento paciente, precioso, como si el artista se hubiera torturado... Pero la angustia pasó sin dejar huella, era demasiado suya, de él, - demasiado objetiva". (17)

"Saturnino Herrán es quien primero descubre la idiosincrasia del mexicano, percibe al fin, la fuerza emotiva y social de las costumbres populares de antiquísima prosapia en "La Ofrenda" (1913)... Herrán inició el viaje, Rivera, Goitia y tantos otros habrían de continuarlo... (pero es en) el Cristo Coatlicue donde la concepción del artista logró una síntesis plástica grandiosa y profundísima... El pasado indígena y el pasado cristiano estrechándose en un abrazo eternamente fatal para el presente. Compárese esta representación y su intrínseca monumentalidad con los cristos post-cubistas de -- Mannesier -- uno de los intentos más serios en la búsqueda de una expresión pictórica neo-cristiana-- y se comprenderá aún -- mejor el enorme valor de la invención plástica de Herrán". (18)

En esta época del arte se desarrolló en México la forma científica del impresionismo, del puntillismo, corriente tan revolucionaria como el cubismo, y fue Francisco Romano Guillén quien más asiduamente la cultivó, "algunos artistas como Ignacio Rosas (1880-1950), Alfredo Ramos Martínez (1874-1946), Angel Zárraga (1886-1946), Gonzalo Arguelles Bringas (1877-1942) y otros-- se sometieron y trataron de asimilar las obras de los artistas europeos consagrados en el pasado inmediato".

La producción escultórica no estuvo exenta de la influencia francesa, ya que en el último período de la presidencia - del Presidente Benito Juárez encargó a talleres europeos trabajos escultóricos monumentales. Así lo hizo también Maximiliano. A la orden de afrancesamiento los escultores desisten de sus tendencias para agregarse a la corriente. Como Jesús F. Contreras (1866-1902) discípulo de Noreña, becado en Europa, trabajó con Federico Bartholdi, el escultor francés creador de "La Estatua de la Libertad iluminando al Mundo", Contreras cultivó un academicismo natularista, en el cual realizó esculturas de héroes mexicanos. Pero lo singular de su -- producción lo constituyen las alegorías románticas "El Monumento a la Paz" en la Ciudad de Guanajuato; y los mármoles - Desespoir (de Agustín Ocampo) y "Malgretout" colocados en la Alameda Central de México y "La Tentación". (20)

Otro producto de este romanticismo trasnochado es "Après l'orgie" de Fidencio L. Nava. Justo es señalar que no sólo - la peor parte de Rodín dio brotes en México, Arnulfo Domínguez Bello intentó acercarse al naturalismo mesurado de Meunier -- con su "Après la greve", figura de un obrero sedente que fue muy celebrada. (21)

La misma tónica europizante y parisina se tomó en la ar

quitectura dando como resultado edificios públicos y privados, así como las residencias de las elegantes colonias: Juárez, Roma y Cuauhtémoc. Fueron pocos los arquitectos mexicanos aceptados: Emilio Dondé formado por L'ecole de Beaux-Arts; Antonio Rivas Mercado, Guillermo Heredia Mauricio Campos, -- etc. (22)

### El Arte de la Oposición Política

"La oposición política tiene como herramienta la caricatura, aunque con las tendencias estilísticas europeizante, -- pero con la agudeza política que a ésta le servía. Desde El "Diario del Hogar" , "La Voz de Juárez", "La Patria" , "El Hijo del Ahuizote" (que llegó a tirar 25,000 ejemplares) artistas como Santiago Hernández Alamilla Martínez..." (23) lograron evadir su propia tendencia y militaron por sus convicciones liberales siendo perseguidos, encarcelados y desterrados. Con gran sentido de responsabilidad remarcaron las contiendas libradas entre la oposición política y el Porfiriato.

Los valientes caricaturistas en su censura gráfica, que se auxiliaban de "refranes, fábulas, pasajes famosos de la literatura dramática o novelística, así como los sucesos de

la historia nacional se metamorfosearon, por la fantasía de los dibujantes, en burla trágica y decisiva". La caricatura del Porfiriato irá a desembocar directamente en el Arte Contemporáneo; su expresividad explosiva y contundente de claro y firme contenido político, aparece con frecuencia no sólo en las estampas sino también en la pintura monumental. Tanto -- Orozco como Rivera, Zalce, Chávez Morado, Raúl Anguiano y González Camarena, han dado a la caricatura tamaño heroico y han consagrado la función inquietante de la burla como un valor -- perdurable..." (24) motivaron con su arte la concientización de una nación a la que no se le respetaban sus derechos, así como los señalamientos necesarios para reflejar en su arte la opresión a la que estaba sometida.

José Guadalupe Posada nace en Aguascalientes el 2 de Febrero de 1851, "cuando la tremenda herida de la intervención norteamericana de 1847 sangraba a borbotones. México había -- perdido más de la mitad de su territorio; vivió en su niñez -- y adolescencia las convulsiones causadas por las Leyes de Reforma, la intervención francesa y las luchas de Juárez; luego la dictadura de Porfirio Díaz y la gestación y triunfo ini-- cial de la Revolución, con la entrada de Madero en México. -- Cuando Huerta traiciona y asesina al Presidente Madero, Posada había muerto pocas semanas antes, como había vivido siem--

pre; casi solo y en extrema pobreza, después de haber trabajado en muchos periódicos satíricos: El Jicote, El Teatro, La Gaceta Callejera, El Boletín; y en Argos, La Patria, El Ahuizote, El Hijo del Ahuizote, Fray Gerundio, El Fandango que -- combatían al Presidente Díaz". (25)

Diego Rivera dice de él: "Posada, su obra y su vida está integrada al alma popular de México, ambas trascienden (aunque -- ninguno de ellos lo sepa), a las venas de los artistas jóvenes mexicanos cuyas obras brotan como flores en un campo primaveral, después de 1923". (26)

"Posada une y separa dos mundos: el mundo de un arte culto, monumental y popular (el muralismo), con un arte popular anónimo y reducido a la hoja volante, al judas de cartón, al juguete, la máscara, y, por ello, inconmensurablemente más -- popular por su naturaleza misma, material e intelectual y no sólo por su intención". (27)

Posada, antes que Velazco o que Hermenegildo Bustos, es la figura singularísima y el antecedente más directo de la plástica mexicana que se transformaba por primera vez desde la Conquista. La Revolución ocasionó este sacudimiento, este cambio en el tema, el color y la forma que se da en el --



grandioso y siempre bien ponderado muralismo mexicano.

La obra de Posada cumplió un servicio en su época, habló por sus congéneres, fue tan amplia su trayectoria en las artes gráficas que en este somero estudio sería imposible mencionar. Al nacer éste en la clase más golpeada del régimen capitalista, la clase marginada de los satisfactores humanos y de la cultura. "Posada hizo un arte para consumo de los -- artesanos, las criadas, los operarios, las lavanderas, los -- peones, los soldados, los gendarmes, los campesinos y demás componentes del bajo pueblo, en su mayoría analfabeto, supersticioso y misérrimo víctima de los bajos salarios, las jornadas interminables, la insalubridad, la inseguridad y los abusos. (28) Considerado como el más grande caricaturista mexicano, "su producción llega casi a los 15,000 grabados,"(29) adoptó la fórmula del grabado en zinc y plomo para alcanzar mayor tiraje, no trató de ser arribista, ni siquiera trató de alternar con gentes de prestigio cultural. La caricatura sirvió como tribuna pública, artista y pueblo se identificaban, de este enlace se desarrolló el movimiento revolucionario que se inicia en Río Blanco y en Cananea.

La piedra angular de la caricatura es el arte figurativo con cualesquiera de las variantes estilísticas que se encuen-

tran en él, por su lenguaje objetivo, sencillo y dable al pueblo "inculto" que no pertenece a una "elite" y el cual toma el cauce grandioso de la Escuela Mexicana de Pintura en el Muralismo. La caricatura es un arte comprometido con el pueblo, pero también existen, claro está, caricaturistas al servicio del régimen en el poder que resultan reaccionarios en su postura ideológica y política.

Más recordemos la cita de Hauser: "Toda manifestación artística es ideología manifiesta o encubierta, pero ideología de los intereses de clase". Posada vertió su sentimiento en su obra; por ello ésta posee la autenticidad e identidad que la hace inconfundible. Posada trabajó sus grabados históricos, así como descriptivos; pero con la genialidad de su imaginación estética y plástica, les encontramos tan patéticos como grotescos al narrar crímenes y sucesos del fuero común. Pero los hacía con sentido crítico más no con afán mórbido o lucrativo como el que se hace ahora con las fotografías de la nota roja de los diarios.

Lo original en la expresión de Posada es su libertad -- frente al naturalismo, su "expresionismo", como se ha llamado en el arte actual a todo aquello más alejado de los modelos naturales y, en cierta forma, más desgarrado y dramático.

"Academicismo, Romanticismo y Modernismo, decíamos que - caracterizan el período de esta parte de nuestra historia, -- que abarca el último cuarto del Siglo XIX y la primera década del XX, si bien estos límites no indican fechas exactas. - Comprender el sentido de las expresiones en el arte que, para entendernos de algún modo, se caracterizan por aquellos conceptos, es comprender el período entero". (30)

"Por Romanticismo, en el período que nos ocupa entiendo la prolongación de aquel espíritu de principios del siglo por una parte redescubrió a la naturaleza y por otra, libremente reinstauró formas del pasado, teniendo todo de pasión o de suavidades sentimentales". (31)

"El Modernismo es justamente una exageración de lo moderno y lo más radicalmente novedoso del tiempo; significa un - cambio profundo en el hombre, que se expresa en el arte en formas anti-tradicionales"... Academicismo y Romanticismo no pueden separarse, por el contrario, corrieron siempre juntos". (32)

"No obstante éste llegaba a su fin... el arte estaba en decadencia y lo único que lo salvaba era la obra de Velazco que pertenece por su forma y su concepto al pleno -

Siglo XIX". (33)

"En el arte, las formas naturalistas e idealistas sirvieron para expresar visiones e imágenes subjetivas -Ruelas- hasta que se desechó el naturalismo por innecesario -Posada-". (34)

## 1.2 La Revolución Mexicana

Ningún movimiento armado puede valorarse si no se conoce por lo menos su pasado inmediato. Por lo tanto, antes de abordar el movimiento armado, llamado Revolución Mexicana, se verán las condiciones de dicha sociedad durante el Porfiriato, y las principales características de esta dictadura en lo social, lo económico y lo político.

La tremenda presión en la que la mayoría de la sociedad se desenvolvía, la sufrían más el campesino y el obrero relegados de todo avance social.

A los campesinos se les mantenía en la más espantosa ignorancia y miseria. Francisco Bulnes, amigo de Don Porfirio Díaz, describe con plausible imparcialidad: "un consumidor energético está en los tiempos de Don Porfirio Díaz en peores

condiciones que en 1875 (período post-Juarista, cuyas supuestas "pésimas condiciones", fueron el pretexto que inventó Porfirio Díaz para lanzarse a la insurrección). La mujer del campo Porfirista, pegada a su metate, pasa por lo menos 6 horas diarias, (35) ellas y los niños también trabajaban en el campo sin recibir ninguna paga".

"En el centro de la República el peón y el propietario eran lo que habían sido durante el régimen colonial: el siervo de la gleba uno y el encomendero el otro". (36)

"Los progresos realizados durante cuatrocientos años en el orden material, mental, social y político no habían alcanzado al peón .

"En los tiempos de Porfirio Díaz continuaba el hombre -- del pueblo vistiendo camisa y calzón de manta, calzando "huarache" cuando algo calzaban y cubriéndose con sombrero de "petate", seguía la mujer enredándose el clásico "huipil". Pega da ésta al metate como aquél al terruño y ellos y sus hijos hacinados en un miserable jacal, sin más alimento que la tortilla de maíz, el chile y los frijoles. No habían dejado de ser lo que fueron bajo el yugo ibérico: los parias de "América". (37)

Las condiciones de vida del campesino no varían aún en 1989, éste sigue viviendo en condiciones paupérrimas. Los alcances de la ciencia, la educación, la cultura, así como la vivienda y alimentos de mediana nutrición no le han alcanzado ni aún la tecnología del campo, ni las tierras de riego. La burguesía estaba fundamentada en las garantías que el Porfiriato le otorgaba, con la posesión de las haciendas que eran inmensos latifundios en manos de dueños extranjeros, de las cuales habían sido desposeídos los indígenas mexicanos. Los ricos hacendados no vivían en el país y sólo la encargaban a un caporal. En éstas no había siembra de frutos con calidad de exportación, sólo se sembraba maíz, frijol, chile y papa - con lo que se deterioraba la tierra. Estas tierras no eran de riego .

### Los Obreros

La industrialización en el tiempo del Porfiriato no existía y se importaban todos los productos posibles, desde ultramarinos hasta seda y artículos finos para vestir. "Durante los 34 años de la dictadura Porfiriana, no había ni un sólo - sindicato obrero; por la ley estaban terminantemente prohibidos y quienes intentaron formarlos, iban a dar a la cárcel. -

No existía la jornada de 8 horas; todo trabajador lo mismo en la fábrica que en la oficina, debía trabajar de 10 a 12 horas diarias, y en muchas fábricas de provincia, trece horas diarias.

"No existía salario mínimo. Cada patrón pagaba a sus trabajadores según su criterio. Su taxativa para imponer siempre muy bajos salarios era la siguiente: "Si te parece, tómallo y si no, lárgate..."

"Nadie exigía cuentas por el despido de un trabajador. No había indemnizaciones, ni jubilación, ni pensiones por vejez, ni vacaciones de fin de año, tampoco había medicinas gratuitas, ni servicio médico, ni guarderías para los niños de las trabajadoras". (38) En 1989, el obrero ya tiene un salario mínimo que va aumentando según "los logros de los sindicatos" pero éste se devalúa en la medida en que aumentan desmesuradamente los precios de los artículos más indispensables, tanto de alimentación y de educación como de vestido.

"Sobre la paz porfiriana (...) al efecto se puede decir que fué una burda mentira la que, con carácter publicitario, hicieron creer hace algún tiempo, ciertos escritores e historiadores porfiristas en el sentido de que el régimen gozó de

una idílica y permanente paz.

La paz porfiriana. Por el contrario no había región de la República que no estuviese infectada de gente levantada en -- armas". (39).

"Ya eran los indios Yaquis de Sonora que jamás aceptaron que los despojaran de sus tierras, o bien los indios tarahumaras desplazados en lo más alto de las montañas por compañías madereras norteamericanas, o los indios Chamulas, arrojados a la selva por los alemanes, dueños de las fincas cafeteleras, y los indios Tarascos, lanzados a la sierra volcánica por los colonos italianos de Nueva Italia y Lombardía. A todos estos extranjeros los protegía ciento por ciento el gobierno. (40)

La represión en México tenía alcances facistas como puede comprobarse, "en su verídico libro 'México Bárbaro' (de) el periodista norteamericano John Kenneth Turner testigo presencial de estos hechos"... (41)

Existían en el Porfiriato cuatro elementos de represión, el ejército, la policía y los guardias rurales... así como -- las guardias blancas. Policías particulares al servicio ex --



clusivo del hacendado" (42) y la que tenía el "poder" de ejecutar sus sentencias, fusilando a todo aquél que protestara por las injusticias de que era objeto.

Resultaría innumerable citar a todo aquel perseguido por los grupos represivos del Porfiriato. "A quienes más intensamente se persiguió, fue a los miembros fundadores del Partido Liberal Mexicano: Ricardo y Enrique Flores Magón", (43) fundadores del Partido Liberal Mexicano, fueron a los que con más saña se persiguió. El periodismo opositor al régimen no podía señalar ni criticar las arbitrariedades de éste, ya que a algunos se les encarcelaba pero a la mayoría se les asesinaba. "Solamente al final del régimen a base de chistes y caricaturas hubo una ligera libertad" (44) o permisibilidad. En este período encontramos a José Guadalupe Posada, del que se habló antes, cuando se trató lo referente a la caricatura en México.

Como características especiales encontramos que al peón se le alcoholizaba al darle toda la facilidad para adquirir "el pulque" o el alcohol. (Esta situación es semejante a la actual, pues el número de alcohólicos es fácil percibirlo --- sensiblemente, con la crisis aumenta ésta, ya que las frustraciones económicas generan en él un sentimiento de impotencia-

al no poder contar con los satisfactores indispensables para su desarrollo intelectual, social y cultural, así como el de su familia. En esta situación se encuentra también el obrero y el desempleado en la actualidad), en las llamadas tiendas de raya, en las que el propietario era el administrador de la hacienda, y en la cual el peón se endeudaba para toda la vida por la paga tan baja y el precio tan alto de los artículos más indispensables para él y los suyos. "Y el peón, no teniendo garantía real que empeñar, empeñaba su persona, casi para toda la vida, pues a medida que el tiempo pasaba, ésta aumentaba heredándola su familia. No por un convenio expreso y legalmente sancionado por él y el propietario, sino por una especie de acuerdo tácito entre todos los terratenientes que no admitían a ningún trabajador dentro de sus tierras sino a condición de saldar por su cuenta la deuda y cargársela al infeliz esclavo. Y como si esto fuera poco la deuda que él no podía pagar al morir, su hijo quedaba con aquel endeudamiento, quedando así ya en calidad de esclavo" (15).

Los campesinos como ya mencionamos, habitaban hacinados los cuartos de adobe de un rincón de la hacienda llamada La Cuadrilla, la cual no podían abandonar, pues esto se le consideraba una huida. Sus viviendas estaban próximas a los lugares de la hacienda. Además, se les descontaba de su salario el alojamiento.

Durante este período, Díaz da todas las concesiones a los industriales extranjeros. En este leve estudio de la economía Porfirista observamos el servilismo Porfirista hacia Estados Unidos y el extranjero en la rama de la industria y toda la facilidad para saquear al país.

Asimismo, se les "otorgaron concesiones por 99 años sin -- pago de impuestos a cuanta empresa ferrocarrilera, siderúrgica, eléctrica, telefónica, etc. quisiera establecerse en el país y con pago limitadísimo de impuestos, o sin pagar ni un centavo, a la vez tener derecho a adquirir toda la extensión de terreno que quisieran. Se concedieron derechos de explotación a compañías extranjeras sobre tres productos que son la riqueza principal del país, y cuyo agotamiento indudablemente hubiera hundido a México en la miseria: la plata, el petróleo y los bosques". (46)

"A la nefasta Ley Minera, Don Porfirio Díaz le da el carácter de irrevocable y perpetua. Esta Ley queda establecida en sus artículos 3º., 4º., y 7º, como se puede constatar". (47)

La plata de la que México fuera primer productor, tampoco escapó a estas tremendas concesiones o favoritismo. "La ex--

plotación de los bosques en tiempos de Porfirio Díaz y que dejaron casi - sin árboles a los Estados de México, Querétaro, Guanajuato y Tlaxcala, y gran parte de Jalisco, Puebla, Oaxaca y Michoacán. Esa concesión se con-- virtió en el desastre ecológico-económico y biológico más grande de nues-- tra historia, ya que terminó con los hermosos bosques de la República" -- (48), modificándose el espléndido clima y la precipitación pluvial y desa-- tándose en consecuencia las tolvaneras ocasionadas por la erosión de tie-- rras y montes, a los que no puede convertirse nuevamente ni siquiera en - bosques.

#### Antecedentes Inmediatos de la Revolución

En el Estado de Sonora, la Huelga de Cananea se origina por las inju-- tas, insalubres e inhumanas condiciones de trabajo de los mineros de la - Cananea Consolidated Copper Co., situación insoportable en 1906. Los min-- ros eran objeto del sadismo y despotismo del capataz americano que les insultaba y maltrataba. Pidieron su destitución, así como el aumento a su salario para igualarlos a los de los extranjeros que en ella trabajaban, - petición que les fue negada y ante la cual se organizaron marchas de pro-- testa que fueron cobardemente reprimidas por los hermanos Metcalf, que -- hicieron fuego sobre los obreros mexicanos completamente indefensos.

"Los manifestantes se indignaron en tal forma, que sin más armas que sus puños, se lanzaron contra los Metcalf y los destrozaron a punta-- pies y puñetazos. La lucha se generalizó, acudiendo el Coronel Luis Me-- dina Barrón con cien rurales a proteger a los norteamericanos. Más tarde acudió el General Luis E. Torres". (49) Como siempre, el aparato represivo

actuó para defender a los norteamericanos. Los enardecidos obreros se defendieron con palos y piedras.

El "gobernador de Sonora, Irazábal, presionado por Mr. - Gree, el dueño de la Cananea, pidió tropas a los Estados Unidos, entrando 275 rangers norteamericanos al mando del Coronel Rining, a atacar a los mexicanos... Los mineros encarcelados fueron colgados. Otros fueron llevados al cementerio donde los obligaron a cavar sus propias fosas y allí mismo fueron fusilados. (50) A los dirigentes obreros les sentenciaron a 15 años de prisión".

La condición de los obreros en todo el país originó las huelgas de las fábricas textiles, la de Río Blanco en Veracruz, Puebla, Querétaro, Jalisco, Oaxaca. Pero la de más desastrosas consecuencias fue la de Río Blanco, Orizaba, Estado de Veracruz. Las condiciones en que éstos trabajaban con horarios de 13 horas diarias entre el espantoso ruido de las máquinas, el asfixiante olor a tinte, el precario salario del cual tenían que pagar la mitad al dueño de la fábrica como alquiler de los cuartuchos de piso de tierra, les hacía ya insostenible la situación... todavía estaban menos conformes con la moneda en que se les pagaba: esta consistía en vales contra la tienda de la compañía, lo que era el ápice de la

explotación, en élla la empresa recuperaba hasta el último -- centavo que pagaba en salarios. (51)

Los obreros de Río Blanco carecían de absoluto apoyo del gobierno, pues uno de los principales accionistas era Don Porfirio Díaz. "Para su defensa, los obreros pretendieron la fundación en contra de los deseos del gobierno, y no obstante -- que así lo autorizaba la Constitución, de una asociación de -- trabajadores: el Gran Círculo de Obreros Libres, con el propósito de agrupar a todos los trabajadores de la rama textil en una sola y gran agrupación". (52)

"Porfirio Díaz promulgó un acuerdo por medio del cual se obligaba a todos los obreros a entrar a trabajar a las fábricas el 7 de Enero de 1907 o bien sufrir las consecuencias. -- Los trabajadores de las fábricas textiles de Puebla, Querétaro, Jalisco y Oaxaca cumplieron, muy a su pesar, el inconstitucional ordenamiento, menos los de Río Blanco". (53)

Así se suscitó la cobarde persecución de obreros, a los que se ametralló sin distinción de edad y sexo, se encontraron sus cadáveres, muchos de los cuales hicieron desaparecer arrojándolos al mar. Por supuesto que la prensa nacional no podía y por otra no quería, señalar esa crueldad asesina y

en ella no se mencionaban tan bochornosos sucesos, sólo a través del corresponsal norteamericano John Kenneth Turner quedan testimonios escritos.

### Los diversos partidos políticos

El arma de combate contra la brutal violencia fue: "la propaganda a través de pasquines y periódicos que se imprimían y repartían en secreto. Esta acción se generalizó bajo la dirección de la "Confederación de Círculos Liberales", fundada el 5 de Febrero de 1905 en San Luis Potosí por Camilo Arriaga, Juan Sarabia, Librado Rivera y Rosalfo P. Bustamante". La Confederación patrocinó y distribuyó valientes y sarcásticos periódicos: "El Hijo del Ahuizote", "Juan Panadero" y "El Colmillo Político". (54)

"A su vez, los hermanos Flores Magón imprimían en los Estados Unidos el periódico "Regeneración", haciéndolo distribuir clandestinamente en diversos lugares de México, en tanto que el valiente e incansable Filomeno Mata publica el más caústico y terrible de estos periódicos con el más inocente de los nombres "El Diario del Hogar". Justamente los hermanos Flores Magón y Filomeno Mata fueron los que pasaron más años de su vida en la cárcel por su valiente participación pe

riodística contra el Porfiriato. Ricardo Flores Magón fue quien describió los horrores de las cárceles de México en esa época. (55)

En 1900 los hermanos Flores Magón fundan el Partido Liberal Mexicano. En 1906 se publica su programa con contenido popular. En ese año (1906) el Partido Liberal Mexicano se organiza la huelga de Cananea y otros levantamientos armados en todo el país. En 1907 una causa más directa del brote revolucionario se da en Wall Street por la baja del precio del henequén, algodón y los metales industriales. Las empresas americanas resisten, surge el desempleo masivo, así como el descontento de algunos sectores burgueses y terratenientes. (56)

"En 1909, Francisco I. Madero, con una fortuna de 30 millones de pesos se lanza como candidato a Presidente de la República, apoyado por su partido antirreleccionista. Antes, en 1906, se opone al Partido Liberal Mexicano en el Plan de San Luis Potosí, que llama a las armas al pueblo. (57)

## 1.2 La Revolución Mexicana

En el Norte se desarrolla el Reyismo, al mando de Bernar-



do Reyes, represor de obreros y yaquis. Díaz lo destierra a Europa, dando paso al Maderismo. Los Flores Magón libran batallas armadas antes del 20 de Noviembre y son apresados en San Juan de Ulúa. (58)

"Villa y Orozco triunfan en Ciudad Juárez contra el Porfiriato". Díaz y Madero firman el Pacto de Ciudad Juárez -- dando por "terminada" la Revolución; en él renunciaban Díaz como presidente, quedando como Presidente Provisional otro -- Porfirista: Francisco León de la Barra". (59)

"Los campesinos de Morelos encabezados por el líder máximo de la Revolución Agraria luchan por el Plan de San Luis Potosí, en el que Madero prometía reparto de tierras; una vez -- en el poder olvida su promesa y por ello los Zapatistas se -- niegan a devolver las armas". (60) "En el Ejército Convencionista junto con Francisco Villa luchan por que se les reconozca y triunfe el reparto de tierras". (61)

En 1911 Madero es electo presidente. Con Pino Suárez, -- Madero trata de conciliar los intereses burgueses y los populares, pero dando la espalda al campesino, hecho que le hace perder el apoyo de éstos ante la traición canallesca de -- Huerta. (62)

"Los hechos más importantes en este período (1911) fueron el Plan de Ayala y el Cuartelazo de Huerta. En el primero se desconoce a Madero como Presidente de la República". (63)

En 1913 "sucede en la capital la "Decena Trágica", contienda entre guarniciones adictas a Madero y los más al mando de Huerta y Mondragón". (64) El asesinato de Madero se planea en la Embajada Americana entre yanquis y Huerta, pues aquél no convenía a los intereses yanquis. Este sucedió el 22 de Febrero de 1913. (65)

Venustiano Carranza, burgués terrateniente, milita con Reyes y posteriormente con Madero. Al asesinato de éste se levanta en armas con el Plan de Guadalupe el 26 de Marzo de 1913. El movimiento constitucionalista lo lleva al triunfo contra Huerta. (66)

"El 10 de octubre de 1914 se lleva a cabo la Convención de Aguascalientes. Los Zapatistas logran el apoyo de ella por el Plan de Ayala; la Convención se declara soberana, desconoce a Carranza como presidente, nombrando como Presidente Interino del país a Eulalio Gutiérrez, formando el Ejército Constitucionalista con las fuerzas unidas de Villa y Zapata". (67)

"Así llegan los campesinos al poder. Casi todo el país está

dominado por ellos el 24 de Noviembre de 1914". (68)

"En el gobierno los campesinos se saben incapaces de gobernar, y al no existir una sólida organización obrero-campesina independiente de los burgueses, los campesinos abandonan el poder" en manos del burgués Eulalio González. (69) Carranza, desde Veracruz pide apoyo a Estados Unidos, mismo que se le otorga a cambio de la concesión que éste le hace de las acciones petroleras que le pertenecían. (70)

El 6 de Enero de 1915 Carranza promete reformar o revisar la Constitución y como ofensiva militar manda atacar a Obregón contra Villa y al fascista Pablo González contra Zapata. (71) "Con la bandera del reformismo, Carranza resta fuerza política a los campesinos". (72) "Alvaro Obregón convence a los obreros de firmar un Pacto con la Casa del Obrero Mundial para que los obreros luchen con él contra Villa, formándose así los Batallones Rojos", (73) una lucha fratricida, hermanos de clase obrera contra campesinos.

"Carranza convoca a un Congreso Constituyente". (74)

Alvaro Obregón es una persona oportunista, pequeño burgués, lucha con Pascual Orozco contra Madero, después lucha -

con Madero. Muerto Madero apoya a Carranza en el Plan de Guadalupe. Su carrera militar invicta le gana adeptos rodeándose de militares, pequeños burgueses más avanzados en ideas -- que Carranza por la tensión de Obregón contra éste, proclama el Plan de Agua Prieta .(75)

"Alvaro Obregón, Plutarco Elías Calles y Francisco de la Huerta integran el grupo Sonora que tuvo el poder durante 14 años. Obregón pretende reelegirse pero le asesina León - Toral". (76)

La Constitución lograda por Carranza es en suma, "la conciliación del viejo liberalismo Porfirista y el reformismo social", (77) siendo el mediador el Estado en la lucha de clases. "El Estado representa a los burgueses que tomaron el poder". (78)

"Plutarco Elías Calles en el Gobierno de Madero fue comisario en Agua Prieta, lucha contra Orozco en 1910 y contra Carranza"... Es presidente de la República de 1924 a 1928, tras la silla gobernará a Portes Gil, Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez. Calles institucionaliza el poder al reformar el -- Ejército y Hacienda, y sobre todo al crear el Partido Nacional Revolucionario, después llamado Partido Revolucionario Mexica

no y finalmente, el Partido Revolucionario Institucional.

"Las contradicciones de la Economía Nacional, a raíz de la crisis de 1929, presionan a la aceptación de Cárdenas como Candidato del PNR a la presidencia, propuesto por un sector militar más "liberal". Calles pretende manipular a Cárdenas, quien lo expulsa del país en 1935." (79)

"Zapata es asesinado el 19 de Abril de 1914, traicionado por Guajardo, por instrucciones de González y Carranza". (80)

"Villa, que crea algunos conflictos internacionales a México por asaltos y robos en Columbus, es asesinado en Parral por orden de Obregón". (81)

"Flores Magón es asesinado el 20 de Noviembre de 1922 en la prisión de Leavenworth". (82)

"El proletariado mexicano queda amarrado al carro oficial: la CROM de Morones y actualmente a la CTM". (83)

"La Revolución fue un amplio movimiento armado que por esta vía desplaza a un (estado burgués oligárquico) por otro pequeño burgués". (84)

"Se termina con el aparato Porfirista y se levanta el --  
Constitucionalista". (85)

"El aparato estatal es tomado y reformado". (86)

"Se crea un sistema político especial: el Sistema Político  
Mexicano." (87)

Las dos concepciones de la Revolución son:

- a) La burguesa (Madero, Carranza, Obregón).
- b) La popular (Magonismo, Zapatismo, Villismo). (88)

### 1.3 El Arte emanado de la Revolución

La convulsión revolucionaria o movimiento armado de 1910 dejó como consecuencia un arte social: el muralismo mexicano. Pero éste es el resultado de la participación política y comprometida que los artistas que le dieron vida tenían con las causas obrero-campesinas, por su actividad en los sindicatos y las asociaciones agrarias. Estos hombres, que no es común encontrar, tenían esa doble actividad: la militancia política y el quehacer artístico revolucionario; tanto en su tema, como en la técnica, el color y la forma. Así que puede afirmar

se que la Escuela Mexicana de Pintura es un resultado esencialmente producido por las corrientes políticas en el que los artistas tenían que hablar en su obra plástica de los acontecimientos dolorosamente conmovedores que antes y durante la Revolución surgieron, así como de las esperanzas y anhelos que en ella se tuvieron por alcances de beneficio social, agrario, campesino y una educación socialista y laica desvinculada de la influencia clerical.

Hablar en su obra de una conciencia solidaria del hombre con el hombre, así como señalar las lacras en este caso del estado capitalista, que combatían, así como la crítica social (especialmente en contra de la burguesía); su afán era transmitir un humanismo del que todos fueron partícipes, así como enaltecer a una nueva clase trabajadora, la naciente clase media de cualidades intelectuales y humanistas.

La pintura mural de grandes dimensiones sirvió espléndidamente para exhibirse en lugares de reunión pública (mercados, cines, escuelas, sindicatos, secretarías de estado, etc.)

Conjugando forma y color cada artista tenía perfiles diferentes y su estilo propio. Más siendo diferentes los 3 principales formaron la llamada Escuela Mexicana de Pintura,

en la que las influencias de París, Moscú, Nueva York, etc. - contribuyeron, pero ellos las sintetizaron imprimiéndole la forma de la Nueva Nacionalidad Mexicana, la que había tomado la ideología del Materialismo Histórico, con la que comulgaba el Partido Comunista Mexicano y del cual eran agremiados David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera.

Estos artistas conservaron a lo largo de su vida un espíritu renovador y pleno de búsqueda estética. Su obra deja ver y sentir su frenético ardor de inconformidad en lo político, lo económico y lo social, que al país aquejaba.

Esa ideología fue perseguida lo mismo que algunos murales, principalmente los que se habían hecho en el extranjero. Fueron perseguidos y encarcelados algunos de sus creadores, - más no por su quehacer pictórico sino como perseguidos políticos: David Alfaro Siqueiros y anteriormente el Doctor Atl (Gerardo Murillo).

La simpatía o práctica de esta filosofía representaba un peligro eminente para la asentada política capitalista.

Un aspecto de vital importancia fue la permisibilidad o tolerancia y el impulso por parte del Estado Mexicano. El Mu



ralismo se logra por el financiamiento económico y los muros que se otorgaban a estos artistas. Así se vuelve al punto de origen; que el Muralismo Mexicano es un arte ideológico en su gestación, desarrollo y culminación. Claro que el otorgar esta concesión dependía de la simpatía o intereses políticos del presidente en turno o del interés estatal.

Un artista que estuvo desvinculado del quehacer político y se entregó por completo al arte alejado de estas convulsiones que sacudían al país es Rufino Tamayo. Sin embargo, éste ha sido reconocido universalmente por sus calidades y cualidades pictóricas de extracción nacionalista, con las que se logra la magnífica conjunción con el arte mural. Sería injusto o más bien imposible dejarlo como artista aislado de este género pictórico por no encasillarse a la dibujística formal y no seguir los cánones establecidos por Siqueiros, que había señalado o impuesto en "No hay más ruta que la nuestra", un arte público y de contenido social y en el cual se señalaba el camino a seguir por los mexicanos en lo ideológico, lo político y lo artístico.

La Escuela Mexicana no nació de la improvisación o falta de capacidad dibujística y técnica. Surgió del academismo al que como férrea disciplina Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo

tuvieron que apearse por lo menos en el inicio de sus estudios, pero que se prolongó hasta dejar en ellos la firmeza y seguridad de una técnica que solamente ellos ejecutaban, ya que el artista nace, pero también se hace. Más en ellos el talento fue tan fuerte que posteriormente se conformaron como autodidactas, paradójicamente éstos se habían enfrentado al academismo, que si se observa bien es el pilar estético de esta modalidad en su nueva y moderna concepción.

En él existen elementos compositivos y un figurativismo importantísimo, claro y expresivo, cultivado en estructuras diferentes, pero que cada uno supo impregnar de simbolismo y energía estética y figurativismo humanista. Pues su tema principal, central, es el hombre, ya oprimido por la secular esclavitud, ya en su ansia de libertad que según Diego representaba el Materialismo Histórico y el cual representa como un canto libertario. El ser humano aparece en él como principio y fin, como código y codificador.

La humanidad entera adquiere nuevos diseños, nuevas formas en las que los caracteres de los aborígenes y las diversidades étnicas están tratadas con amor, belleza y rico colorido. Los objetos, los paisajes, la flora y la fauna son diseños de éstas, conformaciones estilísticas de un nuevo lengua-

je, un neofigurativismo que no es un lenguaje obvio, pero sí un lenguaje claro y dirigido a todas las clases sociales, por lo que cumple con una importante función social al integrarlo a la cultura del mexicano. Otra cualidad observada en él, es la de una gran belleza creativa y que no está exento de influencias europeas, un arte divorciado del colonialismo cultural en cuanto a realización artística más no ideológica en Si queiros y Rivera, que se nutrieron de los principios filosóficos y políticos generados por el marxismo y la admiración casi devota de la URSS.

"El muralismo mexicano se caracteriza desde su nacimiento por tres valores fundamentales: lo nacional, lo popular y lo revolucionario. Este movimiento empezó a seccionarse, a decaer por la consolidación de la burguesía. Los sectores resultantes empezaron a apoyarse con más fuerza en cualquiera de estas tres columnas (ya sea en la nacional, en lo popular, o la revolucionaria). El apoyo unilateral debilitó a las -- otras dos.

Debilitadas por las columnas de lo popular y lo revolucionario, la exaltación cívico nacionalista se afirmó en lo histórico, incluido lo arqueológico". (89)

El arte emanado del movimiento armado de 1910, tiene como antecesor a Gerardo Murillo, Dr. Atl, quien fue discípulo de Antonio Fabres. Vuelve a México de París y Montparnasse -- "trayendo consigo un entusiasmo contagioso por las pinturas monumentales del Renacimiento, por el Neo-impresionismo, el fauvismo y la actitud experimental en la creación". (90) -- Cree, y así lo expresa, que el fin de la sociedad burguesa -- está próximo. Conocedor de la física y la química, inventa los Atls Colors, compuestos de cera, resina y petróleo. El Dr. Atl, "apoyado por Clausell, Orozco y unos sesenta pintores y escultores, eleva la protesta contra la exposición que se realizaría para conmemorar el Centenario del Grito de Dolores y en la que se expondrían sólo pinturas españolas. -- Protestaron ante la Secretaría de Instrucción Pública, la que liquidó el problema con \$3,000.00 para una exposición colectiva de artistas mexicanos" (91)... a condición de que presentaran "dos cuadros, dibujos, esculturas o grabados recientes e inéditos en dos meses de plazo aparte de otras obras... La exposición fue de un éxito grandioso, lo que propició la aceptación del plan del Dr. Atl de organizar una sociedad -- que llamaron "Centro Artístico" y cuyo objeto exclusivo era conseguir del gobierno muros en los edificios públicos para poder pintar, pidiendo a la Secretaría de Instrucción el recién construido anfiteatro de la Preparatoria, para decorar

sus muros". (92) Con el estallido de la Revolución hubo pánico, quedando arruinado el proyecto.

"El fracaso accidental desató intrigas en torno al Dr. Atl quien decepcionado, se alejó del grupo y regresó a Europa; pero la batalla estaba lanzada y la segunda acometida la llevaron a cabo los estudiantes, encabezados por Raziél Cabildo, David Alfaro Siqueiros, Romano Guillemín, Luis G. Serrano e Ignacio Asúnsolo". (93)

En México, Alfredo Ramos Martínez, afrancesado por convicción, funda la Escuela de Pintura al Aire Libre en Santa Anita, llamada Barbizón, la que no escapa al pintoresquismo que se da en los niveles populares. En ésta se siembran inquietudes estéticas que logran romper el elitismo de la academia, popularizándola.

En Europa, el Dr. Atl realiza una exposición de paisajes mexicanos. "Edita el periódico "La Revolution au Mexique", en el que aclara a la opinión pública francesa la verdad sobre la situación en México, logrando que le suspendan a Victoriano Huerta un préstamo de 130 millones de francos, que hubieran consolidado al usurpador después del asesinato del Presidente Madero. Regresa a México para entregarse a la

acción conspirativa revolucionaria". (94)

"En calidad de Jefe de Propaganda de Carranza, funda diversos periódicos en la capital y en provincia, reorganiza la Casa del Obrero Mundial y forma los Batallones Rojos integrados por obreros, tranviarios, tejedores y mecánicos; funda en Orizaba, Veracruz, el periódico "La Vanguardia", órgano de la Confederación Revolucionaria, del que fueron: Orozco caricaturista, Siqueiros corresponsal en Jalisco, Miguel Hernández y Romano Guillemín dibujantes cartelistas. "Atl se empeña en unificar todas las facciones revolucionarias y en organizar a los intelectuales del país" (95)

Posteriormente milita con obreros de teléfonos y de tranvías, en un intento de nacionalizar las empresas extranjeras. Cuando deja de ser agitador político por decepciones ideológicas, se convierte en un anarco-individualista. "Con idéntico espíritu crítico, idéntica capacidad de iniciativa y con una curiosidad libre de trabas comienza a producir lo más interesante de su obra pictórica..." (96) "Mañana Luminosa en el Valle de México", 1940, e inicia un estilo propio en sus paisajes, en el que muestra un nuevo concepto en la visión de "Mayor amplitud geográfica y trazo sintético. De su colega - Luis G. Serrano utiliza los principios de perspectiva curvilí

nea que permite "La representación completa de espacios reales e intermedios y parte del espacio virtual, sin que aparezcan las monstruosas deformaciones de la llamada amorfosis propia de la perspectiva rectilínea...

Desde lo alto en los aviones se afaná por pintar desde el punto más alto, y lo nombró "aeropaisaje". "A principios de 1921 fue llamado por Vasconcelos para decorar los muros -- del exconvento de San Pedro y San Pablo." (97) Las innovaciones del Dr. Atl en el terreno político como en el artístico -- tuvieron una influencia decisiva en la literatura del arte colonial y en la Escuela Mexicana de Pintura, a la que con arraigo siguieron Siqueiros, Rivera y Orozco. En ellos se dio la tarea de hacer un revisionismo del ingenio popular mexicano y que fue tierra fértil para sembrar los principios de dicha escuela. Gracias a la exposición que con motivo del Primer Centenario de la Independencia se realizó y en la que se exponían tejidos, juguetes, vidriería, orfebrería, se comenzó a proteger y fomentar su producción, evitando o postergando su desaparición. El arte popular se empezó a producir por los -- artistas cultos, que dieron realce al contenido, la forma y los materiales. El arte de extracción popular lo cultivaron -- Jesús Reyes Ferreira y Francisco Goitia, quien en Oaxaca pinta su "Tata Jesucristo". Militando en las filas del General

Felipe Angeles al volver a su tierra Zacatecas, pinta los dos primeros cuadros de tema civil "Baile de la Revolución" y "El Ahorcado".

"La pintura mural encontró en 1922 la mesa puesta. La idea misma de pintar muros y todas las ideas que iban a constituir la nueva etapa artística, las que le iban a dar vida, ya existían en México y se desarrollaron y definieron en 1900 a 1920".(98) Después de la Revolución armada, siendo Secretario de Educación José Vasconcelos, apoya el Nacionalismo durante la presidencia del Gral. Alvaro Obregón. Emprende una vasta renovación de la cultura nacional en el México en ruinas que había quedado de la Revolución con todas las calamidades que quedaron: pobreza, enfermedad, analfabetismo, nada nuevo para la nación. Había que reedificarlo todo, darle una ideología. Por ello Vasconcelos adopta como filosofía, El Idealismo Socialista, suponiendo que el arte heroico serviría o ayudaría a fortalecer la voluntad de esa sí heroica-reconstrucción del país ; "las pinturas murales serían los altares cívicos ante los cuales el pueblo iría a reafirmar su fe en el nuevo orden".(99) Vasconcelos le ofrece a Rivera el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, de la que era Director Vicente Lombardo Toledano, ya que este mural está pleno de símbolos. Se dice que Rivera interpreta en él,-



el misticismo laico de Vasconcelos.

"Siqueiros fue uno de los estudiantes de arte que con más entusiasmo acogió las prédicas del Dr. Atl. Con toda la exaltación y la osadía de su temperamento impulsivo se incorpora al Ejército Constitucionalista; aunque alcanza el grado de Capitán no olvida los móviles intelectuales y artísticos de su definición revolucionaria y participa decisivamente en las primeras discusiones colectivas sobre la función social renovadora del arte y la cultura, ocurridas en Guadalajara en 1918. Siqueiros entró en la Revolución como un muchacho rebelde y salió de ella convertido en un luchador político, convencido de que las frustraciones y los fracasos momentáneos de un pueblo podían superarse siempre que la masa se organizara en torno a un partido y a un programa. ¿Cuál sería ese partido? ¿En qué consistiría ese programa? ¿Qué papel jugarían los artistas en la construcción de una sociedad más justa? Estos interrogantes y una necesidad categórica de completar su formación artística lo llevaron en 1919 a Europa, donde pudo trasladarse gracias al nombramiento de Agregado Militar de la Embajada Mexicana en Madrid. A poco de llegar conoce en París a Diego Rivera; encuentro decisivo en la vida de ambos artistas y en el desarrollo del arte mexicano posterior... (100)

(El principio del movimiento artístico mexicano), fue la creación del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores. "El Sindicato en sí mismo no tenía ninguna importancia -señaló acertadamente Orozco-, pues no era una agrupación de obreros que tuviera que defenderse de un patrón, pero el nombre sirvió de bandera a las ideas que venían gestándose basándose en teorías socialistas contemporáneas, de las cuales los más enterados eran Siqueiros, Rivera y Xavier Guerrero. Siqueiros redactó y todos nosotros aceptamos y firmamos un manifiesto del Sindicato... Ese manifiesto se tituló Declaración Social, Política y Estética"... (101) de contenido esencialmente subversivo contra el sistema de explotación secular enalteciendo la vida espiritual y física que brotaba del arte nativo y en el que se proponía socializar la expresión artística de un arte monumental, en él expresó su repudio a la pintura de caballete que consideraba aristócrata, y exhortaba a los artistas a que produjeran un arte de contenido ideológico condenando en dicho manifiesto el arte actual al que calificaba de una masturbación individualista.

"Las proporciones extremistas de la declaración correspondían a una revolución proletaria y no a una revolución democrático-burguesa. Eso explica en gran parte por qué el arte que germinó gracias a ellas entró, desde sus orígenes, en

conflicto" (102) motivó el que Siqueiros fuera perseguido político y encarcelado varias veces más no por la ideología que emanaba de su producción artística, que en el período Vasconcelista convenía a éste. Coyuntura que aprovecharon los muralistas. Puede decirse que la cohesión de estas posturas dio origen a ese arte. Los muros los concedió el Estado, el recién reedificado estado burgués, el financiamiento económico, también él. La actitud expresiva de estos artistas nos muestra las injusticias y crueldad de siglos de explotación en un arte de nuevo realismo expresivo, así como la utópica felicidad basada en una nueva y "consolidada ideología marxista" -- con la que el Estado Mexicano saludaba al mundo. Cada cuadro tuvo de ella lo suyo: los artistas expresaron un arte sociológico con la mayor permisibilidad y el Estado logró dar una -- imagen mundial de libertad de expresión, y de una revolución agrario-campesina establecida, un nuevo orden.

Siqueiros, con fuerza y vigor creativo, da vida a la categoría expresiva de su obra, con su brillantez intelectual, crea innovaciones técnicas, pictóricas y formales, experimentando y consolidando materiales nuevos. En su afán de inventiva creadora no olvida sus principios humanistas en pos de nuevas búsquedas estéticas, principios que él había sido el primero en combatir, pues para él era primero el contenido -

que la forma en toda su obra; logra magníficas realizaciones estéticas incluida su obra de caballete, el contenido y el estilo no se apartan del fin humanista y formal que le caracterizó. Sin embargo, no puede dejarse de mencionar la contradicción que en los tres grandes se dio; ya por circunstancias adversas como el encarcelamiento de Siqueiros, o por la falta de muros. Pero los tres tienen en su obra la pintura de caballete que ellos tanto combatieron (y que en mi opinión creó confusión en las nuevas generaciones de pintores). Modalidad antigua y aristócrata pero que al fin y al cabo es un recurso más o tal vez único que tenían o uno más por ser el más accesible para ellos y también para los modernos creadores del antiguo oficio del arte de pintar.

La pintura de caballete ha sido tal vez el recurso que ha estado más cercano a los artistas pobres que tienen que financiar su obra. En la historia se apoyaron y pintaron pasado, presente y futuro (éste representaba sus anhelos de justicia social). Todos conservaron su individualismo, siendo la misma escuela, de la que los más acérrimos críticos fueron ellos mismos.

Diego Rivera analiza el materialismo dialéctico de la estructura social en su obra, su pintura es eminentemente expo

positiva, didáctica, alentadora; pero no deja nada al acaso". Su pintura es una crónica histórica celosa de los acontecimientos que relata, de la época y de los personajes que en cada momento de ella participaron. Con un fiel acercamiento a los objetos hace resaltar los detalles principales. Dará la tesis y la antítesis de las circunstancias, con las que no esté de acuerdo. La extensísima obra de Rivera, su filosofía marxista, se inician en los patios de la Secretaría de Educación Pública, para culminar en el mural transportable 'Gloriosa Victoria'. Para componer sus relaciones lógicas utilizó el clasicismo y la última derivación de ésta: el Cubismo. -- Para expresar su optimismo panteísta se valió del impresionismo y de su extrema consecuencia: el Fauvismo; para relatar sus historias recurrió al naturalismo y a su cláusula -- más flexible: el Folklorismo; para dar tiempo y movimiento a su representación se sirvió del romanticismo y de su instancia retrospectiva; el Arqueologismo. Podemos decir, entonces, que Rivera fue un artista académico de nuevo tipo, lo suficientemente avanzado para crear con fórmulas conocidas un arte novedoso, mexicano por su carácter y su contenido, universal por su significado". (103). Las técnicas fueron diversas; Rivera pintó a la encáustica al igual que Fernando Leal, David A. Siqueiros y Fermín Revueltas. Sin embargo, la técnica del fresco se impuso y la dominaron pronto.

La importancia del Arte Figurativo de México en el Siglo XX es que trasciende al mundo en la Pintura Mural

"Era un tipo de pintura correspondiente al nuevo tiempo, -- capaz de expresar lo que tanto se había anhelado, nuestros, -- propios temas, pero sin dejar de tener, antes al contrario, -- un sentido universal. Los problemas histórico-filosóficos y sociales de la época tenían allí su expresión, es decir, todas las preocupaciones fundamentales del Siglo XX: era un arte que reinstauraba la gran pintura mural bajo nuevos signos; de hecho desde el arte renacentista y sus derivados no había habido algo semejante en la historia de la cultura occidental; era una positiva renovación vital y su expresión en el arte tenía pleno sentido". (104) "En la Preparatoria realiza el mural "La Creación". Rivera fue ecléctico en su primera obra mural como resultado del estudio de todo lo que la tradición ofrece. Formas antiguas y modernas unidas a la recia obra -- que pintó a la encáustica; remarcó las líneas del dibujo haciendo incisiones que le daban mayor interés expresivo.

Entre las escuelas que tomó como modelo estaría la de Cezanne y el cubismo y la influencia del aduanero Rosseau. Trató de conservar la bidimensionalidad del muro sin hacer uso de un espacio tridimensional que ya se había dado desde el Re--

nacimiento. Conservó las formas amplias, sensuales a base de curvas que recuerdan la pintura Bizantina, en el que predomina el simbolismo y la influencia del aduanero Rosseau. "Ahora bien, no obstante, ser intelectualista y ecléctica en sus formas plástica y en sus ideas esta alegoría filológica de La Creación es excelente y contiene trozos de una elegancia, de un refinamiento y de una emoción supremos". (105)

En este mural aún no están representes ni el sentido popular, ni la ideología que serían la esencia de su obra. Las experiencias estéticas y las ideas sociales aprendidas en Europa las manifiesta e introduce en 1923 en los muros de la Secretaría de Educación. Con el pueblo que irrumpe en esta obra, el indio y las ideas sociales, como guía el idealismo revolucionario serán los factores dominantes en su obra. En tanto que el primer mural es el resultado inmediato de las diversas esferas de la cultura, y es obra predominantemente intelectualista. En los murales de la Secretaría empieza a dominar la técnica del fresco, lo que logra con gran maestría Rivera escribe en él lo que ve, siente, escucha, lo que vive ese pueblo y lo plasma en el edificio público que él denomina el Edificio del Pueblo.

Rivera, con pequeñas pinceladas multicolores introduce -

la técnica impresionista al fresco en "La Tierra Dormida" -- en el Salón de Actos de la Escuela Nacional de Agricultura - de Chapingo y " es uno de los más grandes desnudos del arte que encontraría sus ancestros en la línea de la pintura que partiendo del Renacimiento de Tiziano, continua con "La --- Venus de Velázquez" y alcanza a "David" en su Mme, Recamier, pero sobre todo a Goya y a su "Maja Desnuda", hasta Gaugin - y Matisse puede figurar y aún sobrepasar su monumentalidad. Junto a las mejores figuras semejantes de la historia y sería suficiente para refutar a Diego Rivera, gran maestro del arte y de la pintura". (106)

"Si bien es cierto que hasta entonces Rivera había introducido la vida del pueblo y la belleza mexicana en su pintura monumental, tanto como en la de caballete aunque en ésta con diverso sentido, también es cierto que, digamos, el caso de México, entró en corrientes de ideas universalistas en -- plan histórico, pero del inmediato pasado: La Revolución... -- Más al encargarse de las pinturas de la Loggia, del que fuera Palacio de Cortés en Cuernavaca, uno de los pocos edificios del Siglo XVI que nos quedan, el artista trató por primera vez el tema especial de la Historia de México, contrastando la -



Conquista Española con las figuras simbólicas de los Libertadores Morelos y Zapata, de manera que viene a ser una primera síntesis que hace el pintor de nuestra Historia, interpretada según las ideas e ideales de Rivera, como no podía ser menos... Sin entrar en detalles diré que el tema de la Conquista es concebido por el artista en sus aspectos más negativos, aunque en cierto momento los frailes del Siglo XVI -- son tratados con toda dignidad... El Conquistador aparece como un explotador del indio a quien trata con el látigo en la mano en calidad de esclavo. Ha opuesto en pequeños tableros de la parte alta y en los extremos de la bella loggia, -- los sacrificios humanos del mundo religioso indígena a los -- horrores de la Inquisición"... (107)

En 1933 se le encargó decorar el muro frontal en el Rockefeller Center, en Nueva York. Obra que fue destruida antes de ser terminada. El mismo Nelson Rockefeller le llama, sólo que Rivera lejos de pintar alguna escena decorativa se atreve con valor singular a pintar que "El tiempo le daría la -- razón al Socialismo". Como era de esperarse, un arte subversivo fue combatido y los pintores expulsados del territorio de los Estados Unidos, tapiaron, cubrieron y ocultaron en -- bodegas su obra durante el Macartismo, creyendo que así acabaría el nuevo realismo mexicano. "La persistente agresión-

en su contra durante 30 años provocó en el arte mexicano las deformaciones de un obligado encajonamiento localista." (108) A la obra de Rivera se suma también "La serie de frescos móviles - para la New Worker's School antes Independent Labor Institute, también en New York, con una serie de temas que llamó en conjunto "Retrato de América .

"En verdad se trata de una erudita interpretación de la Historia de los Estados Unidos desde el punto de vista de la lucha de clases y con un espíritu semejante a aquél con que - interpretó la Historia de México en Cuernavaca" (109) el tema principal de "El Retrato de América" es el de opresores y -- oprimidos y en la que aparece la efigie de Karl Marx, señalando el camino a seguir, (con el que se cerraba la segunda etapa en Palacio Nacional e iniciaba la tercera en 1934 en "El - Palacio de Bellas Artes". "Si Rivera pintó en Chapingo al hombre dominando técnicamente a la naturaleza, si en San Francisco al hombre técnico controlando la actividad o el esfuerzo - humano, en el mural de El Palacio de Bellas Artes (1934), la idea se completa y sintetiza porque aquí el hombre técnico, - ahora podemos decir: el técnico de "la era atómica", controla el mundo físico y social, el Universo entero es la obra más - típica del pensamiento del artista y una de las más homogé-- neas y finas en cuanto a la expresión misma, de una manera -

que sola da buena idea de lo que Rivera es". (110) Si atendemos a su obra, nos muestra claramente que Rivera pone de manifiesto al "super-hombre" "capaz" de vencer, controlar y dominar por él mismo a todo el cosmos y éste es el resultado de su ateísmo y su culto por la ciencia de lo tangible (más no de lo espiritual que el hombre posee), de él menciona la sensualidad de la forma, el color, la belleza plástica, su extraordinaria disciplina de trabajo, prueba de ello es su vasta obra, su cultura increíble, el gran conocimiento histórico, político y social. En este mural que es un tríptico y una réplica del que debió haber pintado en el Rockefeller Center, se observan los dos mundos que el artista ha puesto en contraste: el capitalista y el socialista que para él significan: el primero, el paradigma del desorden, el segundo, como ejemplo del orden en marcha.

Justino Fernández hace una descripción acertada de cómo resuelve Rivera los temas pictóricos de acuerdo a su filosofía, dice: "El tema es nuestra historia" (en la escalera monumental de El Palacio Nacional) interpretado a la manera dialéctica hegeliana por Rivera, a base de tesis y antítesis: -opresores y oprimidos -o viceversa- y la lucha entre ambos - extremos más como al fin los oprimidos parecen lograr su -- ideal de liberación, alcanzando la síntesis, cae uno en cuen

ta que Rivera participa en una idea mecanicista de la historia, puesto que necesariamente se desarrolla así y necesariamente ha de llegar a una síntesis final: es el deber ser del acontecer histórico visto un tanto simplistamente en plan de causa y efecto. Es una interpretación materialista de la historia (y por lo tanto idealista), con lo cual queda localizada en la historia de la filosofía y su crítica es aquí innecesaria: por lo demás, el tema en general es un tópico del tiempo y como tal tiene realidad pero el pintor lo enriquece con el caso concreto de la Historia de México y es en las formas de expresión que está su mérito verdadero". (111)

En la obra de Rivera no hay dramatismo, todo queda plasmado en suaves y sensuales colores y un romanticismo grandioso y sereno, en ella logra un nuevo clasicismo "expresionista". Extensísima es su obra mural y de caballete a la que -- por su magnitud no se puede aludir en detalle y por encontrar en ella obras de menor calidad artística que caen en un folclorismo pobre y superficial: como ejemplo puede mencionarse la gran cantidad de cuadros en los que aparecen los alcatraces y de los que sólo en tres o cuatro, existe una belleza plástica muy representativa de su obra y de gran fuerza y contenido nacional "Desnudo con Alcatraces", "Vendedora de Flores" 1943 y "Vendedora de Alcatraces". Así encontramos otras

con un costumbrismo decadente en la interpretación de las tradiciones nacionales como los murales del Hospital Infantil de México, D. F. y cuya placa conmemorativa dice así: "Donados - por Mcoshan Educational I. Charitable Trust", de Houston, Texas, como una cordial demostración de simpatía para los niños enfermos de esta institución. Los dos pintados en 1953. Y algunos retratos de mujeres sobresalientes a las que no trató "muy bien" en su interpretación pictórica.

De la obra de caballete la que más destaca es: "El Retrato de la Sra. Kathalee Burke Sherwin". (1935) El del Dr. Gustavo Baz y del Dr. Ignacio Chávez (1937), ambos cezanianos. El retrato de Dolores del Río (1938) y los retratos cubistas. - "El arte del retrato ha sido cultivado por Rivera, ya en sus muros, ya en sus cuadros y es en este género de pintura que - el artista da una de sus máximas creaciones con el retrato de Lupe Marín (1938)" (112) este género por supuesto fue el figurativo. El arte del retrato no es una obra menor, ya que se lograron obras de una gran calidad y una gran belleza. El arte del retrato es como el arte figurativo, un desafío para - las posteriores generaciones de pintores, que no todos pueden dominar y saltan el penoso escollo en un fácil informalismo - que también carece de contenido (Tema y Composición) y si la obra carece de forma y contenido ¿Qué queda de ella?. Con el

retrato de Lupe Marín y dos obras más "Bailarina en reposo" y "Danza de la Tierra" (1939) llega a la cima de este período y la obra de caballete de Rivera.

"Rivera eleva con esta obra la belleza negra, a la mayor altura clasicista y por eso tiene una gran significación en la historia de la pintura, porque todos los rompimientos con la belleza clásica vienen a justificarse de manera que pone de manifiesto la posibilidad de otras bellezas y no como se tenía por modelo la belleza helénica y sobre todo, la que es propia de la expresión artística, la que no logra la belleza del indio mexicano, sino con una que nos resulta tan lejana; pero justamente, el artista da así una nota cumbre de universalidad, en forma auténticamente poética" (113) apunta Justino Fernández. Lo que puede observarse en esta obra "Bailarina en Reposo" y en "Danza de la Tierra": -en el surgimiento del estilo nuevo en su obra y que no se vuelve a encontrar en él, son dos obras de característica exótica y genial que también rompen con el concepto de belleza heredado de El Renacimiento, como obra plástica tiene un gran valor, plena de sensual voluptuosidad de ella brota el culto a la naturaleza primitiva y se extiende por el culto a la raza negra a la que en ellas unifica y exalta. De estas obras se tiene la impresión de que no son obras pictóricas sino escultóricas y esculpidas

por manos sabias. La tesis que Rivera dio, vino a plantear - las bases de la pintura mural mexicana frente a la tradición inmediata y el presente con toda su compleja problemática. - "Y no hay razón en absoluto de espantarse porque el tema sea tan esencial. Al contrario, precisamente porque el tema es admitido como una primera necesidad, el artista es absolutamente libre para crear una perfecta forma de arte plástico. - El tema es al pintor lo que los rieles a la locomotora, no puede pasarse sin él; de hecho cuando rehusa buscar o aceptar un tema, sus propios métodos plásticos y sus propias teorías estéticas vienen a su vez a ser sus temas y aún si los escapa, él mismo viene a ser el tema de su obra: no viene a ser sino el ilustrador de su propio estado mental y al tratar de liberarse de sí mismo, cae en la peor de las esclavitudes. - Esa es la causa de todo el aburrimiento que emana de tantas - de las exposiciones de arte moderno, es un hecho testificado una y otra vez por los temperamentos más diferentes. Esa es la decepción practicada bajo el nombre de "arte puro", dos - nuevas y resonantes palabras que nada garantiza en la obra - de los hombres de talento". (114)

Existe en la actualidad un tema que no deja de preocupar y por convicciones éticas se menciona, Rivera simpatizó y en fatizó la ideología de la URSS, la que ahora se disputa el -

poder hegemónico con los Estados Unidos de América -ahora en su obra indicó- la ideología política y social que "debía" - seguirse de acuerdo a sus convicciones. Ahora el mundo se ve amenazado y agobiado por la lucha armamentista, que la URSS y los Estados Unidos han emprendido y de ella nace el terrorismo, el hambre, el desempleo, como consecuencia de esta política ¿estaría de acuerdo todavía con su posición ideológica - que transmitió en sus murales?.

Apartado totalmente de cualquier naturalismo y apoyado - en un figurativismo expresionista, José Clemente Orozco, conmovido por las contradicciones de la vida lleva al arte un humanismo nada pintoresco, transporta el drama escueto, lacerante todo lo que a su fina hipersensibilidad conmovía. Por lo tanto, su queja es un alarido de los hechos que conmovieron a nuestro país antes, durante y posteriormente a la Revolución Mexicana, Orozco no enfoca su tarea sólo a su patria, él satiriza a la humanidad entera en su obra.

"Así plasma en ella la dolorosa lucha "fraticida" con -- colores luctuosos del gris más tenue hasta llegar al negro.- Obra que es patente en la Escuela Nacional Preparatoria, en - la que se tiene la conmovedora obra que nos mueve a reflexión "La Trinchera". En el ciclo de murales sobre "La evangeliza-



ción del nuevo mundo" se encuentra un fragmento en donde aparece un "franciscano besando a un indio" y al consultar a diversos autores, todos les atribuyen un hombre diferente, más se hace alusión a este ciclo pues es muy representativo en la obra de Orozco el homenaje que éste le rinde a los caritativos y humanitarios franciscanos, separándolos así de la denominación despectiva de "clero". Un homenaje auténtico como toda la obra de Orozco en cuanto al sentimiento que lo inspira. - Pues supo valorar la labor altruista de los franciscanos al elevar la condición del esclavo indio tratado como bestia de carga a la categoría de ser humano. Los franciscanos Fray Pedro de Gante, quien fundó las primeras escuelas para indígenas, Fray Toribio de Benavente, quien se hizo llamar Motolinía cuando supo que esa palabra indígena significaba pobre, - Fray Bernardino de Sahagún, Fray Juan de Zumárraga, quien fue el primer Arzobispo de México, Fray Bartolomé de las Casas, - defensor de los indios, Vasco de Quiroga, quien protegió a la población Purépecha de Michoacán recibiendo de ella el nombre de Tata Vasco. La censura de que a los indígenas se les sometió a otra cultura, a otra religión es acertada y fue más dolorosa que la conquista bélica, pues significó la pérdida material y espiritual, es decir, la pérdida de la identidad.

En esa época, 1925, pinta el mural simbolista llamado --

"Omnisciencia" en la escalera del edificio de Sanborn's en la Calle de Madero. Su obra es sintética y su lazo también, conocedor de la Doctrina Cristiana pinta "Cristo destruye su -- Cruz" y adentrándose a la subjetividad en el arte podría interpretarse como una crítica al mundo que no supo entender su doctrina de la paz y del amor, de la caridad y del perdón. O bien como si quisiera transmitirnos la furia y de hecho, lo hace como si Cristo furioso viera que se había equivocado y -- había dejado su cruz como símbolo de fe cristiana y se la había tomado como símbolo de sometimiento al dolor, a la iniquidad, sometimiento a los poderosos por medio de la religión -- con la que se la representa.

Sin dar importancia a descubrir pomposas innovaciones -- técnicas, se pliega a sus enseñanzas compositivas y a su maestría dibujística y logra una síntesis cabal y concreta de lo que de la humanidad quiere expresar. Su crítica persiste a -- lo largo de su obra pero a nivel humanista, sin que se interpongan fronteras políticas ni ideológicas que le impidan condenar el nazismo, la opresión mundial, la prepotencia; la miseria humana quedó descrita en el Hospicio Cabañas y en toda su obra, pero llama más la atención en su mural "Katharsis" de El Palacio de Bellas Artes. Orozco no da soluciones pero sí remarca lo inaudito de la inmoralidad. Su trabajo, su em

peño es como en Rivera y Siqueiros una campaña pictórica que concientice al mundo de que la desdicha de los oprimidos se debe a lo corrupto de sus opresores, así ataca en ella a los distintos grupos de poder y de presión, que en la sociedad imponen sus intereses, políticos, ideológicos y económicos. Y señala con toda su indignación a los opresores de todos los sistemas como es para él el Clero, el Ejército, el Capitalismo y hasta el Comunismo, en su mural "Circo Político" en el Palacio de Gobierno en Guadalajara.

Orozco es el pintor del horror y del drama patético al que esquiva una clase social que no ha sido golpeada por el drama de la pobreza y que del arte sólo estima suavidades y coloridos o sea procesos decorativos que reflejen su imagen "de clase burguesa", Orozco es el más punzante crítico de los tres. Su obra es un reflejo de sus convicciones políticas y morales, ya que no escapa a su conciencia y así lo denuncia "la inmoralidad que existe en las sociedades en éste caso la nuestra, la más pomposa riqueza a la forma misérrima en la que vive la mayoría de la población, sobre todo los campesinos y los habitantes de la periferia de las ciudades de provincia y del mismo Distrito Federal, que protegidos en distintos barrios de la ciudad bajo techos de antiguas casonas, son los emigrantes del campo que buscan la forma de sobrevivir aún en

infrahumanas condiciones; Orozco, concededor de almas, pinta su agonía y su desesperanza, pero ahí está la revancha de él a la sociedad que sólo ofrece la alternativa de la miseria, el analfabetismo y un estado mórbido, psíquico o físico a los más desprotegidos. Y ofrece el reflejo de ellos en su creación, esos seres miserables y espantosos los pinta en su acuarela "La Conferencia" Orozco 1923, en la que pinta mujeres de la vida galante y otros más en los que hace crítica social de ese mismo pueblo.

Algunas obras de Orozco parecen sólo bocetos. Pero valga la paradoja, bocetos perfectamente "acabados" en su intento plástico y comunicante que llama a la reflexión sobre la intención de que estemos conscientes de que los valores humanos se han desvanecido, lo que acusa en sus obras, en las que los seres parecen fantasmas plenos de vitalidad; son los actores de sus obras. Con gran valor denuncia en la Suprema Corte de Justicia que la justicia se encuentra caída, inoperante, prostituida.

En él no existe demagogia política, todo lo cuestiona, no da falsas o utópicas soluciones, no indica como lo hace Rivera y Siqueiros la solución del Marxismo. Tampoco fundamenta su obra en un informalismo poco o nada entendible al

espectador. La obra de Orozco no debe explicarse o narrarse y debe verse para sentirla y estremecerse por sus logros en sus paréntesis de ternura, como lo muestra en el mural de la Escuela Nacional Preparatoria, México (1925) "Mural al fresco so corriendo al indio" (antes aludido) y el mural de Guadalajara llamado Humanismo, cree en los héroes y pinta su inigualable Hidalgo en Guadalajara, Palacio (1937). Cree en Juárez (fresco en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, 1948), pues no se puede pintar así si no se tiene plena convicción en lo que se expresa, logrando así la viva emoción del espectador.

La independencia de carácter y de actitud en Orozco lo define desde sus primeros pasos. Había sido colaborador como caricaturista en un periódico político "El Hijo del Ahuizote" y a propósito dice algo que pocos han comprendido y que es toda una definición del ser artista" (que aunque Raquel Tibol - polemiza tiene mucho de cierto, ya que todo artista defiende consciente o inconscientemente en su obra, sus intereses de -- clase) Orozco afirma "Así como entré en un periódico de oposición podía haber entrado a uno gobiernista y entonces los - chivos expiatorios hubieran sido los contrarios". Los artistas no tienen ni han tenido convicciones políticas de ninguna especie y los que creen tenerla no son artistas". (Orozco) (115)

El testimonio de Raquel Tibol es éste, al respecto: "Al terco individualista que era Orozco le encantaba adoptar frases de anarquista y asustar con frases ¡terribles! a los románticos y a los crédulos. Lo risible es que muchos han hecho algo más que asustarse: han utilizado esas frases terribles para bordar sesudos análisis sobre el apoliticismo de -- uno de los artistas más politizados que ha tenido México; sobre entendido que politización y militancia no son la misma cosa, y que no todo individuo politizado llega a disciplinarse en las filas de una organización política. El juego de -- Orozco, propio de su inveterada propensión, al humor negro lo descubre cualquiera que revise superficialmente algunos aspectos del desarrollo del movimiento plástico mexicano contemporáneo. El genio del Hospicio Cabañas fue uno de los principales dirigentes de la huelga de estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes, en 1911-12, fue caricaturista de "El Hijo del Ahuizote", uno de los periódicos que con mayor riesgo se opuso a la dictadura de Porfirio Díaz; fue ilustrador de "La Vanguardia" en la época más combatida de las fuerzas de Venustiano Carranza; con sus murales antiburgueses y anticlericales de la Escuela Nacional Preparatoria ejerció una -- influencia definitiva y definidora en la revolución cultural que se afirmó con gran fuerza en los años veinte; con su acertada exaltación nacional-internacionalista las luchas por par

tir de la expropiación petrolera de 1938 después de todo esto, Orozco dice en su Autobiografía "Yo no tomé parte alguna en la Revolución, nunca me pasó nada malo y no corrí peligro de ninguna especie. La Revolución fue para mí el más alegre de los carnavales; es decir, como dicen que son los carnavales, pues nunca los he visto". (116)

"La pintura mural se inició bajo muy buenos auspicios. - Hasta los errores que cometió fueron útiles. Rompió la rutina en que había caído la pintura. Acabó con muchos prejuicios y sirvió para ver los problemas sociales desde nuevos puntos de vista. Liquidó toda una época de la Bohemia embrutecedora, de mixtificadores que vivían una vida de zánganos en su torre de marfil, infecto tugurio, alcoholizados, con una guitarra en los brazos fingiendo un idealismo absurdo, mendigos de una sociedad ya muy podrida y próxima a desaparecer. El Orozco que emerge de estas declaraciones fue el mismo que militó en el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores; el mismo que firmó con el Secretario General David Alfaro Siqueiros, el Primer Vocal, Diego Rivera, el Segundo Vocal Xavier Guerrero y los activistas Fermín Revueltas, Carlos Mérida, Germán Cueto y Ramón Alva de la Canal, aquél manifiesto del 9 de Diciembre de 1923, cuya influencia haría sentir durante veinte años". (117)

Orozco se aleja de cualquier naturalismo "Pero si se trata de reunir pruebas para demostrar el desapego de Orozco - de cualquier naturalismo, quizás los retratos que hizo serían la prueba más contundente. Para Orozco la persona, la criatura humana, no se significaba por un rostro sino por su condición agónica y su relación mundana y así lo demostró sobradamente en su obra mural, en sus trabajos gráficos y en su pintura de caballete. Nunca consideró que una cara fuera elocuente de por sí, confianza que, por ejemplo apuntaló varias veces la euforia enciclopedista de Rivera. Para Orozco lo importante era establecer un juego de contrarios, un choque de signos opuestos. El ciclo cerrado de una cara en un instante determinado era demasiado estática en su significación como para estimular su poder creativo. Mientras que Rivera se esforzó en mostrar las caras de sus personajes los más -- fielmente posible, para que el espectador las reconociera fácilmente y ayudado por su cultura histórica sociológica, literaria y científica estableciera relaciones objetivas -actitud de fiscal severo que vigila, no descompone con su emoción la calidad de la prueba- Orozco nunca dio validez a la posible sabiduría del espectador. Juez y Parte del Drama, lo didáctico no le produjo jamás la menor inquietud. Su pintura no es un elemento de prueba, es una opinión contundente"...(118) "La médula de este pintor radica en la violencia de sus interpre



taciones, denuncia en forma iracunda la injusticia, los pecados humanos, las pasiones, los apetitos, -las discriminaciones raciales, la falsedad de sectas religiosas, los remedios de la justicia social, las conquistas del patrón que explota, de la burguesía que medra, de las mujeres que inconscientes, contribuyen a la prostitución de los más puros anhelos. Todo esto está denunciado en su pintura. Su pintura muestra una constante en sus líneas. Estas nunca son verticales ni curvas ni horizontales. La expresión de tal violencia la muestra en dibujos sesgados, inclinados; en trazos quebrados. En su pintura nada se hinca, nada está de pie ni se rinde en el suelo, ni ondula plácido la torcedura de la raíz, de la intención y de las realizaciones de lo caduco o mal nacido. Los colores mismos de su pintura se mezclan de manera impura; en ellos no hay planos ni tonos separados; en ellos se percibe una mezcla descompuesta en la cual no sabemos qué color domina ni menos qué tono marca el espíritu de lo que se evoca. - Por esto mismo sus composiciones no están hechas ni por figuras aisladas ni por masas de hombres y de seres. Sus composiciones se logran en forma procesional, como para indicar que se trata de actitudes rutinarias, sin columna interior, sujetas a normas estáticas, vacuas, estériles. Sus hombres parecen como atados por una cuerda prisionera; así vemos soldados, obreros, mujeres, banqueros, comerciantes, frailes y

ladrones que caminan de modo fatal, hacia rumbos de ruina y de muerte. La mente de José Clemente Orozco traza su pintura con mano recia sin temor a nada ni a nadie. Su pintura es la expresión de la rutina de una sociedad en decadencia que se junta para salvarse, pero sin hallar la solidez de un piso -- donde apoyar la garra de su poder. La mente de José Clemente Orozco es potente. Entrevé con lucidez el rumbo de los caminos. Pero no toma partido por ninguno de ellos. Los muestra, los apunta, los señala. Dice "ahí está, pero no predica añadiendo: éste es el mejor". Ante todo su opinión ante la vida de los pareceres políticos sólo tiene una razón: La libertad - inquebrantable de su juicio; la independencia de su carácter y la solvencia moral que anima sus actos como hombre y como pintor". (119)

Así se hace patente otra opinión.. "José Clemente Orozco representa la expresión más patente del arte pictórico de México: Del destino de su obra y del rumbo de su vida dependen muchas conquistas de la expresión que busca, ansiosa, la pintura contemporánea de México".

Emilio Abreu Gómez, El Nacional, 11 de Mayo de 1946.

"Y su proverbial anarquismo; su actitud anticlerical, su

falta de fe en los buenos y nuevos órdenes, su cuestionamiento de los emblemas que han funcionado como símbolos de sistemas políticos, su preocupación por poner en claro la falacia de los "falsos líderes", su brutal denostación al militarismo". La obra de Orozco es sumamente pródiga en motivos iconográficos que cuestionan el orden social y este cuestionamiento lleva implícito un sentir político aunque sea como ya se ha dicho, de carácter nihilista". (120)

"No todos los artistas han manifestado sus convicciones a través de las obras. Pero en cuanto a seres humanos que viven una sociedad y que mantienen contacto con aspectos así sea parcializados de las relaciones entre los hombres, ellos son también seres políticos con convicciones, las expresen o nó. Orozco desde luego sí las expresó y su proverbial anarquismo es ya una convicción de orden político". (121) Pero en la obra de Orozco no todo es desolador o nihilista como resultado de su falta de fe en la humanidad y nos deja patente su espíritu sin caretas en la obra religiosa, tan espiritual como si fuera producto de un artista verdaderamente -- cristiano, y tal vez su mensaje sería dejar patente su recalcitrante condena a la filosofía del momento, el nazifascismo, pugnando por exterminar la idea de sacrificio, dolor y sometimiento que se tiene de la religión, principalmente la cató

lica que se basa en el cristianismo mal aplicado por el Clero y el fanatismo del pueblo o el desconocimiento de él.

Los tres muralistas atacan la asfixiante religiosidad -- que por 2 milenios ha pesado sobre el mundo, así como la explotación de ésta a los fieles.

Rivera, en el comentario póstumo a la muerte del pintor afirma... "José Clemente era anticlerical feroz, y lo fue seguro de que al serlo ponía en peligro no sólo la hacienda, -- sino la vida. Pero, por otra parte, fue capaz de expresar -- el espiritualismo cristiano tan profundamente, que dejó una crucifixión sólo comparable a la obra maestra de Doménico, -- Theotocópuli, el Greco, y prosigue "Más tarde, su ingenio se impuso en tal forma en México y en el resto del mundo que los detractores de su obra se convirtieron en sus corifeos -- más entusiastas y el mismo Arzobispo de México entre una lista de pintores, lo señaló como el más capaz para hacer su retrato, mismo que ejecutó Clemente Orozco, y del cual hizo -- una obra maestra, realmente maestra". (122)

La tradición barroca se cortó en nuestro país y en todo el mundo con el advenimiento del gusto neoclásico; todo el Siglo XIX fue clasicista, más la tradición barroca por sus --

contrastes de claro oscuro, resurge con insólito vigor en este artista extraordinario.

Su vida se desarrolló en la capital y en el extranjero - dejó sus obras mayores en Guadalajara, su tierra. El nace el 23 de Noviembre de 1883 en Ciudad Guzmán, conocido como Zapotlán El Grande en el Estado de Jalisco. Discípulo de Fabrés se apega a dibujar bajo la férrea disciplina que Fabrés imponía "a dibujar de veras, sin lugar a dudas; y me puse a hacerlo con tenacidad, con verdadero encarnizamiento, con la determinación de quien quiere un fin sin importarle el precio y así fue por varios años". (123)

Extensa es su obra en la que deja una serie de dibujos - como vivos documentos del vandalismo y dolor humano sufridos durante la Revolución.

En su primera etapa encontramos sus acuarelas, sus caricaturas políticas.

En el año de 1915 pinta su primer cuadro de grandes dimensiones con tema histórico: "las últimas fuerzas españolas abandonando con honor al Castillo de San Juan de Ulúa". Esta obra coincide con la pintura popular del Siglo XIX. En -

1920 pinta dos cuadros con escenas de la Revolución, "Soldaderas" y "Combate" construido clásicamente, formas y colores dan el sentido de un choque violento entre fuerzas revolucionarias; aquí ya es el Orozco que ha de ser con su dramatismo y su humanismo realista todo expresado barrocamemente, por sus contrastes de claro y oscuro.

"Este primer período de la obra del artista puede cerrarse con el retrato de la señora Rosa Flores Vda. de Orozco (1921) clásico, sencillo, la figura de frente, al centro, el traje negro sobre un fondo gris, de manera que el interés se concentra en la cabeza y en las manos, como muestra de los conocimientos, de la sabiduría, de la originalidad y del sentimiento y gustos del pintor, este retrato no deja lugar a dudas de que se está en presencia de un maestro. Qué contraste hace con obras anteriores, lo que descubre la ductibilidad de su temperamento, que puede pasearse desde la crudeza hasta la ternura". (124)

En 1922 Orozco proyecta pintar en el patio grande de la Escuela Nacional Preparatoria, antiguo Colegio Jesuíta llamado de San Idelfonso, hermosísimo y de recia construcción barroca "Los Elementos", "El hombre en lucha con la naturaleza", "Hombre Cayendo" -un tema impactante por su originali-

dad- "Cristo destruye su Cruz", otra magnífica figura que recordaba a Angelo di Bordone Giotto y su magnífica "Maternidad" de una riqueza de colores cálidos y formas que recuerdan a Alessandro di Mariano Filipepi Boticelli, pero con un sentido distinto de la pintura, pues tiene fuerza, vigor, monumentalidad y belleza. Orozco, por un gran sentido autocrítico - destruyó casi toda su obra dejando tan sólo y por fortuna "Maternidad" y "La Cabeza de Cristo", (en el lugar de sus murales destruidos pinta) "La destrucción del viejo orden", "La Trincherá", de una bella composición y sentida emoción: "La Huelga", en la que se conserva la "Cabeza de Cristo", "La Trinidad": campesino, obrero y soldado, como siempre lo dramático y lo espiritual son la característica de sus obras. "La Trinidad" que no es idealista, "el campesino sufre e implora, el obrero tiene la cabeza envuelta en una bandera roja, mientras sus férreas manos empuñan con violencia un fusil y el soldado mutilado, sin brazos ve sospechosamente aquella violencia y - aquel entusiasmo inusitado del obrero. Hay aquí un sentido crítico-histórico"... , "La Trincherá" y la augusta serenidad de la destrucción del viejo orden, revelan ya el genio del artista, cuyas formas simplificadas, pero sin fáciles "estilizaciones" son originales, sintéticas y patentes. Con La - Trincherá sería suficiente la justificación de lo asentado, - pues allí la composición en cruz, el dibujo de los cuerpos -

y el sentimiento expresan el sacrificio por los ideales y sobre todo el dolor que estremece. Es una obra conmovedora y emocionante por demás". (125)

"El Viejo Orden. Allí la ley y la justicia no son sino depravación; los ricos adoran a un dios hecho a su medida y los pobres empujados por el demonio, siguen el señuelo de una ilusoria libertad: los ricos pisotean a los pobres y un enorme montón de basura todos los símbolos del poder, entre los que aparecieron por primera vez la svástica y el fascio, yacen entre la carroña devorada por buitres. Así, con sentido crítico desprecia todo lo que significa vanidad y poder inhumano, valores de este mundo, que terminarán al cabo de miseria y muerte (...)

En el corredor del segundo piso toca el tema de los nuevos ideales que arrastran al trabajador al campo de batalla, al hijo que se despide de su madre, la familia... (que queda atrás, las soldaderas fieles compañeras de los soldados, todo expresado con sencillez maestra).

En la escalera del mismo piso pinta El Origen de la América Hispánica como un mundo sórdido, impenetrable y estático. Constructores materiales del Nuevo Mundo, el español



y el sentimiento expresa el sacrificio por los ideales y sobre todo el dolor que extremece"... (126)

"La evangelización del Nuevo Mundo está significada por figuras de frailes franciscanos que socorren caritativamente a los desgraciados: son figuras cuya simplicidad les da fuerza y los unge con pleno sentido espiritual. En conjunto, estas pinturas tienen un orden ideológico preciso; los murales de la planta baja significan el sacrificio por los nuevos ideales, la renovación de la vida: los del primer piso son una crítica al viejo orden y los del tercero, los nuevos ideales en el campo que arrastran ciegamente a la renovación vital. Tanto por sus formas como por sus coloridos se adaptan a la arquitectura y sus efectos responden a las posibilidades de visualidad. En cuanto a los muros de la escalera son perfectos en su unidad de tema y en su fusión con las formas arquitectónicas. Con los murales de la Preparatoria, ejecutados en 1922 y 1927, la gran pintura había vuelto por sus fueros: la historia era interpretada con originalidad y con verdad, y se expresaba esos últimos fondos del ser humano que son reconocibles y sensibles universalmente. Un gran pintor mural había nacido". (127)

Posteriormente pinta su fresco "Omnisciencia" en la Casa de los Azulejos, con un estilo que recuerda a sus primeros -

murales de la Preparatoria. En la Escuela Industrial de Orizaba ya entra en el período Post-Revolucionario, los soldados reconstruyen el país pero el saldo de la Revolución es trágico de llanto y dolor.

En algunas obras de su estancia en Estados Unidos en -- 1927, y en ella imprime un sentido deshumanizado por las vicisitudes reales del pintor en el norte. Por gestiones de José Pijoan y de Jorge Juan Crespo de la Serna, el artista pintó - su primer mural en el extranjero en 1930. Al decorar el -- Frary Hall de Pomona College, en Claremont, California, el tema se refería al mito clásico del Prometeo. En los muros laterales otras composiciones mitológicas completan y enriquecen el resultado de un mural prodigioso; con esta obra Orozco cierra una primera gran etapa de su pintura mural.

Antes de volver a Nueva York, Orozco pinta una serie de óleos de héroes y alterna con tema de la tierra y "Magueyes" (1932) como símbolo de México. "Las pinturas del Dartmouth - College son una piedra miliar en la historia del arte americano y constituyen una nueva expresión monumental, tanto por su calidad como por la original interpretación de nuestra historia"... "En seis o siete años de estancia en el país del -- norte, Orozco había realizado a lo menos dos obras de gran -

categoría: "Prometeo", en Pomona College y esas pinturas del Dartmouth College que en conjunto pueden denominarse: América. Con la primera llevó a la cumbre su expresión inicial, cerrando una etapa estilística; con la segunda había llevado al límite hasta entonces, su esfuerzo por renovarse, y no cabe duda que se habían multiplicado sus posibilidades expresivas. Además dejaba atrás los murales de la New School for Social Research, un afortunado experimento, varias pinturas de caballetes importantes, un sinnúmero de obras menores y de dibujos, y una serie de litografías que hemos de considerar aparte. Las numerosas exposiciones de sus obras, tanto como los artículos de crítica, especialmente los que se refieren a los murales de Dartmouth College, hacían su nombre y su obra conocidos y respetados. La pintura mural mexicana se había extendido con sentido continental y universal". (128) En estos murales Orozco utilizó por única vez los principios de la simetría dinámica, sobre la cual trabajaba en esos años el investigador Jay Hambidge, norteamericano.

La tercera etapa de su pintura mural se inicia en 1934 en el Palacio de Bellas Artes, en el que por encargo de Don Antonio Castro Leal ejecuta su mural "Katharsis".

No cabe duda que aún con todas las concesiones que otor

ga el arte, este mural estremece al espectador por la expresión escandalizante que el artista imprime en él con la actitud de la mujer que yace en el piso, actitud carnavalesca y trágica, sólo que todo el mural presenta un mundo trágico también, todo en guerra y como común denominador la violencia y lo caótico de la humanidad en pugna; este mural es una consecuencia de los murales del Dartmouth College. Pues rompía — con todo el arte hasta entonces establecido en México sobre todo por la actitud de disipación de la mujer, estructurado en sus conocidas composiciones diagonales, pero atrás, en el fondo, está el elemento que es concomitante a la obra de Orozco, el fuego purificador por lo que, esta obra se llama -- Katharsis. Justino Fernández afirma: "Y cuando el pintor expresa la fealdad y el horror, no hay quien lo iguale pues de eso se trata de crear un estremecimiento" (¿estremecimiento trató de causar en algunas de sus obras que fueron consignadas y destruidas como pornográficas?) o es como dice Juan Amberes en la antología crítica que de José Clemente Orozco hace Teresa del Conde p.23 con respecto a la exposición muy anterior a esta época (Katharsis). "Las Casas del Llanto". "La impresión que causan los pasteles y carbones de Orozco, es de dolor, aún cuando frívola y charlatana gente diga que su obra es inmoral y pornográfica; pero estos pobres de espíritu encerrados en sus celdas o abismados en sus misticismos, -

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

¡qué van a saber lo que es la vida!... "Contemplando los dibujos de Orozco, cualquier vicio se levanta y los fieles de Venus tienen que pasar cariacontecidos y abofeteados por la tremenda realidad del arte de Orozco". "En comparación con el mundo de Rivera en el mismo sitio, éste de Orozco resulta no sólo distinto en su expresión, digamos que Rivera es un clasista y Orozco un barroco antagónico en su significado para Rivera es el mecanicista, el valioso, es el que canta tanto como el futuro ideal bajo el signo de Marx; para Orozco es -- justamente este mundo mecanicista del que abomina por deshumanizado, no canta ni al presente ni al mañana, siente dolor de este mundo y lo exhibe realistamente, como se presenta a su conciencia, y claro está en formas de gran arte". (129)

La posición de Orozco parece lejana a la manipulación ideológica en que puede convertirse el arte. Esta es una posición digamos democrática, bella, al margen de imposiciones ideológicas. Más queda al espectador valorar ese algo que al principio de su obra no decía en ella tal vez porque su madurez espiritual no era tan plena como al final, lo que le permite realizar en su obra temas cristianos de la más pura sensibilidad y sin inhibiciones, lo pinta como algo puro, incorruptible, tal vez como la única esperanza posible de la derruida humanidad con el profundo conocimiento de él, inicia

los temas religiosos más relevantes de su obra (1942). Entre ellos un Mártir del Gólgota, una Vía Crucis, una Crucifixión y la Resurrección de Lázaro, de primerísimo orden. "Estos temas tradicionales por la originalidad y la fuerza de expresión del artista, entran a formar parte de la pintura expresamente de temas religiosos de la historia. En el año de 1943 hace un boceto y un cuadro con el tema Saulo y Esteban, contraposición del santo que muere lapidado y el que surge al mismo tiempo potente y rígido, que son obras maestras, como también en contraste con todo lo anterior, una nueva y espléndida versión de Cristo Destruye su Cruz de significado profundo como diverso de los anteriores temas. Los retratos no son muchos en número, pero los hay de calidad suprema como el del Excelentísimo Arzobispo de México, Doctor Don Luis María Martínez". (1944) (130)

En 1947 Mario Pani ofrece a Orozco el muro de la Escuela Nacional de Maestros, en el que emplea para su ejecución a un grupo de jóvenes pintores para que lo ejecuten bajo su acertada dirección. Los que serían testigos de una realización artística muy distinta. En ella experimentó la pintura de silicato de etilo aplicada directamente sobre el concreto con superposiciones de aluminio, acero inoxidable, vidrio y latón.

Esta es una "Alegoría Nacional" compuesta de formas geométricas, líricas y metafólicas. "Las formas de composición están organizadas de manera de acusar y conservar la forma parabólica del muro visto a cualquier distancia.

Orozco no pudo ser nihilista, pues desde el momento que señala el derrumbe de los valores morales es por que cree en ellos, pues no se puede negar lo que existe.

"Los detractores han insistido mucho en los valores didácticos de las decoraciones murales y han silenciado el sentido revolucionario, revulsivo y nada institucional de muchas obras maestras de ese movimiento cultural que otros elogian, consagran y, en ciertos aspectos, también distorsionan. En los mejores productos del muralismo nacional, las tradiciones, el folklore, la historia y la arqueología se utilizaron en función de un presente cuyas contradicciones se pretendieron superar alimentando el espíritu de lucha y el sentido crítico del pueblo. No se trató de educar por afán escolástico, sino por una ineludible necesidad política. Los artistas no politizados debieron librar una lucha hábil, constante, dura y muy consciente para conquistar los muros de los edificios públicos... y a la vez ejercer en el margen más amplio posible la libertad de expresión. Orozco, Rivera y Siqueiros en-

tendieron que debían defender con vigor la libertad de expresión artística dentro del más amplio y más profundo compromiso social por parte del creador, evitando que fuera sometido al capricho de funcionarios de visión, estrecha o muy celosos de su porvenir burocrático". (131)

David Alfaro Siqueiros de quien para principiar se cita la declaración hecha por él de "La Ruta"

### "La Ruta"

Califican mi enunciado "no hay más ruta que la nuestra", - de inmodesta pretensión y yo les repito: ¡Claro que no hay -- más ruta que la nuestra, que no hay ruta mejor que la nuestra! En su ofuscación, no se dan cuenta de que el término "ruta" es implícitamente modesto. Sólo los mal intencionados pueden entender esa frase en el sentido de que no hay más pintura que la nuestra, lo que sería absolutamente diferente.

Entiéndalo bien, nosotros no decimos que nuestra posición estética es la más saludable del mundo, y en esto están de acuerdo muchos de los mejores hombres de cultura, de muchos países.

A un joven pintor Mexicano"

Empresas Editoriales, S.A. 1987(132)



Ahora leamos un considerable fragmento del folleto Nº. 8 Las Artes en México. Titulado la Pintura Contemporánea (1900-1950) Por Armando Torres Michúa.

"El más rebelde, el más inconstante y tal vez más revolucionario y moderno de los muralistas fue Siqueiros. Su militancia política verídica, sin duda lo distrajo de su actividad plástica; debería entenderse que para David Alfaro Siqueiros, el arte fue un medio de combate. Dogmático, fue capaz de revisar procedimientos, de plantear nuevas estrategias y de proponer dinámicas formas de encarar la pintura mural, amén de haber producido excelentes imágenes de carácter profundamente renovador. Ni es menos complejo que Orozco, ni de menor coherencia en comparación a Rivera. Solamente se trata de personalidad y actitudes distintas.

Es el primer pintor por excelencia por sus estrictas convicciones que no traicionó nunca. Ni veleta como Rivera, ni desesperanzado como Orozco. Al fin de cuentas, pintó tanto como ellos y al margen del gusto con el que se le ha procurado ver para juzgarlo, sus murales son tan elevados, por lo menos como los de sus colegas. Desigual como ellos se le ataca con más furia por la cólera que provoca. Nunca es decorativo, ni exalta drama en abstraco. Va al grano, y el resultado es ---

siempre un ataque frontal a formas de pensamiento consideradas por él caducas o reaccionarias. Ciertas de sus composiciones -al margen de sus hallazgos estéticos que los tiene y muchos-, son como los buenos discursos políticos; indignan, atacan, entusiasman, convencen... al espectador o al oyente.

Su indigenismo, ("Madres Proletaria y Campesina", "Entierro de un Obrero") no fue una mixtificación paternalista, sino un rescate de formas del arte precolombino. Entiéndase recreación y no copia de un pasado que le pertenecía; un acto no de asimilar exóticos principios de artes lejanos revalorados; -- aunque también utilizó lo mejor de la tradición de la pintura europea (claramente el futurismo, el naturalismo) y el aprovechamiento del realismo social mexicano -del que fue uno de los creadores- no consistió en una adopción servil de la figura, -- tampoco en una simple moda de adoptar el realismo. Fue producto de una necesidad de comunicación al servicio de un ideal. Asimiló el intento y le dio cuerpo, sin necesidad de hacer cromos a la triste manera se los realistas soviéticos o del hiperrealismo capitalista. Retrasó su producción respecto a sus -- otros colegas, luego la acrecentó para recuperar con creces el tiempo perdido.

La comprensión global de la obra mural de Siqueiros es, con

probabilidad, la más compleja.. Primero por ser la que más espacio temporal abarca (desde sus inicios en la Preparatoria, hasta la terminación del Polyforum en los setentas). Segundo, porque obras capitales para comprender su producción se encuentran en el extranjero, Tercero, porque su afán innovador y experimental, al ensayar nuevos métodos acorde con las circunstancias de su época, hicieron desaparecer dos de sus obras monumentales. Cuarto, porque en un lapso tan amplio (más de cincuenta años), implica juicios que se apeguen a las circunstancias, a las que intentó dar respuesta. Quinto, porque su evolución pictórica no es homogénea, al contrario, hay saltos entre determinadas obras, debido a los cambios de su concepción artística. Sexto, porque algunas obras quedaron sin terminar y es en extremo difícil concluir, sobre ellas. A pesar de todas las razones enunciadas, pueden marcarse los murales que cambiaron su pensamiento acerca de lo que debería ser una obra mural.

La obra de Siqueiros es una bella aventura, en los estrictos campos de la política y la plástica. Su afirmación de que a un nuevo lenguaje corresponden renovadores vehículos expresivos, fue el sustento de su aventura estética, y no es del todo correcta su opinión sobre la inutilidad de medios arcaicos, como él los llama, para realizar un arte monumental (puesto que no es en sí la técnica, sino su empleo y actualización lo que cuenta). Así su afán por encontrar medios adecuados para una pintura dialéctico-subversiva (en sus propios términos), lo obligó a buscar salidas renovadoras como la utilización del duco, la piroxilina, la brocha o el pincel de aire, la pistola para cemento, el soplete de gasolina e incorporar la cámara fotográfica, el proyector

de diapositivas, como auxiliares en el trazo de referencia para la posterior terminación de las superficies con materiales como el concreto coloreado, el silicato pulverizado y --mezclado con cemento, etc. La obra mural de Siqueiros se ha enfrentado a penosas peripecias. Las de la Chouinard Scholl of Art y del Plaza Art Center, ambas en California, desaparecieron por desacertados procedimientos técnicos que impidieron su conservación por encontrarse al aire libre. El recinto de Homenaje a Allende y Patricios y Patricidas en la exaduanas de Santo Domingo, no se concluyeron. Después del arte ro intento por dañar el mural del Teatro Jorge Negrete (que tuvo que ser restaurado) puede temerse sean ciertos los rumores sobre la destrucción de "Muerte al Invasor" (en Chillán, República de Chile). Sería uno más de los crímenes de la represión desatada por la dictadura pinofascista que sufría --aquel país.

Esa aplicación de los principios experimentales que proponía para la pintura mural, los realizó por vez primera en sus trabajos sudamericanos; procesos técnicos que ofrecen originales posibilidades, al conjugar la geometría, fondos muchas veces abstractos y figuras. Esas euritmicas composiciones son el resultado de concebir al espectador, como centro dinámico y cambiante, integrado a la obra misma. (El tratamiento en el que une muros, techos y a veces el propio suelo).

Las obras pictóricas de D. A. Siqueiros se encuentran dominadas por un magno motivo central, por la repetición de elementos, el decisivo papel que juegan las texturas y el prodigioso manejo del escorzo.

La efectividad de las imágenes siqueirianas reside en el hecho de que la estructura no responde a meros planteos formalistas, al contrario, es producto de una afirmación de contenidos ideológicos. "Cuauhtémoc contra el Mito" (Celotex tela y duco, de 1944), es a pesar de desmantelamiento en su lugar originario, una hermosa prueba que puede contemplarse en México (en el Tecpan de Santiago Tlatelolco) después de su reconstrucción, bajo la dirección del artista. Proviene de proyecciones del mural chileno y del cuadro "El Centauro de la Conquista", que había pintado un año antes. Herido el Centauro por un dardo lanzado por Cuauhtémoc, se encabrita y muestra una cruz-espada, alusión a las dos conquistas, la militar y la religiosa. La actitud triunfal del rey indígena contrasta con el derrotismo de su antecesor Moctezuma, quien parece implorar, sobre una pirámide, la ayuda celestial. Singular forma de interpretar la confrontación de las civilizaciones occidental e indígena y de apuntar la síntesis específica donde se originó la mexicanidad. El indigenismo de Siqueiros es histórico y no simplemente anecdótico.

En pleno apogeo del militarismo y de los excesos nazifascistas (1944-1945), Siqueiros realizó un tablero, en el Palacio de Bellas Artes, con el título de "Nueva Democracia".

La figura emergente de un robusto personaje femenino, tocado con un gorro frigio, con los brazos extendidos, que parecen haber roto los grilletes que las sujetaban y el rostro -- con un grave gesto, producto de ese esfuerzo, simboliza la lucha contra la opresión. A su lado, se ve un amenazante puño bajo el cual yacen los restos de un verdugo, identificable por el casco militar de corte hitleriano. A sus lados (y separados del central) dos composiciones con imágenes de "las víctimas del fascismo". La oportuna crítica a las crueldades de la guerra, es paralela a la calidad estética excepcional de las imágenes; vigor de la mujer, puño vengador, hombre flagelado.

"Por una seguridad social completa para todos los mexicanos", en el vestíbulo del Auditorio del Hospital, conocido como "de la raza", es una primera cúspide de sus ideas, sobre la impresión del espectador al que envolverá con su obra. Para ello unió los tres muros con el techo y parte del piso, -- por medio de estructuras cubiertas con masonite. El empalme superior y el de la parte baja, se inclinaron y fueron curva-

dos para concretar la unidad de las paredes en los que contra-  
ría visualmente la composición. Regocijada alegoría a pesar  
del cadáver del obrero, salido de una modernista maquinaria y  
al que rinden tributo los otros trabajadores, dispuestos a su  
izquierda. La parte superior es una visión urbana con rasca-  
cielos y una extraña construcción espiral. A la derecha, un  
grupo de mujeres (cuyas figuras se repiten hacia el fondo), -  
parecen desfilan bajo un cielo cubierto de armoniosas nubes,-  
encabezadas por una que lleva un chamaco en brazos y la otra,  
un manojito de espigas de trigo, también frutos de la vida natu-  
ral, aunque de diversa índole. Al centro -en lo que sería --  
una de las esquinas- desciende un emblemático ente masculino  
desnudo, de una agilidad señalada por la estela que va dejan-  
do su cuerpo, cambiante según la posición y/o la altura que -  
adopta el espectador. El sentido metafórico de este mural es  
evidente; el mundo de las justas reivindicaciones sociales de  
los asalariados.

A la salida de su última estancia en la cárcel (cuatro -  
años más de muchos otros que había sufrido ya por sus activi-  
dades políticas), D. A. Siqueiros trabajó con una intensidad  
admirable. Terminó dos de sus tres obras inconclusas y se -  
aventuró en el ambicioso proyecto del Polyforum.

Sus preocupaciones por unir la pintura en un marco arquitectónico, dieron por resultado las experiencias volumétricas policromas, incorporadas a sus obras murales. Ya en "El pueblo a la Universidad y la Universidad al Pueblo" (Torre de la Rectoría de Ciudad Universitaria, 1956), se aprecia esta preocupación, si bien era un sencillo altorelieve, cubierto con mosaicos coloreados. En cambio la transformación definitiva ocurre a partir de sus experimentos plásticos, al recomponer y transformar murales iniciados algunos años antes de su injusto encarcelamiento, la respuesta es la reflexión que alerta frente a las repeticiones y las salidas fáciles dentro del muralismo. Por eso, en el Teatro Jorge Negrete de la ANDA, modifica la disposición previa ya iniciada y con el pretexto temático de "El Teatro en México", emplea la pantalla de una televisión como motivo para la continuidad de una serie de acontecimientos que reivindican las luchas sociales y atacan el sojuzgamiento de los pueblos (sacrificio de un obrero), represión, mujeres indígenas desposeídas originarias de El Mezquital). Una totalidad concebida a manera de despliegue noticioso en el que los trazos colorísticos apoyan la tridimensionalidad producto del modelado.

En un gesto de lúcida congruencia modifica el estático y tradicional concepto organizativo y jerárquico del recinto



dedicado a "La Revolución contra la Dictadura Porfirista" -- (1957 y continuada a partir de 1964), en El Castillo de Chapultepec. Unifica los tres principales tableros que en su aislamiento, rompan el discurso y proyecta los diversos pormenores del relato en una sintética y expresiva reseña. El espectador contempla, de este modo, una sucesión de acontecimientos que se ligan por medio de recursos plásticos.

La huelga de Cananea, la muerte de un trabajador producto de las represiones gubernamentales, las condiciones de aislamiento de la oligarquía Porfirista (el retrato del dictador, sus acompañantes de levita, sus mujeres vestidas con elegancia), en contraste con la miseria popular de las masas, -- que acudirán al llamado de Zapata el gran Caudillo Agrarista. El sintético tratamiento de los rostros o de los cuerpos, no evita el barroquismo de las escenas y así esta pugna de elementos formales dispares, señala la importancia de la otra, -- el enfrentamiento de las clases mayoritarias con sus explotadores, sin ser un inventario de todos los sucesos, integra momentos culminantes de esta lucha que convierte en secuencia gráficas de acertada elocuencia. Aleccionador ejemplar que -- ilustra tanto en el aspecto histórico como en el estético. El visitante se ve obligado a seguir el desarrollo propuesto, a considerar el ambiente de luto, el significado de la oculta--

ción de las circunstancias reales o la reflexión que produce el disímbolo conjunto de una realidad captada en su veracidad y contradicciones.

Complicada es la descripción y aún más el calificar "La Marcha de la Humanidad en la Tierra hacia el Cosmos", en el Polyforum Cultural Siqueiros, por la multiplicidad de sus planteamientos. Iniciada en los muros exteriores del edificio, se continúa en el foro superior, de planta ochavada y en ella culmina su novedosa propuesta de fusión, calificada por el artista como escultopintura, a la que añadió luz, voces y música coral y además, un movimiento giratorio de la plataforma que sustenta al participante en este magno espectáculo. De sentido humanista, los tableros de asbesto y cemento policromados e incrustaciones de acrílico o metal, es todavía una obra que exige meditar y probablemente un mayor distanciamiento (que lograremos sólo con el tiempo), para fundamentar un juicio ponderado, al que no serán ajenos enfoques novedosos.

Produjo Siqueiros en la pintura de caballete, trabajos de una excelencia visual, evocadora de nuestras realidades. Significativo y notable, en sus diferentes etapas, la línea que los conecta en la integridad de sus pesquisas por construir un firme realismo. Lejano de toda figuración anacróni

ca, incluida la originaria de los veintes, de la pintura mural mexicana. De los años treinta se conservan algunos acentos de sincero dramatismo, como "Victima Proletaria" (1933), "Niña Madre" (1935), "El Eco del Llanto" (1937).

En la década siguiente, el impactante "Autoretrato", conocido como "El Coronelazo", en el que combina el adusto rostro con la agresividad del puño extendido, que tiende hacia nosotros, de 1943 "Nuestra Imagen Actual", del 47, es un enigmático y corpulento varón, que al extender sus brazos, parece significar nuestras carencias en el monumental escorzo de sus agresivas e implorantes manos.

El personaje tiene cabeza de piedras (de una textura sorprendente), y con ello se presta a la polisemia de significados; una muy posible sería la incomprensión de ese momento. - Rítmica aprehensión de la naturaleza vegetal se encuentra en "Calabazas", del año 46, dentro de una línea iniciada en el pasado siglo, -la cosificación-, el artista la modifica y descubre el palpitar de la vida en los ondulantes y sensuales --acentos con los que es esbozada. Transcribe el paisaje mexicano sin obviedades. No copia, recrea y transforma con una pasión tectónica, las rocas del pedregal, los cerros o barrancas desérticos y les confiere una calidad textural admirable

e inesperada. Convierte el cielo en masas de colores sólidos o etéreos, juego con el que propone la espacialidad.

Y nada de mistificaciones, a pesar de que sean muy prestigiosos los autores que citan la fracecilla de que Siqueiros fue un pintor y un revolucionario, no un pintor revolucionario. Siqueiros fue innovador y combativo a la vez. El impetuoso temperamento de Siqueiros fue moldeado por las injustas condiciones sociales y políticas que sufrió en carne propia y por su extremista formación intelectual.

De los pintores que tuvieron una producción importante en el lapso estudiado, cabría mencionar por último a Frida Kalho. Fundamentalmente realista, la autora transmite su concepción del mundo a través de sus modelos a los que convierte en personajes de una realidad controvertible y contradictoria, como son sus propios trabajos. Su notable agudeza para captar las peculiaridades de nuestro país en aquella época ("El Camión", 1929, "Unos Cuantos piquetitos" 1935 ),- con particulares apreciaciones que reflejan tanto a los representantes de las diferentes clases sociales, como un apego consciente a determinados principios populares e ingenuos, cuya muestra más palpable se encuentra en algunas láminas de su diario como "Alas Rotas", "Danza al Sol". Frida Kalho -

empleó elementos tradicionales como juguetes, figuras artesanales o detalles de ponerles rostros al sol y a la luna, vestigios intranquilizadores se aprecian en el tratamiento de sus naturalezas muertas. Enigmáticas facciones de rostros en los frutos o insólito objetos y letreros. "Viva la Vida", "Naturaleza Muerta, Bien Muerta", la de la Bandera Mexicana, la de 1951 y "La Novia que se espanta de ver la vida abierta".

Los productos artísticos de esta pintora que mayor consideración han merecido, son aquellos que esconden significación simbólica. De niveles desiguales, las pinturas y las imágenes de Frida Kalho como "Frida y la Cesárea" o "El Marxismo dará la salud a los enfermos", resultan fallidas, porque en el primer caso se queda en la mera presentación del hecho y, en el segundo no va más allá de la expresión de un deseo personal, una esperanza sin apoyo teórico. Sus "Auto-retratos" son básicamente de dos tipos, los que nos cuentan lo referente a su cotidianidad (los de 1926, 1929, 1930, el de la trenza, el de los moños, el de los chomites, el de pelo suelto) y los introspectivos, en los que descubre su tragedia interior. La pintura de Frida Kalho se acerca en oca-

siones al arte fantástico más que al surrealismo. Aún cuando Breton "la descubrió" y le hizo conocer sus teorías, al intentar aproximarse a esa suprarrealidad que le proponía como la única, no cambió la esencia de sus trabajos, que en gran medida pertenecen al realismo maravilloso.

Ese peculiar mundo que propone Frida Kailho en sus lienzos no es mera convención, únicamente lo aparenta por inusitado. Parece imaginario, más para ella era verídico. Su forma de pintar y de expresarse. Uno de sus más grandes valores es haber aprendido plásticamente la morbosidad con la que se veía a sí misma -y no era para menos-. Rescató estéticamente sus temores y los trágicos acontecimientos que vivió ("La Columna rota", "La Venadita", los dos "Autoretratos" de 1943, el de la "Omnipresencia de Diego", o el de "La Acechanza de la Muerte"); así como certezas admirables sobre nuestros orígenes ("Mi Mamá y Yo", 1937); respecto a la dualidad del ser ("Las dos Fridas", 1939 y sobre la creatividad humana ("Raíces, 1943).

De varias y evidentes contradicciones nació la pintura mexicana de la primera mitad de este siglo; la herencia propiamente mexicana con la europea, nuestro peculiar pasado y su expresión en formas novedosas, el intento de conciliar la

ideología democrático-burguesa de la Revolución de 1910 y -- los principios característicos del Socialismo. Ese arraigo en nuestro presente que nos diferenciaba de otros países (tanto europeos como americanos), no era sino producto de una larga búsqueda de identidad histórica, cuya solución fue original y dejó de lado la preocupación por "estar al día" de los acontecimientos plásticos de la modernidad occidental --si bien algunos de ellos fueron incorporados y otros trascendidos--, la continua lucha entre mexicanizar lo europeo o elevar lo mexicano a valor universal, fue superada gracias a la interacción de acontecimientos tan dispares como privativos de nuestra situación social concreta. El resultado fue un movimiento mural pictórico, que extendió sus principios estéticos (producto de un evidente compromiso social de artistas nacionales) al grabado y a la escultura. El muralismo fue una síntesis de todas las contradicciones de la sociedad mexicana de su tiempo; por ello, su consecuencia posterior, al no encontrar las condiciones favorables a su desenvolvimiento cabal, fue el nacimiento de la llamada Escuela Mexicana de Pintura. Un grupo de artistas con decidida conciencia de clase e identificados con las carencias populares como Siqueiros, Rivera y aún el propio Orozco, asimilaron o convencieron a la mayoría de los productores, de la nobleza y ventajas del camino que marcaban.

Hoy puede pensarse en el equívoco que implicaba el ensayo populista de las Escuelas al Aire Libre, debido a la distancia y las experiencias posteriores que nos separan de ellas, pero no cabe duda de su valor decisivo en un momento en que era vital romper la inercia ante las esclerosis prácticas y enseñanzas artísticas. La conjugación de numerosos talentos, las luchas revolucionarias y la influencia de las doctrinas socialistas de Marx y Lenin, permitieron un movimiento pictórico que propuso -ante las meras variaciones estilísticas- un arte dirigido a la colectividad, acabar con los sistemas de producción individualista, una tarea histórica revolucionaria, una meta estética y social. De ahí el interés que despertó entre los intelectuales y el eco en el extranjero. Más no fue solo la mirada, incluso se sumaron a sus actividades; aquí Jean Charlot, Paul O'Higgins y, fuera, múltiples artistas que trabajaban como colaboradores o ayudantes de nuestros pintores contratados para realizar ese tipo de obras. Si el muralismo se dirigió a las masas, éstas no lo entendieron. Al proponerse la colectivización de los medios y su difusión, ni lo cumplieron ni pudieron lograrlo. Su deseo de emplear el arte como forma de enseñanza, de politizar, fue rechazado por falta de unidad en los criterios para encarar una concepción de nuestros problemas o de nuestra historia, por encontrar antipopular la idea de obras di-



dácticas, porque se fomentó por medio de la demagogia o la -- carencia de información y se patrocinó la falta de conciencia política; asimismo, se distorsionó la finalidad de la Revolución. Su deseo por crear una genuina pintura mexicana se -- enfrentó tanto a la indiferencia de unos, como al disgusto de las mayorías que no la comprendieron ni la apreciaron por el modernismo de su lenguaje, su difícil lectura e interpreta-- ción y porque "los patrones de gusto" los impone la clase do-- minante. Rechazado por motivos ideológicos, por ignorancia, por atentar contra las modas extranjerizantes y colonizadoras, los artistas no se percataron de que el muralismo al ser un arte emanado de la Revolución y en sí mismo un fenómeno revo-- lucionario (en su manera de concebir la producción y la fina-- lidad social de las obras artísticas), entraría necesariamen-- te en pugna con una sociedad que se disfrazaba con la careta de revolucionaria.

Se le institucionalizó, se le convirtió en el arte oficial del gobierno que no sólo ganaba prestigio al prohibirlo sino que lo empleó como una forma de pregonar su comprensión para los disidentes (lo que no implicó que en el terreno es-- trictamente político, los encarcelara o los combatiera). De ahí la repetición, la imagen fácil, el estereotipo mexicanis-- ta y anecdótico de lo más pintoresco de nuestra historia pa--

tria y, especialmente de la revolución (por ejemplo el mural del edificio del PRI), o del patriotismo fácil. El verde, blanco y colorado iluminó el ocaso de un arte de batalla.

Además, debe tenerse presente que su afán innovador técnico, nada despreciable de parte de los artistas, se abandonó.

El último recurso ensayado fue sustituir la pintura --- (construcción de la Ciudad Universitaria, en 1954) por piedras, mosaicos de colores, etc. Así, el muralismo movimiento pictórico de enunciados y fines precisos, concluye entre actos declamatorios, obras superficiales o decorativas. Habría que esperar todavía intentos de rescate. La transformación del muralismo en una corriente histórica que nutriera nuevas formas de concebir las obras murales

Problema de gran complejidad es el añadir cómo todas las clases sociales del país ayudaron a terminar con este movimiento; el gusto poco desarrollado de las masas, producto de su ignorancia, de su falta de conciencia (al no haber vislumbrado que sus legítimos intereses estaban con él), de sus gustos arraigados en la tradición y el no haberse cansado --al aparecer-- de constantes, triviales y vacuos academicis--

mos figurativos. La labor de zapa de la burguesía, a la que no le convenía ver plasmados en los muros de los edificios públicos las verdaderas relaciones de clase o la crítica a sus instituciones. Además, los malos continuadores, los epígonos que seguían con fidelidad los cambios producidos por las nuevas políticas sexenales (como el desarrollismo) y que convirtieron -por estrechez, por falta de visión por conveniencia- una pintura nacionalista en productos "mexican currios", ya fuesen monumentales o cuadros de caballete. El paternalismo para ver el folklor, la artesanía, los trajes típicos -y hasta las costumbres autóctonas-, en cuadros de amplio mercado, porque habían asimilado todo acto contestario, lo cual satisfacía a las clases aburguesadas de este u otros países. El carácter subversivo de la pintura mural mexicana se anuló al pasar a lienzos de pequeñas o grandes dimensiones, donde las costumbres de nuestros pueblos eran el espectáculo (Show bussines, dirían ahora). No hacía falta ni la cámara fotográfica, porque ese aparato puede captar la profunda realidad de una escena; en cambio un cuadro lleno de colorines, colgijes, tianguis, magueyes, sombrerudos y mujeres con rebozo, se encuentra entre los más trágico y malo de los continuadores de esa gran Escuela Mexicana de Pintura: idealizados, mejorados, distorsionados... muestran aquello que se quiere ver y no todo lo que, al contemplar u observar se mi-

ra y se descubre.

Durante los primeros cincuenta años de este siglo no pudo afirmarse que no existan otras concepciones del trabajo -- artístico, sólo que predominan las excepciones y brillantes -- obras murales, los cuadros dignos, de alta calidad de la Escuela Mexicana de Pintura, o las deformaciones mercantilistas de la realidad nacional. Salidas colaterales que no enriquecieron el panorama global, sino diversificaron las posturas personales desde el punto de vista estético, pero casi en su totalidad subordinadas (inclusive las de Orozco, Siqueiros y Rivera) que sin dejar, en ocasiones, de ser opulentas visiones del mundo, encuentran su sitio únicamente por referencia a las obras monumentales, por ser ensayos, propuestas o continuaciones de la magna labor muralista.

El muralismo fue un interludio en el desarrollo del arte occidental. Experiencia única, irrepetible por ser un movimiento que trascendía las búsquedas estéticas. La mexicanidad no es fusión, mezcla o suma de dos realidades, sino síntesis de elementos contradictorios en diferentes porcentajes --según el caso--; por ello, el nacionalismo de los muralistas a veces parece decorativo o exagerado, sin embargo, fue un tipo de -- pintura convincente dentro de sus propios cánones, porque sus

soluciones no eran filosóficas, morales, jurídicas, etc., -- sino estéticas; aunque no excluyeron incorporar la lucha por una mejoría que abarcara a toda la nación. La vuelta a un -- realismo figurativo, no era necesariamente un anacronismo en el momento en que nació el movimiento, porque todo lenguaje academicista fue superado y un artista tiene derecho y aún el deber de actualizar técnicas, formas, propuestas, etc. Los -- movimientos internacionales deberán ser asimilados en la medida de su utilidad, porque el universalismo es una concepción falsa y pasada de moda; yo diría colonizada y colonizadora, porque esconde el prejuicio del que se parte (la superioridad de una civilización o una cultura sobre otra).

A estas alturas no necesitamos, para exaltar a nuestros artistas, medirlos con los extranjeros. En arte, las situaciones histórico-sociales concretas son las que rigen: así -- como el PRI presentaba la Revolución Institucionalizada, el muralismo sobreviviente en el 50 era también la parodia del -- excedente y sólido ramo de alcatraces pintados por Rivera... con dos décadas de anterioridad.

Una corriente se cancela por agotamiento formal, por repetitiva, pero ¿por qué anular un movimiento como nuestro muralismo, si conscientemente va contra las corrientes o modas

de otros países? ¿El patrón deberá necesariamente ser el que proponga el arte europeo occidental o el estadounidense? Regir el arte mexicano o el chino por lo que sucede en otras naciones es un absurdo. Con ese criterio sería imposible justificar a cualquier artista que fuera al rescate de las particularidades de cualquier país. Regionalismo o internacionalización es la falsa disyuntiva que se presentó a partir de 1950, problema que exige en nuestros días una toma de conciencia. (133)

CAPITULO II

LA RUPTURA CON LA ESCUELA MEXICANA  
DE PINTURA

## 2. LA RUPTURA CON LA ESCUELA MEXICANA DE PINTURA

Dice Jorge Alberto Manrique: "Una de las causas de más peso lo fue sin duda el debilitamiento en la renovación formal y temática, dado que, el tema central fue la Revolución, al pasar el tiempo se agotó su tema y la forma se estacionó en el estilo logrado por cada uno de sus grandes propulsores, exceptuando a Orozco. (...) (No sin pena, para quienes admiramos la pintura mural, podemos dejar de admitir, la decadencia de la Escuela Mexicana de Pintura, por citar un ejemplo, el edificio del Partido Revolucionario Institucional.) "México era, para orgullo de propios y extraños, el país de los murales del renacimiento mexicano como tanto se dijo a boca llena. Tehuanas, héroes, aztecas, campesinos y obreros, burgueses panzudos y ojerosas y pintadas putas deambulaban por las Secretarías de Estado, por Palacio, por algunas escuelas. La Escuela Mexicana no era sólo eso, pero esa era la impresión superficial que dejaba. (...) Aceptarlo es negar el gran mérito que sus creadores le dieron un sentido de escuela. Pero que los jóvenes de aquella década lo tuvieron que mirar como el enemigo a vencer. Sin reflexionar que era la culminación de tantos ideales y que se cumplía, "después de un siglo de independencia política, podía hablarse de un arte verdaderamente propio", esa vieja aspiración se cumplía, porque en ella se -



hablaba un lenguaje propio y entendible "orbi et urbe". (134) Como se vio con anterioridad, dada la función política y social el Estado la tomó a su cargo, pero cuando dejó de serle funcional dejó de ser el mecenas del arte social que había protegido.

Algunas causas de la decadencia de la Escuela Mexicana de Pintura. "El agotamiento de todo sistema de formas es una de las constantes de la historia del arte. La forma artística es una de las cosas más necesariamente inconstantes que existen, mientras por un lado aspira o ha aspirado a una subsistencia intemporal, a trascenderse más allá de su momento histórico, esto es a condición de un no permanecer, de un negarse a sí misma. Vista desde su creación la forma es esencialmente deleznable: un muriente en el momento mismo de nacer. Renovarse (que implica un poco matarse) es condición de existencia de todo juego de formas, aún a riesgo de perderlo todo. Si el agotamiento es una de las constantes de la historia del arte, es claro que también comprende el fenómeno de la Escuela Mexicana tanto más que sus creadores, seguros y satisfechos, muy poco hicieron por renovarse. Con la excepción quizá de Orozco, los pintores mayores se apoltronaron en sus propios estilos, y con eso los asesinaron a sus epígonos no les tocó ser sino caricaturas de caricaturas". (135)

"Sobre el hecho de que la pintura de la Escuela Mexicana cumplía una función fue ésta. El país se decía revolucionario, y la pintura coincidía con esa idea. No fue promotora de cambios sociales; pero sí funcionaba dentro de la situación del país. Andando el tiempo, en pleno neoporfirismo, a partir del régimen de Alemán, la pintura mexicana perdió totalmente pie. Parecía como si no se diera cuenta de que ya no vivía en el México de Obregón, Calles o Cárdenas. Los hechos armados de la Revolución empezaron a ser recuerdo de viejos y no algo cercano y vivido. Nada más hueco en ese momento que seguir pintando sombrerotes, tehuanas y soldaderas. Los problemas, tanto sociales como culturales eran otros. La lucha pasada se convertía en novela y los trajes regionales (antes -- punta de lanza en el esfuerzo por afianzar los nacional) en atracción turística. Un caso ejemplar en este sentido es el Taller de la Gráfica Popular, experiencia muy bella que fructificó mientras realmente encajaba y se insertaba en una realidad social que le correspondía, pero que siguió (y ¡sigue!) grabando en linóleums, trenes de revolucionarios y partidas de zapatistas, cada vez más incapaz de decir nada a nadie".

(136) Si bien es cierto que, como apunta Manrique, el agotamiento formal se suma al agotamiento temático. Los jóvenes pintores podrían haber llevado un nuevo realismo social y denunciar en él que la Revolución fue entregada a la burguesía

para la consecución de una desigualdad social, económica, y cultural que ha alternado siempre, y en todo tipo de sociedad

"La nueva burguesía revolucionaria, cultivada al calor de las Secretarías de Estado, era el gran mercado de la Escuela Mexicana; no sabe uno si los viejos coroneles villistas o carrancistas, ahora banqueros, contratistas o agricultores nylon -- gustaban de la Escuela Mexicana" por reminiscencias de sus -- años de lucha, o emulando a los mecenas. No hubo casa de Secretario de Estado y aún del Director General al que no adornara su sala o despacho del prócer con los retratos de la señora y las hijas (mejor si vestidas de tehuanas) en las más -- típica Escuela Mexicana". La pintura se comercializó en provecho de la economía de los artistas, más no para la Escuela Mexicana de Pintura que dejó de ser creativa. La pintura siguió su modelo, es establecido por ella misma, su seguridad -- y su repetitividad la terminó. Incluyendo otro factor más importante, el tema (generalmente tomado del folklore), que ya no encajaba en la cultura del país, que buscaba nuevos caminos a la pintura en la cultura universal que se había estacionado en lo meramente nacional (el folklore más no el movimiento muralista como ya se mencionó); se hablo y así lo hizo Octavio Paz de que "en México se vivía en un mundo cerrado". Lo mismo aseveró José Luis Cuevas diciendo: "que el mundo civilizado nos apartaba una cortina de nopal" (177), quien fue apo-

yado por Martha Traba y José Gómez Sicre y combatió a la escuela Mexicana de Pintura. Entre los jóvenes pintores de la década de los 50 se generó un movimiento de cambio fundamental en el arte y la cultura en México. Se había iniciado, sólo que esta vez en favor de una minoría elitista que lo proclamaría pero en el que se deja ver la conquista neolimpia-- lista cultural, financiada y apoyada por Nelson A. Rockefeller, una cultura ajena a la nueva necesidad de expresión social en el arte, incomprensible y que por lo tanto, resulta risible al pueblo y a grandes sectores del público que de alguna manera - busca sus raíces en el arte, así como en el lenguaje comprensible; entendible, un lenguaje nacional o universal pero humanis-- ra en el que exista el color, el tema, la composición, el conte-- nido y la forma que es la constante de las artes visuales. La unión universal en la expresión estética valedera, universal-- mente, y no el frío reflejo de las sociedades industrializadas que terminan por robotizar al hombre.

"Rufino Tamayo, detractor de la Escuela Mexicana de Pintura, por fin tuvo seguidores a sus prédicas. Tamayo se convirtió en el baluarte de la nueva pintura ya que, conscientemente o no, era partidario o simpatizante del Imperio estado-- unidense, en el cual se formó, por el auspicio que éste ---

le brindó. Tamayo se apegó a su búsqueda propia y libre, mostrando a los jóvenes otras tentativas que no eran más la ruta del "manifiesto" de "no hay más ruta que la nuestra". (138) - Jorge Alberto Manrique dice de él, que su pintura no era una pintura de vanguardia y que junto con Picasso es considerado el gran clásico de la pintura del Siglo XX. A esto objetaríamos que su pintura es válida como el rescate auténtico colorístico-mexicano y que si se encuentra en el color la raíz de éste, no es así en sus formas simplicadas del tratamiento que da a la figura humana, tratamiento infantiloides que el espectador no acepta. Cuando Tamayo regresa a México se le acusa de traidor, él a su vez declara que "con esfuerzo y talento era posible escapar al peso de la Escuela Mexicana".

"La aureola de reconocimiento le daba una coraza suficiente contra los ataques charros, e iluminaba su figura de un resplandor mágico y cautivante. Estaban ya cerca los tiempos en que no pensar como el Señor Presidente sería ser traidor a la patria: Tamayo, negador de la Escuela Mexicana fue quemado en efigie como negador de México. Las defensas locales que de él se hicieron pivoteaban sobre el hecho de asegurar que si era mexicano; muy poco se dijo entonces que su pintura era pintura, es decir, que era un hecho válido por sí mismo, (defensa que hubiera debido ser bastante, sino que se

sentía la necesidad de borrar el estigma de infamia, tan pesado todavía insistiendo en la mexicanidad de su arte. Se dijo que sus colores eran lo más mexicano que podía encontrarse; - si bien esa defensa resultaba ineficaz y pueblerina, señalaba sin embargo ya no como defensa un hecho fundamental: que el color es no sólo el puntal de la obra de Tamayo, sino el punto de partida alrededor del cual surge ésta.

Tamayo ha tenido la audacia y el valor constante de aceptar la caducidad de las formas que crea, y de buscar siempre soluciones nuevas". (139) Por lo que no permanece estático. - "Tamayo incursionó en el camino del arte tomando la esencia colorística mexicana, pero alejado de lo folklórico, aún con la versatilidad de su obra logra la unidad de un arte monumental.

Carlos Mérida fue otro pintor esencial en el cambio pictórico de México después de los 50's. "Nunca se conformó con lo superficial del arte popular", estudiando casi científicamente las estructuras de esas formas. "Siempre tuvo más presente que otras su contacto con la pintura francesa de las primeras décadas del siglo. (140) Y de ese hecho surge su pintura de madurez "Mérida no copia la artesanía popular, crea obras personales de artesanía". Está así en búsqueda siempre

de formas muy concretas, formas que de tan concretas llegan a hacerse geométricas"... A él acudieron los jóvenes cuando buscaban salidas. (141) La pintura de Tamayo y Mérida en los 50's se daba simultáneamente al muralismo en un sentido diverso. "Como Tamayo y Carlos Mérida; Juan Soriano se había iniciado en la Escuela Mexicana sólo que al lado de los heterodoxos de la escuela que siguieron caminos en los que no existía convergencia ni ideológica ni de escuela, aunque lo fantástico de la obra les uniera un poco. "Soriano se formó con Carlos Orozco Romero y muy cerca de Julio Castellanos, Rodríguez Lozano y el primer Tamayo. Incapaz de realizar con la grandilocuencia requerida para la pintura mural, se refugia en temas pictóricos cercanos a lo fantástico. Una pintura íntima suficiente para el gozo personal del artista. Al realizar su pintura Soriano logró en ella valores que se alejaban del localismo y buscará cada vez formas menos figurativas. - Pero de las que no se alejó, pues, fueron su punto de partida. La vitalidad de su obra es ese equilibrio entre imaginación y razón .

Esta terna fue definitiva para revolucionar el cauce de la pintura en México. "Tamayo, en plena madurez de una pintura sólidamente clásica, amparado por un amplísimo prestigio en los Estados Unidos y en Francia, esto es, también por un am-

plísimo mercado ganado con sus cualidades insuperables; Carlos Mérida en su hacer tranquilo, callado, sobrio, firme; Soriano, con la luz y la frescura de las manos, fueron las tres voces anunciadoras de la nueva pintura de México. Tan diferentes entre sí (lo cual no dejará de tener consecuencias en lo que vendrá después), eran los ejemplos atrayentes a quienes los jóvenes se volvían en el deseo ya impostergable de romper el cascarón cerrado y de despejar la atmósfera agobiante de una pintura que sentían raquílica y embotada". (142) - "Siqueiros es una reciente y magnífica exposición retrospectiva permitió ver cómo la verborrea fue carcomiendo poco a poco el muro de su pintura". Siqueiros con discursos, inventivas y entrevistas; y el enjambre de epígonos neoacademicistas de la propia escuela fueron los defensores de la vieja escuela". (143)

"La Escuela Mexicana de Pintura tocaba a su fin. Muerto Orozco ya, desapareció con él la búsqueda de novedades. Diego Rivera no le sobreviviría por mucho tiempo, pero hacía quince años que se había estancado en repeticiones agudas, de contemporalizaciones, de claudicaciones pictóricas, de copia de sí mismo". (144) David Alfaro Siqueiros dedicó más tiempo a su actividad política que a la práctica artística y posteriormente su encarcelamiento y la calidad creativa de ésta, debilita



ron o menguaron su producción. (145)

"En México, no pintar según esa escuela era traición a la patria y traición al movimiento obrero internacional". (146) Los muralistas en su defensa argumentaron que su pintura era para el pueblo más importante que "los frijoles" y que la -- Guadalupeana, hablaron de la Revolución de Wall Street, de la CIA, del destino manifiesto de México, de París, hablaron de su confabulación internacional -pagada con dólares neoyorkinos- y dirigida por el Departamento de Estado gringo para acabar con la Escuela Mexicana". (147) Esta afirmación estaba -- mucho más cerca de la realidad y se apoyará adelante en un escrito de Eva Cockcroft, traducido por Arnold Belkin y en el -- preámbulo de éste sobre la confabulación del arte realista o figurativo a nivel mundial, y sí auspiciado por David Nelson Rockefeller, su familia y las familias más poderosas económicamente de New York. Y el artículo de Shifra M. Goldman:

La Pintura Mexicana en el Decenio de Confrontación:  
1955-1965

"Los jóvenes pintores defendían su libertad para pintar lo que a ellos les importaba pintar, pero también se trataba de una necesidad "material". En un medio como el nuestro, y

en una organización institucional como la de México Post-Revolucionario la instancia oficial como promotora interna y externa, y como compradora era de vital importancia". (148)

"De modo que a los pintores que hace quince años iniciarán un trabajo en serio, les unía el deseo de sacudirse el peso de una tradición resistente que no sentían suya y a la que no le veían posibilidades; y les unía también la necesidad de romper la cerrazón del mundo oficial, entonces y, en buena parte aún ahora indispensable para la subsistencia de un artista. Era el asalto al "Palacio de Mármol" del que Cuevas ha hablado como de algo en que le iba su honor y su vida. Todavía -- ahora Cuevas sigue obsesivamente peleando contra la sombra cada vez más débil de la Escuela Mexicana, de hecho, una organización ajena al aparato gubernativo que agrupe y promueva a numerosos pintores no surgió sino hasta 1968: el Salón Independiente. Así se presentó el panorama de la cultura de México un fenómeno curioso. A los pintores jóvenes los unía su inquietud contra el pasado inmediato del arte del país, más que la búsqueda de un determinado sentido. Buscaban, ciertamente, pero en forma individual y no hacia un cierto rumbo. Estaban juntos en tanto que negaban algo, más que en tanto que trataban de afirmar otra cosa, de ahí que con quizá una excepción, no surgieran tendencias nuevas en el arte mexicano, Y de --

ahí sobretodo, que no pocos pensaron que bastaba con no hacer lo que antes se hacía para que, como por encanto, surgiera algo positivo. Este fue un mal circunstancial que desde luego no afectó a los más conscientes pero que sí dio tono a lo que en México se hacía entre 1955 y 1960; todos resistieron ese fenómeno porque quedaron separados como islas en un mar de corrientes confusas. La crítica joven que desde luego sentía la misma necesidad de acabar de una vez con los estertores de la Escuela, se dio en ocasiones a alabar la pintura insurgente - y aunque es bien cierto que la heterodoxia pueden entenderse como una cualidad, es indudable que no puede ser suficiente para crear algo importante." (149)

Para entender lo combatida que fue la pintura mural de ideología primordialmente humanista encaminada a la comprensión de los pueblos oprimidos por el Imperialismo Yanqui, y fundamentalmente por la ideología Marxista-Leninista, desvirtuada por los intereses de los países capitalistas, se tiene magnífico punto de apoyo o de referencia en el libro de Raque! Tibol, Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo, colección testimonios del Fondo de Cultura Económica, en el que trata ampliamente este tema interesantísimo para este estudio, pero - que desgraciadamente por la extensión de este trabajo, ya no puede ampliarse y del cual se cita sólo un pequeño fragmento.

"El 6 de Julio de 1969, John Canaday daba desde las páginas del New York Times, la noticia de una inmensa pérdida para el arte contemporáneo: trece de los veintiún tableros que en 1933 Diego Rivera había pintado al fresco para la New Worker School, habían sido consumidos por el fuego el 28 de Febrero de ese mismo año. Los tableros se encontraban en el edificio de la administración de la Unity House, un sitio de recreo operado por la International Ladies' Garment Workers' Union.

Diego Rivera había decidido pintar los 21 tableros para la Worker's School cuando Nelson A. Rockefeller ordenó que se taparan los murales por "anticapitalistas" según Canaday, aunque entre el millonario y el artista se barajaron cartas más concretas, como lo prueba un recado que el 4 de Mayo de 1933 le envió Mr. Rockefeller a Rivera "insinuándole" cambiara el rostro de Lenin por el de otro personaje desconocido, pues el rostro de éste podría ofender a muchísimas personas por estar en un edificio público, a lo que Rivera se negó tras haber dialogado con sus ayudantes y amigos de confianza en un acto de ejemplar honradez intelectual. Exponiendo el punto de que en el boceto que estaba en poder del señor Raymond Hood, la cabeza de Lenin estaba incluida "como una representación general y abstracta del concepto de líder". Ahora yo he cambia-

do simplemente el lugar en el cual aparece la figura, dándole un lugar físico real, como si estuviera proyectada por un aparato de televisión. Además, comprendo perfectamente el punto de vista concerniente a los asuntos de negocios de que esa -- clase de personas que son capaces de ofenderse por un gran -- hombre muerto, se sentirían ofendidas, dada su mentalidad, por la concepción entera de mi pintura. Por tanto, antes de mutillar la concepción preferiría la destrucción de la concepción en su totalidad, pero preservando, por lo menos, su integridad. Al hablar de integridad de la concepción no me refiero únicamente a la estructura lógica de la pintura, sino también a su estructura plástica. Me gustaría hasta donde sea posible, encontrar una solución aceptable para el problema que usted presenta e insinúo que podría cambiar la parte que muestra la gente de sociedad jugando bridge y bailando, y poner en su lugar, en perfecto estado de equilibrio con la figura de Lenin, una figura de algún caudillo histórico norteamericano tal como Lincoln, que simboliza la unificación del país y la abolición de la esclavitud, rodeado por John Brown, Nat - Turner, William Lloyd... y tal vez alguna figura científica como McCormick, inventor de la segadora MacCormick, que contribuyó a la victoria de las fuerzas antiesclavistas al proporcionar trigo suficiente para mantener los ejércitos del Norte. Estoy seguro de que la solución que propongo aclarará

completamente el significado histórico de la figura del líder representada por Lenin y Lincoln, y nadie podrá objetarlas -- sin objetar los sentimientos más fundamentales de solidaridad y amor humanos, y la fuerza social constructiva representada por tales hombres."

Aún no se destruía el inconcluso mural del Rockefeller Center (cosa que ocurriría el 9 de Febrero de 1934, después de haber permanecido oculto durante ocho meses), cuando Rivera, presintiendo la agresión, leyó por una emisora de radio ciertas declaraciones cuya vigencia puede considerarse alarmante. Entre otras cuestiones se refirió a la posibilidad de que si un millonario norteamericano comprara la Capilla Sixtina, e interrogaba: "¿Tendría el millonario el derecho a destruir la Capilla Sixtina?"...(150)

Otro testimonio es el artículo de Eva Cockcroft que apareció en la revista Art Forum en Junio de 1974, traducido por Arnold Belkin y cuyo preámbulo se cita enseguida: "Hace unos meses, en una conferencia sobre los murales urbanos en los E.U.A. que presenté en La Esmeralda, mencioné que el muralismo mexicano, que inspiró este reciente movimiento popular, había sido desprestigiado en los E.U.A. durante los años de la Guerra Fría, aunque fueron los mexicanos quienes introdujeron

al muralismo a ese país en 1930. Esto no fue el tema principal de mi conferencia, sin embargo, al ser reportado en El Día (Junio 11, 1975), apareció bajo el encabezado: "DURANTE LA GUERRA FRÍA LOS EUA PROMOVIO UNA CAMPAÑA DE DESPRESTIGIO CONTRA LOS PINTORES MEXICANOS". Me parece importante ampliar esa afirmación con el siguiente artículo de Eva Cockcroft. En los años 50's, cuando los artistas de izquierda en nuestro medio (notablemente Siqueiros) declararon que la pintura formalista norteamericana era un arma del imperialismo y la Guerra Fría, se rieron y se burlaron de ellos, los intelectuales -- "esclarecidos", antinacionalista de vanguardia, cuyos nuevos modos de pensar eran promulgados y apoyados por organizaciones que funcionaban con fondos norteamericanos (por ejemplo, el Centro Mexicano de Escritores, la Fundación Ford). El Programa Cultural de la OEA (Unión Panamericana) incluía apoyo a artistas latinoamericanos cuyos estilos e ideologías eran afines o compatibles con el ideal norteamericano, ofreciéndoles exposiciones en Washington. El artículo de la Sra. Cockcroft, que apareció en la revista Art Forum en Junio de 1974, reúne datos y fechas precisas para validar las afirmaciones anteriores, que en la superficie parecían en ese tiempo, demasiado subjetivas, y hasta extrañas para ser tomadas como hechos reales". (151) "Para comprender por qué un movimiento artístico tiene éxito en cierto momento histórico se requiere un examen

de la naturaleza del patrocinio y de los requisitos del poder. Durante el Renacimiento, y en otras épocas del pasado, los que patrocinaban el arte eran los mismos que poseían el gran poder oficial. El arte y los artistas ocupaban un lugar claramente definido en la estructura social, y cumplían funciones específicas en las sociedades. Después de la Revolución Industrial, el ocaso de las academias artísticas, la aparición de las galerías comerciales y el auge de los museos, el papel del artista se volvió menos definido y las obras que elaboraba se volvía cada vez más aparte del flujo general de objetos comerciables en una economía mercantil. Los artistas al perder el contacto directo con los patrocinadores del arte, dejaron de tener control sobre el uso y el destino de sus obras. Los artistas de vanguardia, al rechazar los valores materialistas de una sociedad burguesa y aceptar el mito de que ellos podían existir en cenáculos bohemios enteramente al margen de la cultura dominante, se negaban rotundamente a reconocer o aceptar su función como productores de un artículo de consumo cultural especialmente en los E.U.A., muchos artistas abdicaron la responsabilidad tanto por sus propios intereses económicos como por los usos a que fueran sometidas sus obras al ser puestas al mercado.

Los museos, a su vez, ampliaron su función como meros -



depósitos de arte antiguo y comenzaron a coleccionar obras de arte contemporáneo. En los E.U.A., especialmente los museos, llegaron a ser una fuerza dominante en la vida artística. Los norteamericanos desempeñaron el papel de los grandes patrocinadores oficiales pero sin responsabilizar a nadie más que a -- ellos mismos. Los museos norteamericanos, a diferencia de los europeos, se formaron primariamente como instituciones privadas. Estos museos fueron fundados y sostenidos por los gigantes de la industria y las finanzas, y el modelo para su funcionamiento son las empresas que los originaron. Hasta hoy - en día los museos son gobernados por mesas directivas auto-elegidas "ad perpetuum", y compuestas en su mayoría por patrocinadores ricos. Son estas mismas mesas directivas muchas veces - los mismos "ciudadanos prominentes" que controlan las empresas bancarias e industriales y que ayudan a formular la política - del museo, aprueban o rechazan el nombramiento del director, y a quienes el personal profesional es responsable. Por consiguiente, un estudio del creciente éxito del Expresionismo Abstracto en los E.U.A. después de la Segunda Guerra Mundial, requiere examinar el papel del principal museo de arte contemporáneo -el Museum of Modern Art de Nueva York (MOMA)- y las necesidades ideológicas de sus dirigentes durante un período de virulento anticomunismo y una Guerra Fría cada vez más intensa. En un artículo titulado "La Pintura Norteamericana y la

Guerra Fría" publicado en la revista Art Forum en Mayo de -- 1973, el crítico Max Kozloff señaló la semejanza entre "la re - tórica norteamericana de la Guerra Fría" y la forma de expresar sus credos existencialista individualistas de muchos de - los pintores expresionistas abstractos. Sin embargo, Kozloff en lugar de examinar el hondo significado de esta percepción fundamental, sostuvo que "esto fue una coincidencia que segu - ramente pasó desapercibida tanto por los gobernantes como por los gobernados. No era el caso. El enlace entre la política cultural de la Guerra Fría y el éxito del Expresionismo Abs - tracto no es de ninguna manera, ni coincidencia ni impercepti - ble. Fue forjado conscientemente en ese tiempo por algunos de los personajes más influyentes que controlaban la política de los museos, quienes abogaban por tácticas esclarecidas des - de la Guerra Fría con que calculaban seducir a los intelectua - les europeos. Se puede ver claramente la relación política - entre el expresionismo abstracto y la Guerra Fría en los pro - gramas internacionales del MOMA como formadores del gusto en la esfera del arte americano contemporáneo y el mayor defen - sor del movimiento del Expresionismo Abstracto no se puede so - breestimar. En vista de esto, especialmente significativo - el hecho de que el MOMA siempre ha sido una institución deno - minada por la familia Rockefeller (con otras familias que ayu - daron en financiar el museo, aunque en menor grado, fueron --

los Whitney, los Paley, los Bliss, los Warburg y los Lewisohn.

El MOMA fue fundado en 1929 principalmente a través de los esfuerzos de la señora John D. Rockefeller, Jr. Su hijo Nelson Rockefeller dejó la presidencia del museo en 1940, al ser nombrado por el Presidente Roosevelt como Coordinador de la Oficina de Asuntos Interamericanos y más tarde como Asistente Secretario de Estado para Asuntos Latinoamericanos, no obstante siguió dominando el museo durante los 1940 y 1950's, y volvió a la presidencia del MOMA, en 1946. En los 1960's y 1970's su hermano David Rockefeller y la señora de John D. Rockefeller II asumieron el mando del museo por parte de la familia. Asimismo, casi todos los secretarios de Estado de los E.U.A., desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta ahora, han sido individuos formados y preparados por varias fundaciones controladas o manejadas por los Rockefeller.

El desarrollo de la política norteamericana de la Guerra Fría fue hecha directamente por los Rockefeller en particular y por las crecientes empresas y bancos en general (David Rockefeller es también Presidente de la Mesa Directiva del Chase Manhattan Bank, el Centro Financiero de la dinastía Rockefeller) .

El involucramiento del Museum of Modern Art en la política exterior de los E.U.A. se vio clara e inconfundible durante la Segunda Guerra Mundial. En Junio de 1941, un comunicado de Central Press señaló al MOMA como el más reciente y más extraño recluta en las líneas de defensa del "Tío Sam". El reportaje citó las palabras del Presidente de la Mesa Directiva del Patronato del Museo John Hay Whitney, quien decía que el Museo podía servir como una arma en la defensa nacional "para educar, inspirar y fortalecer los corazones y la voluntad de los hombres libres para defender su libertad. Whitney pasó los años de la guerra trabajando para la Oficina de Servicios Estratégicos (OSS, predecesor de la CIA), como muchos otros "guerrilleros fríos" (por ejemplo, Walt Witman Rostow). En 1967, la fundación caritativa que encabezó Whitney fue expuesta como un conducto de la CIA (New York Times, Febrero 25 de 1967). De 1940 a 1945 el MOMA tomó parte en varios programas en relación con la Guerra Mundial que marcaron la pauta para sus actividades posteriores como una institución clave en la Guerra Fría.

Primariamente el MOMA se volvió contratista de guerra en escala menor, y cumplió 38 contratos por materia cultural, -- con valor de dls. 1,590,234, para la Biblioteca del Congreso, la Oficina de Guerra y especialmente para la Oficina del Coor

dinador de Asuntos Interamericanos de Nelson Rockefeller. Para esta oficina "el museo del MOMA" organizó 19 exposiciones de pintura norteamericana contemporáneo que viajaron por América Latina, donde Nelson Rockefeller había hecho sus inversiones más lucrativas -por ejemplo, Creole Petroleum un subsidiario de la Standard Oil of New Jersey (ESSO)-, el inversionista de más peso en la riqueza petrolera de Venezuela.

Después de la guerra, varios miembros del personal de la Oficina de Asuntos Interamericanos fueron trasladados a las actividades internacionales del MOMA. René d'Harnancourt, -- quien se mostró experto en la organización e instalación de exposiciones de arte cuando ayudó al Embajador Dwight Morrow a cultivar la amistad de los muralistas mexicanos en la época en que la nacionalización mexicana del petróleo amenazaba los intereses petroleros de Rockefeller, fue nombrado Jefe de la Sección de Arte de la Oficina de Asuntos Interamericanos, de Nelson Rockefeller, en 1943. Un año más tarde d'Harnancourt fue traído al MOMA como vicepresidente a cargo de actividades en el extranjero. En 1949 fue nombrado Director del Museo. -- El que fue nombrado Director de Actividades en el Extranjero fue Porter A. McCray, quien también había trabajado en la Oficina de Asuntos Interamericanos durante la guerra.

McCray es un hombre especialmente poderoso y eficiente en la historia del imperialismo cultural. Después de la guerra, Nelson Rockefeller trajo a McCray al MOMA como Director de Exposiciones en Circulación. De 1946 a 1949 McCray se ausentó del MOMA por un año para trabajar en París con la Sección de Exhibiciones del Plan Marshall. En 1952 el MOMA lanzó un programa internacional con una subvención de 625,000 dólares por cinco años, proviniendo del fondo de los hermanos Rockefeller, y MacCray fue el Director del Proyecto. Continuó en ese puesto cuando el programa se agrandó tomando el nombre de The International Council of MOMA (1956), durante los años más cruciales de la Guerra Fría. En su reciente libro sobre el MOMA, el historiador cultural Russel Lynes dice que el propósito del Programa Internacional del MOMA era abiertamente político: "para hacer saber especialmente en Europa, que los E.U.A. no eran remanso cultural, como trataban de demostrar los rusos durante ese período de tensión llamado la Guerra -- Fría".

Bajo la dirección de McCray, el MOMA proveía exposiciones de arte contemporáneo norteamericano principalmente de los Expresionistas Abstractos para muestras internacionales en Londres, París, Sao Paulo y Tokyo (también traía exposiciones extranjeras a los E.U.A.). El Museo asumió un carácter

aparentemente oficial al proveer la "representación estadounidense" en exposiciones donde la mayoría de las naciones eran representadas por sus misiones culturales oficiales. Las dificultades que tenía el gobierno de los E.U.A. para tratar los delicados problemas de la libertad de la palabra y la libertad de expresión artística, causadas por la histeria macartista de los 50's hizo necesario y conveniente que el MOMA asumiera el papel de representante internacional de los E.U.A. Por ejemplo, el Departamento de Estado se negó a responsabilizarse -- por la representación norteamericana en la Bienal de Venecia, el evento artístico internacional de mayor importancia cultural y política, donde todos los países europeos, incluyendo - la Unión Soviética, competían por los honores culturales. El MOMA compró el pabellón norteamericano en Venecia, y se responsabilizó por las exposiciones allí de 1954 hasta 1962. Esto era un caso único en la Bienal de Venecia, de un pabellón perteneciente a dueños privados en lugar de un dueño gubernamental. La CIA era activa también en la ofensiva cultural de la Guerra Fría, principalmente a través de las actividades de Thomas W. Braden. De hecho, Braden había sido Secretario Ejecutivo del MOMA de Abril de 1948 a Noviembre de 1949, antes - de ingresar en la CIA en 1950, donde supervisó las actividades culturales de esa agencia en 1951 hasta 1954. Para justificar sus actividades cultural-políticas, Braden publicó un -

artículo titulado "me alegro que la CIA sea inmoral", en la revista Saturday Evening Post, Mayo 20, 1967. Según Braden, algunos individuos esclarecidos en la burocracia gubernamental reconocieron en los 50's que "las opiniones divergentes dentro de un marco de concordancia sobre los fundamentos de la Guerra Fría" podrían ser una eficiente arma de propaganda en el extranjero. Sin embargo, los rabiosos anticomunistas en el Congreso y en todo el país hicieron impráctico el patrocinio oficial de muchos de los proyectos culturales. Pero a pesar de la hostilidad tradicional que el político profesional ha tenido hacia el intelectual en los E.U.A., la CIA logró financiar muchos programas culturales y tareas intelectuales, desde la National Student's Association hasta la revista Encounter, y otras innumerables fachadas "liberales y socialistas" menos conocidas.

En el campo cultural, por ejemplo, la CIA llegó al extremo de financiar una gira a París de la Orquesta Sinfónica de Boston, en 1952. Esto se hizo, según Braden, para evitar las severas restricciones de seguridad que imponía el Congreso -- que hubiese requerido una investigación completa de cada músico de la orquesta antes de otorgar los fondos oficiales para la gira. "¿Acaso cree alguien que un congresista de los E.U.A. aprobaría los fondos para una gira al extranjero de un artis-



ta que tenga o que haya tenido conexiones con la izquierda?"- preguntó Braden en un artículo para explicar la necesidad de financiamiento de la CIA. El dinero fue bien gastado, afirmó Braden, porque "la Orquesta Sinfónica de Boston obtuvo más -- aplausos para los E.U.A. en París que John Foster Dulles o -- Dwight D. Eisenhower podían haber comprado con cien discursos. Como muestra este ejemplo, los propósitos de la CIA de apoyar actividades culturales o intelectuales en el extranjero no se limitaron al espionaje o a establecer contactos con intelectuales prominentes en otros países. Más importante, la CIA -- trató de influir la comunidad intelectual en otros países, y de presentar una fuerte imagen propagandística de los E.U.A. -- como una sociedad "libre", lo contrario de la sociedad "regimentada" del bloque comunista. Las operaciones clandestinas de la CIA y los programas internacionales del Museum of Modern Art tenían funciones similares. La CIA y el MOMA no estaban -- sujetos a las presiones que exigía la burda persecución de -- "rojillos" y la cacería de brujas que fueron sometidas otras agencias gubernamentales como la USIA (Agencia de Información de los E.U.) y los proyectos culturales de la CIA y el MOMA -- podían proporcionar las exhibiciones ampliamente financiadas y los argumentos necesarios para convencer al resto del mundo acerca de los beneficios de la vida y el arte bajo el capitalismo.

En el mundo del Arte el Expresionismo Abstracto era el - estilo ideal para estas actividades propagandísticas. Era el contraste perfecto al "estrecho tradicional y regimentado" arte del realismo social. El Expresionismo Abstracto era nuevo, fresco y creativo. Estéticamente era de vanguardia y original y podía representar a los E.U. en competencia con París. Esto fue posible porque Jackson Pollock, al igual que la mayoría de los artistas americanos de la vanguardia, dejó atrás su interés en el activismo político (Pollock, quizás el pintor más -- prominente del Expresionismo Abstracto, había sido simpatizante del comunismo en su juventud).

El cambio ideológico se manifestó en la organización de - la Federación de Pintores y Escultores Modernos, en 1945, un - grupo que incluía varios expresionistas abstractos, que se fundó para oponerse al Congreso de Artistas, un grupo politizado. La nueva federación fue encabezada por artistas "a quienes les interesaban más los valores estéticos que la acción política", según Max Kozloff. Por un lado, las actividades políticas anteriores de algunos de los expresionistas abstractos eran una desventaja al solicitar la aprobación gubernamental para proyectos culturales oficiales. Por otro lado, desde el punto - vista de un buen guerrillero frío tales antecedentes políticos en la trayectoria de un artista podía aumentar el valor -

propagandístico de este artista, mostrando las virtudes de la "libertad de expresión" en una sociedad "abierta y libre".

El expresionismo abstracto fue proclamado "la llegada a la madurez artística" de América, y casi desde su aparición fue exportado al extranjero. La obra de Welhem Kooning fue incluida en la participación norteamericana en la Bienal de Venecia de 1948. Ya para 1950, lo acompañaban Arshille Gorky y Pollock.

La representación norteamericana a las bienales de Sao Paulo, que comenzaron en 1951, incluían un promedio de tres expresionistas abstractos por exposición. Fueron representados además en muestras internacionales en Venezuela, India, Japón, etc. Ya para 1956, una exposición organizada por el MOMA titulada "Arte Moderno en los E.U." que incluía obras de 12 expresionistas abstractos (Baziotes, Gorky, Guston, Hartigan, de Kooning, Kline, Motherwell, Pollock, Rothko, Stamos, Still y Tomlin), viajó por ocho ciudades europeas, incluyendo Viena y Belgrado.

Las funciones de la CIA y el MOMA, en términos de propaganda cultural, también eran similares, y de hecho, se apoyaban mutuamente. Como director de las actividades internacio-

nales del MOMA durante los 50's, Porter A. MacCray en efecto, llevó a cabo funciones gubernamentales, al mismo tiempo que Braden y la CIA servían los intereses de la familia Rockefeller y otras luminarias de las empresas bancarias que forman la clase regente norteamericana. McCray funcionó como uno de los agentes principales de Rockefeller al promover programas de exportación de la cultura norteamericana a los lugares que consideraban vitales a los intereses de Rockefeller: América Latina durante la II Guerra Mundial, Europa inmediatamente después de la guerra, la mayor parte del mundo durante los 50's y, "en los 60's", Asia. En 1962-1963, bajo los auspicios del Departamento de Estado y del MOMA, McCray viajó a Asia y Africa durante un año. En Octubre, 1963, cuando Asia llegó a ser un área especialmente crucial para los E.U., McCray dejó el MOMA para dirigir el Fondo John D. Rockefeller III, un nuevo programa cultural dirigido específicamente a Asia.

Durante la época de la Guerra Fría el gobierno estadounidense sólo no podía atender a las necesidades del imperialismo cultural, por lo menos, abiertamente. Una ilustración de los problemas del gobierno en este campo fue el escándalo que tuvo la USIA con una exposición de pinturas en 1956 y la solución que aportó el MOMA. En Mayo de 1956 una exposición "El

Deporte en el Arte" fue organizada por la revista Sports -- Illustrated para la USIA (Agencia Gubernamental de Información) con destino a Australia, donde se celebraban los Juegos Olímpicos. Hubo que cancelar esta exposición por las fuertes protestas en Dallas, Texas, donde viajó la exposición antes de ser enviada a Australia. Un grupo derechista, el Consejo Patriota, se opuso a la exposición porque algunos de los artistas representados en ella habían pertenecido a algún grupo con afiliaciones comunistas. En Junio, 1956, un caso aún más serio de censura del pensamiento apareció en la prensa. Repentinamente la USIA canceló una exposición de gran importancia, "100 Artistas Americanos". Según el New York Times del 21 de Junio esta exposición se planeó como una de las muestras más importantes de arte americano que se ha enviado al extranjero. La muestra fue organizada para la USIA por la American Federation of Arts, una organización cultural no lucrativa, con sede en New York, que se negó a cooperar con los esfuerzos de la USIA para que excluyera a unos diez artistas que la USIA consideraba como "inaceptable" y "socialmente peligrosos" por razones políticas. Los directores de la American Federation of Arts, votaron con unanimidad de no participar en la exposición si el gobierno intentara excluir algún cuadro, y citaron una resolución de 1954, que "el arte se debe juzgar por los méritos artísticos y no por las opiniones sociales o

políticas del artista". Las objeciones contra la censura fueron hechas también por el Comité Americano de Libertad Cultural que se reveló, en las investigaciones de 1967, como receptor de fondos de la CIA. El Director de la USIA, Theodore Straibert, en su testimonio ante el Comité de Relaciones Exteriores, del Senador Fullbright, admitió que la USIA mantenía una política de excluir obras de artistas políticamente sospechosos en exposiciones viajeras "Como agencia gubernamental, la USIA fue maniatada por los discursos ruidosos y virulentos de los congresistas de la derecha, George Dondero (Michigan), quien denunciaba con regularidad desde el Congreso al Arte Abstracto y a los "artistas de cerebros lavados, llevando el uniforme de las Brigadas Rojas del Arte". La respuesta de Fullbright, publicado el 28 de Junio, 1956, en el New York Times, era que "a menos que la Agencia (USIA) cambie su política, no se debe intentar el envío de exposiciones al extranjero".

Los Rockefeller no tardaron en poner una solución a este dilema.

El programa internacional de Museum of Modern Art fue ampliado tanto en su base económica como en sus propósitos. Fue reconstituido como The International Council of MOMA (Consejo

Internacional) y se inauguró oficialmente seis meses después del escándalo por la censura de la exposición de 100 artistas americanos que hizo la USIA. El nuevo papel del MOMA como representante del gobierno de los E.U.A. en el extranjero fue explicado en un artículo en el New York Times, Diciembre 30, 1956.

Según el Times: el gobierno es cauteloso de algo tan discutible como el arte, y está frenado por la interferencia de algunos políticos que son completamente apáticos al arte excepto cuando se enfrentan con algo realmente significativo... los proyectos inmediatos que el Consejo Internacional va a financiar son la participación de los E.U.A. en tres importantes exposiciones internacionales y una muestra de pintura moderna que va a viajar por Europa.

Esta importante muestra fue organizada dos años más tarde por el Consejo Internacional del MOMA con el título "La nueva Pintura Americana" y era una lujosa exposición de expresionistas abstractos. Esta exposición incluía un catálogo comprensivo escrito por el prestigioso Alfred H. Barr, Jr., y viajó por ocho países europeos en 1958-59. La introducción de Barr en el catálogo ilustró el papel propagandístico que el Expresionismo Abstracto desempeñaba en la Guerra Fría.

Es verdad que a menudo se oyen ecos existencialistas en sus palabras, pero su "ansiedad", su compromiso, su "terrible libertad", concierne a su obra, primariamente. Rechazan con desaffo los valores convencionales de la sociedad que los rodea, pero no son comprometidos políticamente, aunque sus pinturas hayan sido halagadas y condenadas como demostraciones simbólicas de libertad en un mundo en que la libertad implica una acción política.

Barr fue el Director del MOMA desde su comienzo hasta -- 1944, y era el individuo que más influa en la formación del carácter estético del Museo y la determinación del éxito o -- fracaso de artistas individuales y movimientos artísticos. -- Aún después de dejar el mando del MOMA, Barr seguía como el -- formador del gusto reinante en el Museo. Su apoyo a los expresionistas abstractos fue una influencia decisiva en el éxi to que ellos obtuvieron. Además de su posición en el MOMA, -- Barr fue Consejero Artístico de Peggy Guggenheim, en cuya Gale ría de Arte de este siglo, aunque de orientación surrealista, se lanzaron muchos de los expresionistas abstractos en los -- años 40's. La galería de la Sra. Guggenheim ofreción exposi ciones individuales a Jackson Pollock en 1943, 1945 y 1947, a Hans Hoffman en 1944, a Robert Motherwell en 1944 y a Mark -- Rothko en 1945...



Las credenciales de Barr como un "guerrillero frío" de la cultura y el razonamiento detrás de la promoción y exportación del Expresionismo Abstracto durante los años de la Guerra Fría se explicaron en un artículo titulado "¿Es comunista el arte moderno?", que escribió para la Revista del New York Times en 1952, y que fue un ataque al Realismo Social en Alemania Nazi y en la Unión Soviética. Barr arguyó que el totalitarismo y el realismo van juntos. En cambio, el arte abstracto es temido y prohibido por los Hitlers y Stalins, (y también por los ultra-derechistas americanos como el Congresista Dondero que, pretenden equivaler al abstraccionismo con el comunismo). En su batalla contra los ignorantes macartistas de la derecha americana Barr reflejó las actitudes de los guerrilleros fríos más cultos como Braden de la CIA y McCray del -- MOMA. Sin embargo, para llevar a cabo la política internacional del MOMA, no era necesaria la disimulación como en el caso de la CIA. Las mismas metas que tenían la CIA en sus operaciones culturales, podían ser perseguidas abiertamente desde el MOMA con el apoyo de los millones de Nelson Rockefeller.

Era de especial importancia el intento de influir a los intelectuales y artistas que vivían detrás de la "Cortina de Hierro". Durante la época post-Stalinista, en 1956 cuando el gobierno de Polonia se había vuelto más liberal bajo el mando

de Gomulka, el pintor Krakoviano Tadeusz Kantor, impresionado por la obra de Pollock y otros abstraccionistas que había visto en un viaje a París, encabezó un movimiento de rechazo al Realismo Social en Polonia. Independientemente del lugar que podía ocupar un movimiento como éste dentro de la evolución interna del arte polaco, su aparición fue vista en círculos norteamericanos como un triunfo "para nosotros". A Kantor y a otros 14 abstraccionistas polacos se les dio una exposición en el MOMA en 1961. Son ejemplos como éste que reflejan el éxito logrado en los designios políticos de los programas internacionales del MOMA.

Habiendo tenido éxitos tan arrolladores en la mantención de la Guerra Fría a través del MOMA, Nelson Rockefeller siguió adelante. En los 50's lanzó el Consejo de las Américas y su sucursal cultural, el Center for Interamerican Relations (Centro de Relaciones Interamericanas). El Consejo de las Américas funciona casi enteramente con dinero de los Rockefeller y algunos otros norteamericanos que han hecho fuertes inversiones en América Latina. Actúa como consultante al gobierno de los E.U.A. en la política exterior, al igual que el Consejo de Relaciones Exteriores (una organización de más antigüedad y más influyente aún, encabezado por David Rockefeller, y en donde Henry Kissinger comenzó su ascenso al poder). El Cen-

tro de Relaciones Interamericanas, dedicado s actividades culturales, representa un intento transparente de cortejar el -- respeto de los Latinoamericanos en el período subsiguiente a la Revolución Cubana y los vergonzosos incidentes de la Bahía de los Cochinos y los días de Octubre (la crisis de los proyectiles). En sus lujosas oficinas de Park Avenue de New York, - en una mansión donada por la familia Rockefeller, el Centro - ofrece exposiciones de arte Latinoamericano y conferencias de prominentes artistas e intelectuales de América Latina. Este Centro, al igual que el Fondo John D. Rockefeller III. Para - Asia, es un eslabón más en la cadena continua y creciente del imperialismo dominado por los Rockefeller.

El resurgimiento de la pintura abstracta después de la - Segunda Guerra Mundial, fue declarada en separación del arte y la política, que se proclamó en el "mundo libre" y que era parte de una tendencia general en círculos intelectuales hacia la "objetividad". En el nuevo medio ambiente apolítico - de los años 50's, la idea del cometido político era tan ajeno no sólo a artistas, sino a muchos otros intelectuales, que el Historiador Social Daniel Bell llamó al período de la postguerra "el fin de la ideología". El Expresionismo Abstracto nítidamente llenó las necesidades estéticas de ésta supuestamente nueva época histórica. Al dar a su pintura un énfasis individualis-

ta y eliminar la temática reconocible, los expresionistas abstractos lograron crear un nuevo e importante movimiento artístico. Sabiéndolo o no contribuyeron también a un fenómeno puramente político -el supuesto divorcio entre el arte y la política- que tan perfectamente sirvió a las necesidades de los E.U.A. en su Guerra Fría.

Los intentos de afirmar que el arte es políticamente neutro cuando no tiene temática manifiestamente política con tan simplistas como los ataques del Congresista Dondero a todo el arte abstracto, tachándolo de "subversivo". Los guerrilleros fríos inteligentes y sofisticados como Braden y sus colegas de la CIA reconocieron que los intelectuales que diseñaban creyendo que actuaban liberalmente, podían ser instrumentos útiles en la guerra propagandística internacional. Los ricos y poderosos patrocinadores del arte, hombres como Rockefeller y Whitney, que controlan los museos y ayudan a formar la política exterior de su país, reconocen también el valor de la cultura en el campo político. El artista crea libremente, pero su obra es promovida y usada por otros para sus propios fines. Rockefeller, a través de Barr y otros en el museo que su madre fundó y su familia controló, conscientemente usó el expresionismo abstracto, "el símbolo de la libertad política" para fines políticos. (152)

México no escapó a estos fines que convirtieron en realidad los planes de Rockefeller, el expresionismo abstracto -- no fue un hecho fortuito, fue el resultado de políticas y estrategias muy bien planeadas, apoyadas por lo que casi todo -- lo hace posible: el financiamiento económico y la coyuntura -- política y social por la que atravesaba México. Cuando generaciones posteriores tuvieron como única salida el abstrac-- cionismo apoyado por la enseñanza académica, los museos de -- Arte Moderno primero y posteriormente al Museo Rufino Tamayo, y nos preguntamos ¿por qué?, los que aspirábamos a aprender -- (como un acto responsable) el arte de copias, dibujar, esculpir y todas las variantes posibles en las artes plásticas o -- de las artes visuales, nos encontramos con una carencia esté-- tica que nos depeja de todo lo que por artes plásticas se ha entendido en un sentido ético.

El color y forma que son su esencia y con ellos todos -- los elementos que dan como resultado la expresión estética.

Para concluir es necesario dejar asentado por medio del artículo de Shifra M. Goldman ("La pintura Mexicana en el De-- cenio de la Confrontación: 1955-1965" Shifra M. Goldman, es-- tadounidense investigadora e historiadora del arte. Catedrá-- tica en la Universidad de Los Angeles, California, se especia

liza en artes plásticas mexicanas) la tésis acerca de la lucha que los Estados Unidos emprendió contra la Escuela Mexicana de Pintura por su contenido ideológico de esencial contenido socialista-humanista que en dicha escuela se creaba.

"El encargo que el gobierno mexicano hace a Tamayo en -- 1952, para que pinte dos murales en el Palacio de Bellas Artes (hasta entonces reservado para los "tres grandes"), delimita la transformación que se dio a la vida artística en México, la cual refleja el carácter cambiante de la sociedad mexicana. En el fin del mandato de Cárdenas (1934-1940) es también el fin de la fase revolucionaria de México y el inicio del desarrollo de una burguesía industrial burocrática que controla el gobierno. Esta etapa se caracterizó por una crisis moral e ideológica de la sociedad, así como por el fin de las reformas radicales y por la separación final de la burguesía y las clases trabajadoras.

Junto con una creciente tendencia internacionalista de la clase empresarial se fue perdiendo el énfasis sobre el nacionalismo y su corolario: el indigenismo. Después de 1940, la política oficial de México ya no se guió por la creencia en los valores subsistentes de la herencia indígena. Según el pensamiento oficial, México ya estaba listo para ocupar su

lugar en el mundo moderno y su pueblo necesitaba realizar el tránsito hacia las actitudes y las formas de vida modernas. Los Estados Unidos eran el modelo más obvio, y, aunque los intelectuales mexicanos señalaron las deficiencias espirituales y culturales de la civilización norteamericana, sus logros materiales ejercieron una atracción magnética. Hacia la mitad de los años 50's, el nacionalismo cultural de ambos tipos -objetivo y subjetivo- era atacado en nombre del internacionalismo. Mientras que los sectores de la burguesía se alineaban junto al capitalismo mundial, importantes segmentos de las clases media y trabajadora se consideraban (y consideraban a la Revolución Mexicana) como una parte integrante de los movimientos pro-revolucionarios de Latinoamérica y de los movimientos de liberación de los países independientes de todo el mundo.

El entusiasmo por la Revolución Cubana -1959- y el apoyo de ésta, deben entenderse dentro de este contexto. Tal como los artistas e intelectuales de los años 20 habían identificado sus aspiraciones revolucionarias con la Revolución Rusa en 1917, así sus colegas más jóvenes encontrados en los años 50's, semejanza entre su propia revolución truncada y la Cubana. Después del desengaño por las "revelaciones" de Stalin en 1956, la atracción carismática de Fidel Castro y Er-

nesto "Che" Guevara conquistó muchos admiradores entre los es  
tudiantes e intelectuales que habrían de componer la sección  
 latinoamericana de la nueva izquierda durante los años 60's.-  
 Los sentimientos procubanos (si bien no necesariamente pro-  
 marxistas ni pro-comunistas) fueron una de las característi-  
 cas de la nueva izquierda internacionalmente, y si bien mu-  
 chos latinoamericanos hubieran apoyado la Revolución Cubana a  
 partir de un espíritu puramente nacionalista y antimperialista,  
 la conjugación de las simpatías de la nueva izquierda eu-  
 ropea, norteamericana y latinoamericana, pone de relieve el -  
 enfoque cada vez más internacional de los intelectuales mexi-  
 canos durante la segunda mitad del siglo. En la integración  
 del México Contemporáneo a las filas del capitalismo desapare-  
 cieron, no en los hechos sino en la retórica de los círcu-  
 los oficiales los últimos vestigios de pensamiento socialista  
 que coloreaban el período post-revolucionario.

Al término del mandato de Cárdenas, la identificación --  
 temporal de los artistas más importantes con las metas políti-  
 cas y económicas del Estado Mexicano se había comenzado a des-  
 integrar, aunque los muralistas siguieron pintando murales -  
 "patriotas" y nacionalistas durante los siguientes veinte --  
 años. Gradualmente se hizo más claro que el papel del artis-  
 ta y del "intelectual" en México necesitaba tener un carácter



crítico más que de apoyo al Estado y a la crítica, a diferencia de la de los integrantes del realismo social mexicano, había de tener una naturaleza individual más bien que colectiva.

Característicamente no fue directa, no contuvo mensaje especial alguno y no estuvo inspirada por ninguna doctrina establecida. Al seguir de cerca los actos de "rebelión" del arte mexicano durante el decenio correspondiente a los años 50's -decenio de la confrontación-, nos asombra su cualidad difusa y la ausencia de preceptos positivos. A estas alturas la crítica social se desvinculó en su identificación primaria con la "clase trabajadora" y con los "explotados", mostrando las preocupaciones características de la nueva izquierda internacional, constituida por la enajenada y descontenta "joven inteligencia" (según fuera denominado por C. Wright Mills) -- que ya no consideraba a la clase trabajadora como agentes histórico del cambio. Cuando el arte mexicano, que había encontrado su razón entre los valores producidos por la Revolución perdió su vitalidad, se enfrentó al problema del arte enajenado, una situación que se había dado ya en Europa y en los Estados Unidos varios decenios atrás.

### El Mercado del Arte: Galerías y Museos.

La proliferación de la clase media a partir de la Segunda Guerra Mundial también afectó al mercado mexicano del arte. Entre los años 1950 y 1960, el público de México empezó a interesarse en la adquisición de obras de arte. Rivera, Orozco y Siqueiros ya tenían mercado para sus obras; solamente más tarde los coleccionistas se empezaron a interesar en Tamayo y en los artistas más jóvenes.

La ausencia total de galerías durante los primeros años hizo mucho daño a los pintores de caballete como Tamayo, Mérida y otros que eran contemporáneos de los primeros muralistas. En 1926, Tamayo se vio obligado a exponer su obra en el local de un almacén situado en la Calle de Madero, porque no existían galerías de arte en la Ciudad de México. Durante un breve período, los pintores Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero estuvieron a cargo de la Galería de Arte Moderno, la cual celebró en 1929 las primeras exposiciones importantes de pintura de caballete de Orozco y de Tamayo. En 1934 se fundó la primera galería privada de arte que sobrevivió durante largo tiempo. Bajo la firma de Inés Amor, la Galería de Arte Mexicano representó consistentemente a los artistas más importantes, tanto de la generación anterior como de la más joven, -- dando a Inés Amor, con el tiempo, un poder "político" y económico sin precedentes en el mundo del arte mexicano: desde esa

posición, ella virtualmente ha podido dictar estilos y tendencias y aún "congelar" a algunos de sus artistas en una fase - lucrativa de su desarrollo estilístico.

En los años 60's, veintidos galerías privadas habían --- inaugurado exposiciones en la Ciudad de México, incluyendo las galerías Prisse, Proteo, Antonio Souza y Juan Martín, las cuales se especializaban en las tendencias de vanguardia mexicana e internacionales hacia 1964. Más de cuarenta diferentes - galerías ofrecieron al público un promedio de seis inauguraciones a la semana, y en los años 70's, México contaba ya con -- ochenta galerías. La pintura de caballete se había convertido en una buena inversión y además, daba prestigio social a quienes la adquirían. Pese a este crecimiento fenomenal, muchos -- de los artistas más jóvenes labraron su fama artística en el -- extranjero, ya que tanto el mercado privado como los encargos del gobierno estaban dominados por los artistas en el extran-- jero, conocidos del movimiento mexicano. Cuevas -dijo el pro-- pietario de la galería Antonio Souza en 1957- es mejor conocido en París que aquí (lo que era falso).

Paralelamente al aumento de galerías privadas, diversas \_ dependencias del gobierno establecieron lugares adecuados para exposiciones de pinturas de caballete, gráficas y esculturas.

En 1960, bajo la supervisión general del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), fue posible montar exposiciones no sólo en el Palacio de Bellas Artes (un pomposo edificio de mármol construido a principios de siglo, que también alojaba el Museo de Arte Moderno), sino también en el Salón de la Plástica Mexicana, la galería José Clemente Orozco. Las galerías de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (San Carlos), el Museo Universitario de Ciencias y Artes, La Casa del Lago y la Galería Aristos, funcionaban bajo los auspicios de la Universidad Nacional Autónoma de México. Además, el Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC) -una agencia de relaciones culturales pertenecientes a la Secretaría de Relaciones Exteriores- no solamente propagó las exposiciones de arte mexicano, sino que también adquirió una amplia colección de obras de los artistas más jóvenes. En 1964, la inauguración del nuevo Museo de Arte Moderno, confirmó la aceptación e institucionalización por parte del gobierno de la pintura de caballete. A diferencia del nuevo Museo de Antropología, que -- fue inaugurado el mismo año, carece de murales; su arquitectura parece representar simbólicamente el paso del muralismo a la pintura de caballete como tendencia principal del arte contemporáneo.

El decenio que va de 1955 a 1965 (caracterizado por el --

primer reconocimiento internacional de Cuevas, por una parte, y por la apertura de un museo de arte moderno independiente, por otra), ha propiciado un cambio de importancia en cuanto al comercio cultural del muralismo público de orientación social, patrocinado por el gobierno, hacia la propiedad privada del arte, así como el desarrollo de un mercado interno, que antes abastecía en plan económico a la clase media y al comercio turístico. No sólo hubo un espacio creciente para exposiciones públicas y privadas tanto de los ya establecidos, sino que una institución del gobierno como el Salón de la Plástica Mexicana funcionaba como exposición y como lugar de venta, -- permitiendo a los artistas, de esta manera exponer su obra sin costo de galería ni comisiones de venta. Se dió un cierto grado de interacción entre los sectores público y privado del medio artístico; "la conformación del gusto" resultante produjo sus efectos sobre el estilo y la orientación de los artistas jóvenes que luchaban por ser reconocidos... "Resultaría ingenuo creer a la luz de las revelaciones hechas sobre el papel desempeñado por el Servicio de Información de los Estados Unidos (USIA), la Agencia Central de Inteligencia (CIA) y las corporaciones multinacionales de los Estados Unidos en Latinoamérica que los cambios producidos en la dirección asumida por el arte mexicano contemporáneo ocurrieron en un nivel puramente interno o por razones meramente estéticas. A partir de la

puesta en evidencia en 1967 de la participación de la CIA en el patrocinio encubierto de organizaciones culturales, tanto en los Estados Unidos como en el extranjero, como parte clave de la política exterior de Norteamérica durante la Guerra -- Fría, es necesario tomar en consideración las implicaciones -- de la penetración cultural en el arte latinoamericano y mexicano. Si bien aquí no se trata de hacer una descripción -- exhaustiva de este tema tan amplio, se pueden hacer algunas -- indicaciones sobre los posibles efectos de dicha penetración en el decenio que abarca de 1955 con el Salón ESSO celebrado en el Palacio de Bellas Artes en México.

En México, este período estuvo marcado por una creciente fricción entre la Escuela Mexicana y una oleada de artistas -- más jóvenes desinteresados por el arte de orientación social. Fue inevitable que el realismo social se convirtiera en blanco de aquellas fuerzas norteamericanas comprometidas en la -- Guerra Fría, como había sucedido anteriormente en los Estados Unidos. En la lucha por la hegemonía cultural en México, resultaba necesario un talento joven de importancia que pudiera presentar como emblema en contra del realismo social, y este emblema se encontró en la persona de José Luis Cuevas, quien alcanzó su primera notoriedad internacional en 1964, con una exposición montada por la Unión Panamericana en Washington, --

D.C., mediante el apoyo personal de José Gómez Sicre, Jefe del Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana. A partir de entonces, Cuevas entabló la polémica en contra de la Escuela Mexicana y del realismo social a lo largo de México, Latinoamérica y los Estados Unidos. Sería exagerado sugerir que Cuevas participó de manera consciente en una conspiración política, más que artística en contra del realismo social; las formulaciones culturales funcionan mucho más sutilmente y no siempre son concebidas en términos políticos por los propios artistas aunque, como veremos después, esto puede decir que el talento precoz y la egolatría de Cuevas desempeñaron un papel para convertirlo en portavoz del descontento latente y de la rebelión en contra de la Escuela Mexicana. Además, era ingenioso, poseía facilidad de palabra, y era dado a hacer de claraciones o a escribir extensamente para la prensa. Sus vacilaciones personales y su breve adhesión a numerosos grupos que se rebelaban en contral del status que durante esos años, ponen de relieve el hecho de que su papel se puede ver con una simple negación, y su "rebeldía" como algo de carácter estrictamente personal. Se puede decir con confianza que Cuevas, ocupado en el eterno "yo", buscaba publicidad y recompensa a través de sus actividades más que defender una posición ideológica. No obstante, con el apoyo de Gómez Sicre (y posteriormente el de Marta Traba) se asentó la reputación de Cuevas co-

mo el artista joven de mayor talento de México y como respuesta contemporánea al realismo social. Podría argumentarse persuasivamente que Gómez Sicre -un crítico sumamente astuto-, simplemente se orientaba por su juicio estético al apoyar a Cuevas y esto realmente sería cierto. Sin embargo, el ataque Traba-Cuevas de 1964 al muralismo mexicano deja en claro que el blanco lo constituía el "arte político". La Política Cultural de Latinoamérica.

La política cultural de la Guerra Fría de los Estados Unidos ha sido tratada de manera incisiva en dos fecundos artículos escritos en Norteamérica, a saber: "American Painting During the Cold War" de Max Kozloff, y "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War" de Eva Cockcroft, Kozloff señala que los mayores logros del arte norteamericano ocurrieron precisamente durante el mismo período en que los Estados Unidos, después de la Segunda Guerra Mundial, comenzaron a reclamar la hegemonía mundial. Aunque el arte de los Estados Unidos no se convirtió en vocero consciente de ninguna agencia, hubo un paralelo entre la creencia de que Norteamérica era "el único depositario del espíritu de vanguardia y la noción que de sí mismo tenía el gobierno de los Estados Unidos como garantía única de la libertad capitalista". Un nuevo adelanto en los círculos burocráticos consistió en la cons-



ciencia de que el trabajo de la inteligencia (y de los artistas) de Norteamérica podía utilizarse como instrumento en la lucha por el dominio norteamericano sobre el mundo. "Durante los años 60's se reveló que la CIA había apoyado de manera encubierta organizaciones regionales tales como el Congreso por la libertad de la Cultura" (y su órgano, la revista Encounter), mientras que en el exterior se hicieron accesibles exposiciones de pintura de vanguardia en los Estados Unidos, bajo el patrocinio del Consejo Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York, una institución donada por los Rockefeller. (Si estamos de acuerdo en que la "guerra" cultural apunta indirectamente a la destrucción de los sistemas -- simbólicos de las culturas vivas, a la vez que a la contaminación de éstas con los valores del "conquistador", o sea que ataca el inconsciente colectivo ajeno, entonces podemos ver -- que el imperialismo cultural como arma de la Guerra Fría podría ser un instrumento del Neocolonialismo en Latinoamérica tan fácilmente como la penetración económica).

Kozloff consideró una coincidencia la semejanza entre las metas de la retórica de la Guerra Fría Norteamericana y la posición heroica de los expresionistas abstractos con su doctrina de la libertad individual, sin embargo, Cockerotf no estuvo de acuerdo con este punto de vista y presentó docu

mentos que avalaban "los vínculos existentes entre la política cultural de la Guerra Fría y el éxito del expresionismo -- abstracto", vínculos que --afirma la autora--, "se realizaron -- por mediación del Museo de Arte Moderno de Nueva York"... (como ya se mencionó antes en el artículo de Eva Cockcroft).

En resumen, se puede decir que desde la Segunda Guerra Mundial la evolución artística de Latinoamérica ha estado caracterizada en general por las tendencias internacionalistas, casi todas de origen europeo o norteamericano. El expresionismo abstracto y el informalismo comenzaron a lograr su preeminencia hacia fines de los años 50's, y fueron adoptados por los artistas latinoamericanos con mayor amplitud que cualquier otro estilo desde principios del Siglo XIX. La extensión del internacionalismo causó una reacción a las escuelas de arte social, originarias de México y prevalecieron durante los -- años 30's y 40's... el arte abstracto había sustituido en -- gran parte a la interpretación social del proletariado en general ...

"En relación con los efectos de la penetración cultural producida en los artistas latinoamericanos, el crítico e historiador norteamericano Sam Hunter opinó lo siguiente con -- respecto a la Bienal 1967 en Córdoba, Argentina: "Creo que en

raras ocasiones una exposición ha ilustrado de manera tan dramática la erosión de las tradiciones locales y regionales y el empobrecimiento por causa de los estilos internacionales. Hecho que considera como resultado de la adopción en cierta medida acrítica de la ideología del arte de "avanzada" como una "causa" cultural y como una forma de liberación individual". De esta manera, Hunter estaba en parte de acuerdo con la premisa principal del análisis por Marta Traba cuando dijo que el descenso de los años 50's fue una etapa de gran ayuda-confrontada entre un nuevo lenguaje plástico en el surgimiento que no era nacionalista, indigenista o realista. Y aquél de las influencias artísticas que se infiltraba de manera insidiosa desde la sociedad consumidora de tecnología de los Estados Unidos. No obstante, tanto Traba como Hunter consideraran esta erosión como un proceso esencialmente pasivo, ninguno de los dos menciona el papel activo de promoción desempeñado por las agencias culturales o comerciales de los Estados Unidos. La homogeneización y la subvención de las organizaciones artísticas locales también fueron percibidas en 1964 por la sagaz comerciante en arte mexicano, Inés Amor, al afirmar que la "imagen de México" siempre accesible en la obra de los pintores que realizaban "una obra verdaderamente creativa y perdurable" no había de encontrarse en el trabajo de los pintores principiantes..."

"Entre los años de 1956 y 1966 florecieron con especial vigor los concursos y las exposiciones interamericanas"...

"En el transcurso de las dos "décadas vulnerables" (1950-1970) se estimuló a los artistas latinoamericanos para que cambiaran su estilo y lo aceptaran así en respuesta a los cursos internacionales. La erosión del desarrollo local durante estos años queda confirmada por la Bienal de Sao Paulo de 1961, donde al menos el 80% del arte "pertenece a alguna suerte de abstracción, y más de la mitad a sus últimas modalidades", provocando en el observador la pregunta de si acaso era éste el tipo de arte y de escultura que ahora gustaba a los gobiernos, y si el concepto "regionalismo" y de "raíces" que ya no viajó por diversos lugares, patrocinada por el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston (a la sazón bajo la dirección de Thomas M. Meseer) y por Times, Inc. (los intereses de Luce) con el auxilio de Gómez Sicre de la Unión Panamericana, que presentó a once artistas, todos los cuales eran pintores abstractos, con la excepción de Ricardo Martínez, el único mexicano participante de la exposición. Casi la mitad de los integrantes eran de Argentina, donde Jorge Romero Brest había hecho de Buenos Aires un bastión de arte de vanguardia.

### Los Salones ESSO

Los Salones ESSO para artistas jóvenes, celebrados en -- 1965 a lo largo de dieciocho países de Latinoamérica (con la obvia excepción de Cuba), constituyen la culminación de la -- influencia ejercida por las empresas transnacionales de los -- Estados Unidos sobre el Arte Latinoamericano. Organizados por sugerencia de la Humble Oil and Refining Company (un afiliado a la Standard Oil bajo el dominio de los Rockefeller), dichos salones fueron suscritos por las respectivas compañías -- ESSO con base nacional (es decir, los afiliados latinoamericanos a la Humble Oil), y su organización estuvo a cargo de José Gómez Sicre de la Unión Panamericana, en colaboración con los institutos de Bellas Artes públicos y privados de los países participantes. Cada salón se concibió como un concurso -- nacional para artistas menores de 40 años, contando con magníficos primeros y segundos premios tanto en pintura como en es cultura. Los ganadores a su vez participaron en el Salón -- ESSO para artistas Latinoamericanos jóvenes que se celebró en la Galería de la Unión Panamericana en Abril de 1965, donde -- concursaron los artistas por un premio interamericano adicional. El jurado de este concurso estuvo compuesto por expertos de Estados Unidos, dos de los cuales Alfred H. Barr Jr. -- del Museo de Arte Moderno de Nueva York y Thomas M. Messer --

del Guggenheim estaban vinculados a museos cuyos patrocinadores más importantes, (Rockefeller y Guggenheim) habían hecho grandes fortunas por medio de sus inversiones en Latinoamérica.

Históricamente, México ha sido uno de los países más -- francos en su oposición al imperialismo y al neocolonialismo, por lo cual no resulta sorprendente que el Salón ESSO de México estuviera rodeado por una controversia tanto política como artística.

En medio de las acusaciones sobre irregularidades en la selección de los jueces (que fueron los pintores Tamayo y - Orozco Romero, los escritores Rafael Anzures y Juan García Ponce, y el historiador de arte Justino Fernández) se otorgaron los dos premios al arte abstracto a Fernando García Ponce y Lilia Carrillo y los premios de escultura se concedieron a - Guillermo Castaño Jr., y al artista abstracto Olivier Sequín, como resultado, el Director del Instituto Nacional de Bellas Artes recibió una carta firmada por quince artistas que impugnaba incisivamente al personal del Comité de Selección así como el jurado, e impugnaba también el criterio utilizado en la concesión de los premios. Se sostenía que el Comité de Selección y el jurado estaban a favor del formalismo, se alegaba --

que Tamayo se había opuesto a que se otorgara el premio. No cabe duda de que algunas de estas críticas fueron justas, empero, dichas erupciones eran síntomas del acalorado debate y de la confrontación existentes entre sí, el arte realista y el abstracto. Confrontamiento y debate que agitaron el medio durante más de un decenio y fueron reconocidos oficialmente un año más tarde en el Salón ESSO, mediante una amplia exposición efectuada en el Palacio de Bellas Artes, que se llamó: ¡"Confrontación"!

En el aspecto político, los abusos perpetrados por el Salón ESSO ahondaron la indignación frente a la acción realizada por una compañía extranjera como la Standard Oil (ESSO), que invadió la cultura nacional mexicana al establecer el concurso y promover ciertos tipos de arte. El papel desempeñado por la Unión Panamericana fue particularmente atacado: Desde hace años, la Organización de Estados Americanos mantiene una sorda lucha contra la Escuela Mexicana de Pintura por conducto del organismo especializado que dirige el crítico Gómez Sicre... aunque el señor Gómez Sicre tiene todo el derecho del mundo a la libertad de sus juicios estéticos. Lo malo es que el señor Gómez Sicre es funcionario de un organismo supuestamente imparcial, que no tiene derecho a proteger determinado tipo de arte... No es casualidad que sea una persona de las -

ideas de Gómez Sicre la escogida por la OEA para "proteger"-  
la pintura en el continente. Independientemente de que él sea  
o no consciente de ello, lo cierto es que sus ideas sobre el -  
arte tienen una proyección que favorece la línea política del  
imperialismo norteamericano en América Latina. Siendo la Es-  
cuela Mexicana de Pintura una manifestación cultural naciona-  
lista y progresista, es interés del imperialismo combatirla -  
con todas las armas porque la abolición del nacionalismo... -  
favorece su penetración en América Latina... Y esa es ... la  
razón de que la Standard Oil se preocupa por proteger las be-  
llas artes en México. De lo anterior se desprende que el pa-  
trocinio por parte del Instituto Nacional de Bellas Artes de  
un concurso artístico suscrito por la ESSO Mexicana indicaba  
la aprobación tácita del gobierno mexicano. De esta manera,-  
no sólo estaban coludidas las Standard Oil y la OEA para in--  
fluir en la dirección del arte mexicano, según sostiene la re-  
vista política, sino que el propio gobierno mexicano estaba -  
involucrado en ello, lo que reflejaba su creciente orientación  
capitalista y su asociación, con las finanzas de los Estados -  
Unidos. Al propio tiempo, el desarrollo de un sistema de apo-  
yo por parte de las galerías de arte, los críticos y los mu-  
seos para conformar un mercado de arte cada vez más especula-  
tivo (el que ya estaba tan bien desarrollado en los Estados -  
Unidos), manifiesta la lucha interna que rodeaba el Salón ESSO.



Galerías tales como la Antonio Souza y la Juan Martín (cuyos artistas recibieron apoyo para la Bienal Interamericana de México en 1960 y para la Bienal de Sao Paulo en 1961) fueron beneficiadas en 1965. Es razonable suponer que el aura que rodeaba a los artistas ganadores de un concurso nacional, cuyas obras tenían garantizadas, por ende, la más amplia exhibición a lo largo de los Estados Unidos y Europa, alcanzaría consecuencias provechosas para las galerías que representaban. Así se puede considerar que las galerías y la compañía ESSO tenían una "inversión conjunta" en una "mercancía" mexicana a saber - los objetos artísticos comerciables. "El provecho" que recibían los Estados Unidos por supuesto no redundaban en dólares, sino en una moneda más sutil que consiste en la modificación de la conciencia, la infiltración cultural. La desviación de un arte orientado socialmente, nacionalista y objetivo (representado por el realismo social) hacia un arte de orientación informalista o abstracto, que -como ha señalado Mathias Goeritz- gustaba tan sólo a un limitado número de intelectuales. Como la pintura de México era la más poderosa de las formas de arte revolucionario, resultaba por lo mismo de la máxima importancia. Se mostró, pues, a los artistas jóvenes en busca de caminos para su desarrollo artístico las ventajas de la oposición a la Escuela Mexicana, el cultivo de la "libertad de expresión" sin restricciones de responsabilidad social, el

incremento de la competencia individualista dentro de las mejores tradiciones de la "libre empresa". Al ímpetu por abandonar el realismo humanista tradicional de México en favor de una experimentación de índole informal, se añadieron los alicientes de la celebridad internacional y la compensación económica. En el inseguro mundo del artista contemporáneo que trataba de alcanzar el dominio de una disciplina y hacer una formulación estética de cierta importancia, intentando mantener en juego estas aspiraciones, a la vez seguir el mercado y las últimas tendencias del arte para poder, finalmente, ingresar a las apreciables reservas de la clase media y alcanzar así estabilidad económica, los premios del Salón ESSO constituían señales que indicaban el camino. Toda retórica del decenio anterior había preparado el temperamento y la mentalidad del artista para esta lucha, representándolo como un rebelde, un romántico y un solitario, pero sobre todo, haciéndole sentir la necesidad de una absoluta libertad de expresión (tema constantemente reiterado por Tamayo), convenciéndolo de los logros estéticos de los expresionistas abstractos en particular, así como del agotamiento temático y estético de la Escuela Mexicana. La autoridad de Tamayo, el rápido ascenso a la fama de Cuevas, la clara preferencia por la abstracción mostrada por los premios del Salón ESSO - toda una serie de presiones abiertas y ocultas, así como estímulos ejercidos -

durante un decenio-, surtieron su efecto ese nivel de la -- conciencia en el que se producen las elecciones artísticas.

La confrontación entre lo "viejo" y lo "nuevo en México se fue haciendo cada vez más aguda durante los años 50's, -- cuando la validez y la vitalidad de la Escuela Mexicana fueron desafiadas por los artistas más jóvenes. Hemos echado -- un vistazo a los aspectos económicos y sociales que constitu yeron el entorno de este cambio, ahora merece una definición cronológica la agitación artística de este período.

Uno de los actos más significativos de rebelión en contra de la Escuela realista, fue el que llevó a cabo un grupo de pintores que se organizaron libremente en 1952-53, en oposición al "arte político oficial", reuniéndose en la Galería Prise. Este grupo figuraban Cuevas, Héctor Xavier, Enrique Echeve-- rría, Alberto Gironella, Vlady y José Bertolfi. Sin ningún pro blema fijo ni lenguaje plástico en común, sino que los unía tan sólo el deseo de cambio. El grupo contaba con el respaldo - de uno de los promotores más activos del arte contemporáneo inter nacionalista llamado Miguel Salas Anzures, el mismo que des-- pués, como Director del Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes, figuró en las controver-- sias que se dieron en torno a las Bienales de México (en --- 1960) y la de Sao Paulo (en 1961).

En 1955 el arquitecto, escultor, pintor y constructor de origen alemán Mathias Goeritz, cuyo arte experimental y de vanguardia le había convertido en el foco de la rebelión para los jóvenes artistas mexicanos, celebró una Confrontación Internacional de Arte Experimental en la Galería Proteo que causó una conmoción general, pero inició una nueva fase en el ambiente artístico de México.

Participaron los pintores europeos: Lucio Fontana, Francisco Nieva, Ojvin Fahistrom y Bernard Schultze -estos tres últimos pertenecientes al "movimiento Phases", de orientación fundamental surrealista-. También participó el expresionista abstracto de los Estados Unidos, Paul Jenkins, así como los artistas mexicanos Germán Cueto (espíritu guía de los estri--dentistas del neodadaísmo en 1924) Jesús Reyes Ferreira y Juan Soriano. A este acontecimiento artístico siguió, tres años -- más tarde, un artículo importante: "Estado de urgencia", escrito por el poeta parisense Edouard Jaguer, fundador del - "movimiento Phases", este artículo apareció en las páginas de la revista mexicana "Arquitectura 21", ambos acontecimientos formaron parte del desarrollo de una corriente informalista - (la versión europea del expresionismo abstracto) en México.

También en 1955 la Galería Proteo, considerado un foro pa

ra los artistas independientes, presentó su Salón de Arte al Aire Libre, en el que figuraban artistas que habían protestado contra las selecciones efectuadas para el Salón Oficial de Invierno. Agrupó a muchos de los artistas de la Galería Pri-se antes mencionados, así como a Goeritz, Carlos Orozco Romero, Tamayo y Pedro Coronel.

En 1961, viejos y nuevos vanguardistas fueron reunidos en la Galería Antonio Souza 22 bajo la protección del grupo neodadaísta llamado "Los Hartos", que había organizado Goeritz el año anterior en protesta contra la futilidad del arte contemporáneo. La protesta, así como el grupo no duraron más que un sólo día, pero recibieron publicidad internacional. Durante su transcurso, Goeritz, Reyes, Ferreira, Pedro Friedeberg, Cuevas y la fotógrafa Kati Hornase, reunieron con varias personalidades en diversas manifestaciones. Cuevas expuso un panel mural en blanco irónicamente intitulado "visiones panorámicas del arte", Goeritz expuso sus "mensajes metacromáticos" y Friedeberg sus conocidos muebles surrealistas. También se exhibieron telas mutiladas y automóviles chocados, y se destruyó un "huevo de 70 centavos", seguido de chorros de agua que caían sobre los pisos y paredes de la galería.

### Las Bienales Interamericanas.

Las dos y únicas Bienales Interamericanas de México, celebradas en 1958 y en 1960 en el Palacio de Bellas Artes, ofrecen un microcosmos de la controversia que agitaba el mundo mexicano del arte cuando el decenio de los 50's llega a su fin. Durante el período de dos años comprendido entre 1953 y 1960 - la confrontación entre el realismo social y su estilo contrario más importante, al expresionismo abstracto (tachismo, informalismo), se volvió tan aguda que resquebrajó el mundo artístico, amenazó con impedir la inauguración de la Segunda Bienal y después fracturó el programa entero de la misma. Se proyectó una Tercera Bienal, la cual nunca se llevó a cabo.

La Bienal Interamericana de Pintura y Grabados de México de 1958 demostró la supremacía de la Escuela Mexicana del Realismo. Las cuatro exposiciones de homenaje que se montaron dentro del contexto de la bienal estuvieron dedicadas a Orozco, Rivera y Siqueiros y al realista social brasileño Cândido Portinari. A Tamayo se le negó una exposición de homenaje, y por lo tanto, sólo estuvo "representado" por los tres murales que había pintado en el Palacio de Bellas Artes, lugar donde se efectuó la exposición, hecho que ocasionó amargas protestas. Otros de los pintores mexicanos cuyas obras fueron expuestas son el Dr. Atl, los muralistas Juan O'Gorman y Jorge González Camarena, los modernistas Carlos Orozco Romero y Je-

sús Guerrero Galván y los artistas más jóvenes Guillermo Meza, Juan Soriano, Cordelia Urrueta, Ricardo Martínez, Ezequiel Negrete y Olga Costa. Solamente Soriano se podría considerar - como un pintor casi abstracto.

Aunque la exposición incluía figuras tan diversas como - Jack Levine, Stuart Davis, Joseph Albers, Mark Tobey y Morris Graves, la mayor parte de los artistas estadounidenses representados eran expresionistas abstractos: Sam Francis, Phillip Guston, Wilhem de Kooning, Franz Kline, Adolf Gottlieb, Theodore Stamos y Kenzo Okada. Probablemente se trata de la exposición más extensa de obras originales de estos artistas conocidos en México hasta la fecha. La Escuela Mexicana tomó la creciente popularidad del expresionismo abstracto como un reto ideológico, pero también como un acicate para forzar a los realistas sociales, a fin de que volvieran a someter a examen sus medios formales. Al expresar estas dos preocupaciones, Siqueiros declaró en una reunión del Frente Nacional de Artes Plásticas, celebrada justo antes de la inauguración de la Bienal, que si los artistas realistas esperaban dar la batalla en contra del arte abstracto, era preciso desarrollar los elementos formales del realismo y enriquecer su concepción. El hombre reclama las formas de su época -dijo- y con el fin de enriquecer el realismo, los pintores mexicanos necesitaban deshacerse --

de los elementos negativos de su trabajo y del de Rivera y --  
Orozco, con el fin de rechazar un nacionalismo y un folkloris-  
mo superficiales. Tenían que pintar figuras que fueran menos  
ideográficas, que tuvieran más vida, que fueran más expresi-  
vas, más orientadas psicológicamente, más verdaderas. Una -  
reorientación semejante del realismo hubiera sido posible pa-  
ra un artista de la talla de Siqueiros, dada la experimenta-  
ción de toda su vida con los medios formales del realismo so-  
cial, pero no estaba al alcance de la mayoría de los seguido-  
res de los "tres grandes", cuyo vocabulario artístico ya se  
había agotado.

Si la Bienal de 1958 todavía estuvo dedicada con ampli-  
tud al realismo, exceptuando las obras originarias de los Es-  
tados Unidos, la de 1960 representó un cambio, una importan-  
te modificación de la tendencia del arte simbolizada por la  
peculiar atención que se prestó a la obra de Tamayo. Se rin-  
dió homenaje a su trabajo en una sala especial y se le otor-  
gó el Premio Internacional de Pintura, no sólo por los méri-  
tos de su arte sino en señal de disculpa y con el fin de ha-  
cerle olvidar el insultante silencio y el desdén con que su  
obra fuera recibida en su propio país durante muchos años.-  
Entre las obras originarias de dieciocho países que se exhi-  
bieron en el Palacio de Bellas Artes y en diecisiete galerías



privadas, predominó la pintura abstracta. Parecía ser que el decenio de fermentación que precedió a la Bienal de 1960 había llegado a su punto de combustión, y cuando se disipó el humo se pudo ver que el carácter monolítico de la escuela ya había dejado de existir. El realismo social había resultado demasiado limitado y carente de respuesta a las condiciones cambiantes, o tal vez fuera que, para ser más exactos, ya no estaba a tono con las condiciones que habían cambiado. Fracásó en la renovación de su lenguaje plástico y por eso se encontró empobrecido y pasado de moda. Sin embargo, existían también peligros en el informalismo omnipresente que parecía dominar la pintura al final del decenio. Los críticos hablaban de la academización del expresionismo abstracto, de la hueste de mediocridades que seguían esta tendencia, de la gran cantidad de cuadros inspirados por el "decorativismo" de Soulages o de Mannessier, de Pollock o de De Kooning, de Afro o de Burri, con apenas unas cuantas excepciones de obras importantes. En relación a la bienal anterior, mencionaban la cantidad de "pinturas funestas", copias fútiles de los pintores norteamericanos que copiaban a los europeos.

Dadas estas limitadas alternativas, y probablemente también como respuesta a una predilección mexicana honda e integral por el expresionismo y la pintura figurativa (pues miran

do hacia atrás se puede observar que los pintores mexicanos - no manejaban con soltura la pintura no objetiva, con la excepción de un reducido grupo que produjo obras de carácter geométrico o abstracto lírico de gran calidad), fue casi inevitable que surgiera una vanguardia consistente en un expresionismo no nuevo de índole figurativo, hacia el fin de los años - 50's, como reacción a la pintura abstracta. Ya en 1959 la crítica Margarita Nelken advirtió la reaparición del expresionismo con acentos mexicanos inconfundibles (en la obra de Cuevas y de Francisco Icaza). Ella lo juzgó una reacción ante la excesiva deshumanización de la expresión plástica. Cinco años más tarde, constató el desarrollo de 38 artistas en la línea del expresionismo figurativo que se podía rastrear hasta Posada, los "tres grandes" y otras fuentes mexicanas, así como el expresionismo europeo, desde Goya hasta los expresionistas Alemanas. Incluyó en esta vanguardia a Antonio Rodríguez Luna (artista nacido en España perteneciente a una generación anterior) a Cuevas, Icaza, Rafael Coronel, Francisco Corzas y José Hernández Delgadillo. De esta manera justamente cuando la abstracción no objetiva parecía dominar la pintura, se echaban los cimientos de un nuevo arte figurativo que difería del realismo social en cuanto a su subjetividad y tonos surrealistas, y que empleaban un vocabulario plástico tomado de Orozco, del expresionismo no europeo y del propio ex-

presionismo abstracto. Otros dos hechos prepararon el terreno para los acontecimientos de los años 60's: 1.- el encarcelamiento de Siqueiros en Agosto de 1960, exactamente un mes - antes de la inauguración de la Segunda Bienal, y 2.- la elección de 8 artistas menos uno, todos pintores abstractos para figurar en la Bienal de Sao Paulo de 1961.

### El Encarcelamiento de Siqueiros

Quizás sea simbólico que los años cruciales de la confrontación artística que marcó la inmolación del realismo social en México, estuvieron acompañados por el encarcelamiento del teórico de mayor importancia. Entre 1960 y 1964, Siqueiros - cumplió cuatro de los años a que había sido sentenciado por - "disolución social". Como figura artística de mayor peso, el aprisionamiento de Siqueiros repercutió entre los artistas e intelectuales de todo el mundo, los cuales se reunieron en su defensa. La negativa de casi cien artistas extranjeros que fueron invitados pidieron permiso para visitar a Siqueiros en la cárcel, solicitud que no recibió respuesta. Entre los artistas mexicanos más jóvenes, José Luis Cuevas no sólo protestó por el encarcelamiento de Siqueiros por medio de un telegrama dirigido al Presidente de México, sino que, junto con Rafael Coronel, Arnold Belkin, Francisco Icaza, se abstuvieron

de participar en la Bienal.

### Miguel Salas Anzures y la Internacionalización del Arte

La tormenta que finalmente estalló estaba en gestación - desde la Primera Bineal Interamericana de 1958. El deus ex-machina del cambio fue el prestigioso Director del Departamento de Artes Plásticas del I.N.B.A., Miguel Salas Anzures. Durante el ejercicio de su cargo (1957-1961), Salas Anzures, quien ya en 1952 había promovido activamente el arte contemporáneo en México, montó una cantidad mayor de exposiciones de artistas extranjeros que ninguno de sus antecesores. Se alió activamente con las galerías más vanguardistas de México (especialmente la Prisse, la Antonio Souza, la Proteo y la Juan Martín, que habían sido organizadas por los propios pintores), y promovió y respaldó a sus artistas. Entre ellos estaban Pedro y Rafael Coronel, Cuevas, Alberto Ginorella, Vlady, Enrique Echeverría, Manuel Felgerez, Lilia Carrillo, Waldemar Sjölander, Vicente Rojo, Luis Nishizawa, Myra Landau, Héctor Xavier, Nacho López y Juan Soriano. En 1953 había fundado, junto con el gran pintor abstracto Vicente Rojo, la cara y lujosa revista Artes de México, producto de su breve dirección de Artes Plásticas, Órgano del Frente Nacional de Artes Plásticas, del cual fue Secretario. Las dos --

bienales interamericanas se había llevado a cabo como resultado de su persistente energía -el programa de las bienales terminó con su renuncia-, también a él se debe la creación del Museo de Arte Moderno en 1958. No cabe duda de que no se había previsto la furia de la controversia ni el antagonismo -subsecuente que rodeó a la Segunda Bienal.

El hecho de que Salas Anzures respaldara a los artistas de vanguardia, dos de los cuales habían ganado primeros premios en la Bienal de 1960, exacerbó el antagonismo. Si bien no quedó registrado por no haber sido nunca del agrado oficial probablemente Salas Anzures había decidido ya a principios de 1961 quiénes serían sus elegidos para la Bienal de Sao Paulo. Si juzgamos por los artistas que participaron hors concours bajo su dirección, las elecciones resultaron del mismo grupo al que había apoyado en la bienal mexicana, y todos, excepto uno de ellos, eran pintores abstractos, se trata de Gironella (el único pintor figurativo), Nishisawa, Rojo, Echevarría, Waldemar Sjolander, Felguerez y Vlady. Como la mayoría de los pintores mexicanos estaba trabajando en una modalidad o en otra del figurativismo, hubiera dado lugar a una crítica tremenda si este grupo hubiera representado oficialmente a México, si bien la lista incluía algunos de los más grandes pintores no objetivos mexicanos.

Las verdaderas razones de la renuncia de Salas Anzures están rodeadas de misterio: sólo contamos con algunos datos de su propio punto de vista. El 10. de Marzo de 1961 recibió un comunicado de un alto funcionario de la Secretaría de Educación Pública, notificándole que el Director del Instituto Nacional de Bellas Artes había cancelado su próxima exposición intitulada "Realidad y Abstracción", una muestra que se proponía confrontar las diversas tendencias del arte mexicano. Visto de manera negativa, una exposición semejante hubiera tendido a confirmar la parcialidad de la que se acusaba a Salas Anzures: considerando en su aspecto positivo, -- constituía un valeroso intento por mantener abiertas las puertas del arte de vanguardia. En cualquier caso, hubiera acelerado la controversia, que aparentemente deseaba evitar el gobierno dada la proximidad de la Bienal Salas Anzures presentó su renuncia de inmediato, la cual fue aceptada enseguida, quizás tomando en cuenta que la Bienal de Sao Paulo, se inauguraba en Septiembre y que el tema saldría a relucir de nuevo. Después de lo cual, Salas Anzures de manera individual, organizó un "museo sin muros" el Museo de Arte Contemporáneo de México, que como primer acto, se preparó para enviar a los ocho artistas arriba mencionados a Sao Paulo. Invitado por Francisco Mattarzzo Sobrinho, Director del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo y fundador de las bienales en -

esa ciudad, se expusieron 40 obras en un "Salón Independiente" ubicado en un local especial. La exposición mexicana -- oficial era de otro carácter. El Instituto Nacional de Bellas Artes envió una exposición especial con obras de Cordelia Urueta que obtuvo una mención especial en pintura, mientras que Francisco Moreno Capdevilla y Héctor Xavier se contaron entre los grabadores premiados.

Hay dos hechos inquietantes en la relación de Salas Azures con la política artística gubernamental. La primera -- se refiere a la invitación enviada por un funcionario de un país extranjero a un grupo de artistas, cuyo organizador había sido desacreditado de manera ostensible en su propio país. México es muy delicado respecto a su imagen en el extranjero, y desalienta toda ventilación internacional de sus disenciones internas. ¿Por qué permitió México una exposición separada de artistas "disidentes" en la Bienal de Sao Paulo? -- ¿Por qué no se consideró este hecho como una afrenta al gobierno? Aunque se ha dado el caso de que naciones invitadas organicen exposiciones especiales fuera de concurso, en ésta se permitió a un grupo de "individuos" que lo hiciera. ¿Es que esta acción contaba con la aprobación tácita del gobierno? La respuesta a la segunda pregunta también parece responder a la primera, pero como sucedió durante una adminis-

tración distinta es difícil tener plena seguridad. En 1964, bajo el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, se creó un puesto -- "flotante" para Salas Anzures en las jerarquías más altas de la Secretaría de Educación Pública; fue designado para dirigir un nuevo programa de actividades para el Instituto Nacional de Bellas Artes, que sometería a una revisión completa -- el Sistema de Educación Estética, semejante puesto lo ubicaba por encima o al menos en el mismo nivel que el Director del Instituto Nacional de Bellas Artes, y efectivamente, todo parecía indicar que sería el próximo Director. Si bien nunca recibió este último puesto, sería fácil suponer que el gobierno no se oponía de manera esencial a su filosofía en relación con las artes plásticas, o de otro modo no le hubieran encargado la educación estética en el plano nacional.

A posteriori, puede apreciarse que Salas Anzures fue administrador de las artes cuyo papel había consistido --durante los años cruciales que comenzaron en 1957--, en llevar el arte mexicano hacia el campo moderno e internacional, siendo que él fue elegido para desempeñar esta tarea. La administración del Presidente Adolfo López Mateos (1958-1964), quería darse a conocer por su apoyo a las artes; fue durante este gobierno que se construyeron el Museo de Arte Moderno y el Museo de Antropología y se pusieron al día y expandieron otras



estructuras artísticas. López Mateos fue el presidente que colocó a Siqueiros en la cárcel en 1960, pero también le perdonó en 1964, para no dejar una mancha mayor en su administración. Estos factores, junto con los procedimientos aparentemente contradictorios del gobierno, trataban de mediar entre las fuerzas contrarias que estaban en pugna y simplemente era pragmático. El gobierno continuó apoyando al movimiento realista con el cual estaba alineado desde hacia mucho tiempo y con el que no era político romper relaciones, en consideración a la retórica revolucionaria gubernamental. A la vez, estimulaba el arte abstracto y otras tendencias como parte de un esfuerzo por presentar una imagen cultural internacional". ( 153 )

CAPITULO III

NEOMURALISMO

### 3. NEOMURALISMO

Posteriormente al rompimiento con la Escuela Mexicana de Pintura entre las nuevas generaciones de jóvenes pintores surgió un movimiento expresionista en el que el "hombre" irrumpe como una nueva presencia. Este movimiento fue denominado como "Los Interioristas". Es significativo este movimiento, pues se enfrentó al informalismo o arte abstracto que predominó al rompimiento de la Escuela Mexicana de Pintura, aunque quienes formaron este movimiento, también se habían enfrentado a dicha Escuela. Este material fue tomando del libro del pintor muralista Arnold Belkin, publicado en 1986 - "Contra la Amnesia 1960-1985" y contiene interesantes testimonios y polémicas sobre el arte, y cuestiona algunos vicios en que cayó la Escuela Mexicana de Pintura, pero también exalta el prestigio mundial que ésta le dió a México en el terreno cultural. Prestigio mayor que cualquiera otra acción, ya sea: política, comercial, etc.

En el libro se destacan artículos en los que se hace una defensa importantísima del arte figurativo que es lo que apoya esta tesis, y que ya por la premura del tiempo y el espacio no me es posible transcribir, todos aquellos temas rela-

cionados al arte que él y otros artistas y críticos sustentan en el citado libro. Pero que las nuevas generaciones de artistas y estudiantes de éste, y los críticos de arte tendrán una valiosa herramienta de consulta, para sustentar que el -- gusto en el arte, no se da en forma natural sino que es im-- puesto por las potencias políticas y económicas (que dominan al mundo, pero la enajenación cotidiana o falta de conocimiento sobre la materia del público no le permite comprender). Me refiero a la peligrosa "Penetración Cultural" que nos aleja -- de saber quiénes somos y a dónde vamos.

### Belkin Arnold

El libro de Belkin, titulado "Contra la Amnesia" llegó -- a mis manos cuando creía terminada mi tesis, pero con él se -- ampliaron mis conceptos y lo afirmado en ella.

En la segunda de forros del citado libro, Raquel Tibol -- describe la trayectoria pictórica e ideológica del pintor muralista Arnold Belkin (de quien se hablará por el citado movimiento pictórico que se desarrolló en México posteriormente a la ruptura con la Escuela Mexicana de Pintura. Los interioristas, que él y otros artistas de su generación dieron vida, y de la función de la Revista Cartel "Nueva Presencia" --

que ellos formaron con el fin de expresar su ideología y la militancia contra el abstraccionismo y, en defensa del arte neofigurativo del cual surgiría un Neomuralismo Humanista - practicado por Arnold Belkin). "Cuando los pintores escriben facilitan el descubrimiento del origen de formas, estilos y actitudes y conciencia estética. Arnold Belkin redacta artículos, es un corresponsal infatigable; traduce del inglés Ensayos sobre arte que le interesa divulgar en México; para hacer exposiciones individuales y para muchas de las colectivas donde ha participado, hizo boletines de prensa, teorías y explicaciones. Gracias a que el pintor Belkin escribe podemos precisar las dos fuentes en las cuales se origina la serie de su actual iconografía. Influida por el humanismo revolucionario de los muralistas mexicanos, Belkin se abre tempranamente a una incidencia de lo histórico, de lo social. Arnold Belkin afirma: "Es y ha sido mi preocupación en el arte, expresar la condición humana. Sobre todo el heroísmo inherente al hombre, a pesar de una organización social inhumana, a pesar de la ansiedad, el miedo, el sentido de culpabilidad... Durante su residencia en Nueva York le ocurre lo que a muchos Latinoamericanos, a partir de José - Martí: se exagera su rechazo al dominio y la expansión imperialista, a su prepotencia bélica.

La Guerra de Vietnam; las discriminaciones contra negros, chicanos, puertorriqueños; la cruenta represión contra los movimientos que dentro y fuera de las universidades Latinoamericanas se oponen al intervencionismo de todo origen de Asia, Africa y América Latina; el combate desigual del Che Guevara en Bolivia y del pueblo chileno con Salvador Allende en el -- Palacio de La Moneda bombardeado, conmueve a intelectuales y artistas que trabajan en Nueva York: convulso, hostil y harto de mentiras y simulaciones. Cib-Base en lo consignado por el propio artista, podemos deducir que los dramáticos acontecimientos históricos exasperaron su voluntad artística, debido a que en vez de permanecer indiferente ante la crisis decide como productor de pintura, vivirla en función de asimilarla -- en su obra".

#### Raquel Tibol

Los asuntos troncales que más le han inquietado de manera preponderante a Belkin son dos: de un lado está el muralismo y por el otro el neomuralismo; otra porción corresponde en forma genérica a la presencia pública y al uso social del arte, tratado a través de la caracterización de algunos colegas, de la preocupación por las funciones especifi-

cas de galerías y museos... "Aunque nacido en Canadá, Belkin se ha desarrollado como artista en México, de ahí que una óptica y una sensibilidad mexicana permeen sus vivencias en los Estados Unidos, Cuba y Nicaragua, sus décadas mexicanas lo -- han convertido en un sincero y consciente ciudadano de Latinoamérica y en un artista afiliado a las luchas liberadoras, se den aquí, allá o en las mismas entrañas de la potencia hegemónica..."(154) Testimonios expresados en su libro refuerzan en mí la convicción de la necesidad de un arte que contenga la presencia humana en él. Y mi admiración por la Escuela Mexicana de Pintura, admirada y reconocida a nivel mundial, así como combatida por aquellos contra los que atentaba su contenido humanista e ideológico.

Rico Lebrum (pintor, escultor y dibujante)

(Italia 1900 - USA 1964)

"A principios de 1962, Rico llegó a México y trazó estrecha relación con Belkin y Francisco Icaza, quienes para entonces ya habían publicado tres números del periódico-cartel Nueva Presencia El Hombre en el Arte de Nuestro Tiempo. Belkin consideró promover ante el Instituto Nacional de Bellas Artes una presentación retrospectiva de la obra de Lebrun..." El empeño de Belkin se fincaba en la común militan

cia". Los pintores que hoy día dedican sus esfuerzos a la representación de la imagen humana, están sin duda librando la batalla más difícil en el mundo del arte. Su problema, nuestro problema, es el de traer una nueva verdad y una nueva intensidad a esa imagen que se niega a ser embellecida o envilecida por los trucos sucedáneos del abstraccionismo expresionista, tan de moda y tan fácil de lograr. La obra de los pintores de la Nueva Presencia (y con esto quiero decir que hay una nueva presencia viva en todo el mundo) está abierta a la crítica más severa y al antagonismo de sus múltiples enemigos, porque se atreve a plantearse como caso y a afirmar su credo, es decir, todo lo contrario de las vagas manchas del expresionismo abstracto y el cinismo resignado del pop-art. Los pintores valiosos de nuestro tiempo están trayendo realmente una presencia nueva al mundo del arte, una presencia verdaderamente sin precedente para los que poseen ojos para ver..." (155) Icaza y Belkin le pidieron a Rico Lebrum una colaboración especial para el número 4 de la revista cartel Nueva Presencia, publicada en Abril de 1962, Lebrum escribió unos breves apuntes y los envió con una carta que también fue publicada, la cual testimonia la calidad de un movimiento que nació en el estudio que por entonces tenía Belkin en Tacubaya, abierto como los otros que tuvo en la Colonia Condesa, "Aún cuando mi visita a México no me hubiera revelado otra cosa --



-decía Lebrun-, la calidad y el calibre de los pintores jóvenes que conocí gracias a ustedes y entre los cuales están incluidos, sería la mejor recompensa. Y creo, al considerar -- la variedad de los procedimientos adoptados por todos ustedes para lograr una nueva presencia de la imagen, que sería injusto definirlos en forma burda, como un grupo dedicado a algún ismo en particular. Una de las cualidades sobresalientes y -- más notables de los jóvenes artistas mexicanos que han aceptado el reto de alcanzar un contenido humano es, según parece, su actitud de no dejarse engañar y de conservar la independencia ante las realizaciones de los tres conocidísimos maestros del arte monumental en México, realizaciones que les inspiran sin embargo, un enorme y sincero respeto. No parece adivinar en todos la determinación de no adoptar las gastadas metáforas de obras realizadas en el pasado, para dar en cambio forma personal a su visión propia; en suma, honrar, en verdad la noción de una nueva presencia del hombre en el arte, creando nuevas formas con este objeto"... A la hora de entrar en relación con Rico Lebrun, Belkin era de los integrantes del grupo interiorista, quien mayor número de murales había realizado... Entre otros el de: "La nueva Penitenciaría para sentenciados del Distrito Federal, mural de aliento mayor: Todos Somo Cul pables (1960-1961). Esto permite suponer que un párrafo sobre arte monumental en la Carta de Lebrun iba dirigido a él -

decía: "El muralista, por supuesto, pertenece al campo de lo épico; es esencialmente un orador; no tiene voz de contralto ni recónditas notas agudas reservadas para los oídos más finos mejor entrenados de la multitud. Si encara la obligación de celebrar el drama humano corre, asimismo, el riesgo de ser retórico y hasta pomposo en ocasiones. Sin embargo, sólo puede superar esos obstáculos cuando toma la resolución de lograr algo espléndido y revelar el drama a un mismo tiempo; por supuesto, este esplendor no es ni verbal, ni literario ni ilustrativo; simple y sencillamente se formula en términos de recursos artísticos. Es cierto que muchos artistas han ilustrado parábolas con una moraleja, pero la moraleja fundamental y primaria es además y sobre todo, aquello que logra en todo arte lo siguiente: utilizar medios poderosos y frescos de expresión; en una palabra, repito, lograr esplendor. Utilizar metáforas adulteradas e imágenes de tercera clase para gustar o comunicar con mayor facilidad es un acto inmoral. Tanto los abstraccionistas como los humanistas pecan a menudo por ese lado. Y por supuesto, tanto en el humanismo como en la abstracción, se corre el peligro de que la expresión sea superficial o hueca. Ningún hombre sensato podría afirmar cuál de los dos es peor: un Orozquismo reducido a músculos o un expresionismo hecho de salpicaduras multicolores". Por su trayectoria, Belkin no podía sino coincidir en lo esencial con -

el planteamiento de Lebrun; pero desde antes y en la docena - de murales realizados después de 1963, sus metáforas se han referido con reciedumbre a problemas concretos; toda su épica emana del hombre contemporáneo y eso carga a su energía visual de comunicación. Hay muchas pruebas de ello. Mencionó la del recluso Juan Sánchez Corona, quien el 10 de Junio de 1961 al agradecer la entrega de Todos somos culpables expresó: "Para nosotros, los que tenemos la desdicha de haber perdido transitoriamente el don más precioso que puede otorgar la vida, nuestra libertad, el mural de Arnold Belkin representa -- una esperanza de que la sociedad y la justicia rectifiquen -- errores que destruyen muchas vidas valiosas"...(156) Belkin es un artista extremadamente disciplinado. La imposibilidad objetiva o subjetiva de trabajar disciplinadamente le provoca ansiedad. Con disciplina aprendió el uso de variados materiales y herramienta (es un gran vituoso del aerógrafo y del trazado por medio de proyecciones fotográficas); con disciplina abordó muy complejos problemas de composición; con disciplina diversificó su paleta tras una prolongada fijación por los ocres; con disciplina asimiló las teorías de Siqueiros y revisó a los neoclásicos, los románticos, los constructivistas, los futuristas, los cubistas y los expresionistas; con disciplina fue conquistando su propia e inconfundida originalidad; esas estructuras armadas con perfiles, contornos, tor

sos, cabezas, pilares, archivoltas volutas, columnas, témpanos, escaleras. Ellas fueron el soporte para hacer a un lado lo declamatorio en el tratamiento de los grandes problemas -- del presente. Sus soluciones plásticas, por medio de sistemas intencionados se volvieron cada vez más audaces y con mayor densidad simbólica. Esto le permitió llegar a la pintura de progresión y al arte serial, o sea, al desarrollo temático por series, explicado con suficiente claridad en varios de -- sus textos. Fue en Nueva York donde Belkin pintó los dieciséis cuadros de la serie Marat, entrando de lleno en las paráfrasis, en la transcripción a sus propios parámetros de las conquistas del pop-art y del arte conceptual y en el persistente tratamiento de la muerte violenta de luchadores revolucionarios, asunto que sigue ocupando buena parte de su obra hasta -- el presente: El Che Guevara, Emiliano Zapata, Felipe Angeles, Francisco Villa, Rubén Jaramillo, Lucio Cabañas.

Su nuevo estilo, practicado en el caballete y en los muros le sirvió a Belkin para interpretar de manera alegórica -- la cambiante realidad. La apariencia metafísica de las figuras metafóricas cada vez más eficaces... Con respecto a la -- composición de sus obras, Raquel Tibol dice: "Si se concibe un espacio con luces frontales cenitales, laterales y de piso, actuando simultáneamente sobre las figuras y objetos que ese

espacio contiene, se logra una profundidad diferente a la de cualquier criterio compositivo convencional. Este tipo de teatralidad le permitió a Belkin recurrir largamente a consagradas composiciones de la pintura del pasado para expresar la impiedad y el deshumanizado maquinismo contemporáneo. (157)

"Dado que el lenguaje visual y el lenguaje verbal tienen en este caso un mismo autor, la autoantología de Belkin amplía el campo de aprehensión de su obra y de la personalidad de quien la ha realizado. La obra plástica es una de las más sólidas en la producción artística mexicana de los últimos decenios". (158)

NUEVA PRESENCIA DEL HOMBRE EN EL ARTE

MODERNO

"Los Interioristas"

Publicado en México en la Cultura, Novedades, 19 de Enero de 1961.

"Hace poco llegó a México un libro titulado The Insiders: Rejection and redescovey of man in the arts of our time, del autor y crítico, Selden Rodman... que trata temas que han sido y siguen siendo motivos de polémica entre nuestros pintores y sobre todo, porque en el grupo que el señor Rodman bautiza con el nombre de Insiders que por falta de una palabra más castiza, podríamos usar INTERIORISTA o INTERIORIZADO como una equivalencia a la palabra inglesa. Figuran dos pintores mexicanos: José Clemente Orozco y José Luis Cuevas... El libro enfoca problemas de Estados Unidos y Europa, pero que en escala menor existen también aquí"...

"El libro ataca al formalismo que se manifiesta en el -- abstraccionismo expresionista convertido en Academia y, en grado menor, a la pintura ilustrativa a la cual califica también de formalista"...

"Además es uno de los primeros americanos que ha desafiado las corrientes oficiales de la pintura norteamericana: La Escuela de Nueva York."

"Desde hace ya mucho tiempo, el público -que se inclina hacia la pasividad en todos sus gustos-, ha sido hipnotizado por los apóstoles del arte sin compromiso, llevándolo a creer que el humanismo es una indecencia. Por consiguiente, deducimos que el arte más "decente" es lo que elimina por completo la imagen del hombre".

"O de igual manera, en el caso de la pintura figurativa, la que no se compromete con sus temas a un punto de vista determinado; la pintura "agradable" que "puede ser colgada en la sala" y que no "deprime".

"El Exteriorista "o el formalista" no se compromete a afirmar nada, sea dentro del realismo, abstraccionismo, o automatismo subjetivo... Entonces, ¿qué es el "interiorista"?, siguen durante todo el libro las definiciones:

"El "INTERIORISTA" es un artista que se siente tan fuertemente atraído por los valores fuera de él, que ello le conduce a examinarlos en su obra. Ya que por valores "fue-

ra de él" entendemos la inquietud por la condición humana, - vemos que el interiorista expresa esa inquietud en alguna -- imaginaria figurativa, o (en el caso de las artes cuyo medio es abstracto), en un vocabulario estético que evoca esta con dición.

En su búsqueda de los valores que dan sentido a la vida, el interiorista no separa al hombre como individuo del hom-- bre como participante social.

El interiorista busca las imágenes de la verdad que se-- rán significativas para sus contemporáneos.

Se involucra con la posibilidad de comunicar en el nivel más amplio posible y necesariamente cree que hay maneras de lograr esto sin comprometer la integridad de lo que tiene - que decir.

El interiorista se opone a la escuela dominante del arte moderno, pues cree en la potencialidad de la educación. Busca cuanta enseñanza pueda absorber. En el cuerpo vivo del - pasado, con un amor nacido de la comprensión, se esfuerza -- por engendrar un estilo propio.



Como Espinoza, el interiorista cree que el pleno desarrollo del hombre (si es que el hombre ha de realizarse como -- parte de una realidad total) requiere de la evolución racional del pensamiento y del sentimiento.

En la primera parte del libro "El Rechazo del Hombre", -- el señor Rodman hace un breve recuento de los ciclos del formalismo pictórico que precedieron su fase extrema (el no objetivismo, el no comprometerse en el arte de nuestro tiempo).

Desde el Bizantino hasta el Renacimiento, la tendencia en el arte pictórico ha sido: o el énfasis en lo decorativo (geometría, textura, diseño, etc.) o desde Giotto, el énfasis en la actualidad visual: el verismo que inicia el segundo ciclo del formalismo. Los pintores del Renacimiento buscaban en -- la imagen del hombre no la emoción ni el espíritu humano, -- sino la forma en el espacio.

"Miguel Angel era el primero de esa línea solitaria de pintores -- que incluye a Tintoretto y El Greco Grunewald y -- Rembrandt, Rocca y Orozco, Rico Lebrun y Hyman Bloom -- en -- pintar un ciclo religioso inspirado en la aguda experiencia personal, y en las complacencias reinantes, tanto espirituales como artísticas. "Comienza la angustia del humanismo"...

La primera parte de *The Insiders* sirve como una modesta respuesta al gigantesco tomo de Malraux... y está escrita como introducción a la segunda parte donde nos presenta la obra de este nuevo e importante grupo de artistas... La segunda parte del libro se titula "El Redescubrimiento del Hombre".

Entre los artistas del Siglo XX es José Clemente Orozco a quien Rodman llama el maestro olvidado, el primero y aún el más grande de los interioristas. Otros artistas europeos de la misma generación comparten algunas de sus características; Kollwitz, Grosz, Beckman. Pero su estatura verdadera y la magnitud de su contribución a la cultura humana recién empieza a advertirse en las obras pioneras de los contemporáneos Cuevas, Lebrun, Baskin, Jack Levine, Ben Shahn...

Según Rodman, la herencia de Orozco se encuentra no en el desarrollo lógico de un patrón cultural o étnico, sino en la contracorriente, la de los grandes individuos del arte: Miguel Angel, Grunewald, El Greco, Rembrandt, Goya, Blake, Van Gogh... Como Kearns, Cuevas, Lebrun y Orozco, Baskin elimina el color en favor de una manera directa sin adornos... "El interiorista tiende a ser por naturaleza dibujante o escultor más que pintor..." "Si en sus temas trata a los enfermos, a los rechazados, a los deformados, a los aislados, esta elec

ción es el resultado de la compasión, no de la morbosidad".

"La eliminación del color predomina en la expresión artística o movimiento interiorista. (En el libro, Rodman hace mención de una larga lista de artistas que conformó este movimiento). Rodman presenta a este grupo de nuevos artistas sin la intención de encerrarlos en una escuela o en algún movimiento colectivo o hablar de ellos, sino "expresar su admiración, agradecimiento y esperanza en ellos y en su obra"... (159)

(En el libro, la parte que corresponde a México 1960-1970: Textos del Neohumanismo, se encuentran interesantísimos artículos que amplían y explican con gran elocuencia este movimiento artístico neohumanista como son: "La Respuesta a Ida Rodríguez", "El Clima de la Ira", "Interiorismo, Neohumanismo", "Nuevos Expresionismo", "Breve Historia de un Movimiento", etc.)

## BREVE HISTORIA DE UN MOVIMIENTO

(Algunas Aclaraciones)

Publicado en Excélsior, Diorama de la Cultura,  
6 de Mayo de 1962.

Cuando murió José Clemente Orozco, en 1949, no dejó escuela que pudiera seguir sus pasos. Ni escuela, ni discípulos. Como en el caso de Miguel Ángel, el tremendo impacto de sus murales y de sus pinturas de caballete sumió a las siguientes generaciones en un silencio formalista y académico.

La influencia de Rivera fue más notable. Las estilizaciones llenas de colorido de la historia y el folklore mexicanos eran más accesibles para una generación de pintores que iniciaban apenas el descubrimiento de su propio país y de su propia identidad nacional, en un tiempo en que el nacionalismo desaparecía en todas partes.

Rivera condujo el arte mexicano a un callejón sin salida en el que permaneció durante dos generaciones, en cuya labor se dedicaron a plasmar indios pintorescos que hacían tortillas o encendían velitas la víspera del Día de los Muertos. La reacción fue violenta: el expresionismo abstracto hizo su

aparición en las galerías de arte de la Capital Mexicana y - después de librar, por los 50's una ardua batalla, se impuso firmemente autodenominándose "arte de vanguardia". Los directores de las galerías mexicanas comenzaron a aceptar la "pintura activa" como la expresión de nuestros tiempos, cuando hacía ya veinte años que la batalla se había librado en Nueva York, París, Roma y Tokio.

La pintura mexicana de los 50's se decidió entonces por dos campos definidos: el "abstracto" y el "realista". En el abstracto estaba incluida la pintura que, apartándose de la estricta descripción de galas y costumbres indígenas, había llegado a las formas geométricas y a las estilizaciones cubistas; o bien la "pintura activa", pintura violenta que los artistas conocieron a través de la reproducción del ART-NEWS MAGAZINE. Se halló entonces el equivalente de "realismo" - en términos tales como "la escuela mexicana" o "el arte revolucionario", aunque lo cierto es que este último no era revolucionario ni por forma ni por su contenido.

"Cuando Orozco murió era yo un estudiante de pintura que se acercaba apenas a los veinte años y, como en otros de mi generación, su influencia fue en mi mucho más fuerte que la de ningún otro maestro mexicano. Pero el proceso de madura

ción es lento. La falta de contacto con otros artistas, debida a diferencia de ideas, detiene el crecimiento propio y nos hace tercetos, poco dispuestos a integrarnos a un grupo, - ajenos a la existencia de otros pintores con quienes podemos tener algo en común. "No podía satisfacerme la simple descripción de las costumbres locales, de los tipos indígenas, las festividades y otras cosas por el estilo". Por otra parte, me era imposible eliminar de mi obra al hombre, negar su existencia y contentarme con pintar únicamente formas, texturas, emociones abstractas. Pintar sobre un tema universal, - en términos que pudieran ser comprendidos por el hombre, tanto en Tokio como en Tel Aviv, en Nueva Delhi como en Birmingham; en un lenguaje universal nacido de la gramática del realismo mexicano: tal fue la meta que me propuse.

Peró quise lograrlo de manera individual, no dentro de los límites de alguna escuela. Orozco fue un individualista y un anarquista. Varios factores condicionaron su preparación formal, pero lo más notable de ellos era su visión personal: visión interior que se plasma en un expresionismo altamente individual. Y el expresionismo es el arte del conflicto interior, de la tensión y el nerviosismo del hombre que ha emprendido una lucha contra su propia conciencia. Es el arte de furia, un arte que combate la complacencia y aspi

ra a reformar el mundo, un arte de contenido y de comunicac--  
ción.

El camino era difícil. Cuadros como los míos molestan al público. Sería imposible "vivir junto a ellos". El único me-  
dio para expresarse sería el mural. Pero la gran tradición -  
mexicana del muralismo declinaba también. Los murales estor-  
ban al arquitecto, a menos que sean gratamente decorativos o  
estén realizados en mosaicos venecianos.

Sólo hace muy poco -el año pasado, para ser precisos-, --  
descubrí que otros artistas de mi generación trabajaban en di-  
recciones similares a la mía, tratando de llenar la brecha -  
que dejara Orozco, y que no se conformaban con esgrimir con-  
tra el académico realismo mexicano el sustituto, académico -  
también, de la "pintura activa" neoyorquina. Conocía a José  
Luis Cuevas en 1949, cuando pintábamos juntos en el México -  
City College, y seguí con gran interés su meteórica carrera;  
pero el lazo que nos unía, Orozco, se manifestaba en noso--  
tros de dos modos muy distintos. De Orozco, heredó Cuevas  
la sátira mordaz y cruel, el humor amargo y la línea sinuo-  
sa que descubre tan bien la locura y la degradación humana.  
Y yo heredé la personalidad trágica y sombría, la pena y la  
rabia ante la injusticia del hombre para con el hombre.

Parece ahora una increíble coincidencia que, mientras me desarrollaba yo como pintor figurativo, explotando una vena expresionista, otros pintores de mi edad se desarrollaron también en la misma dirección. También rechazaron ellos la escuela mexicana condicionada de Rivera. Comprendieron y asimilaron el desafío de Orozco. Deseaban crear una imagen nueva de la condición humana: una imagen de su visión interior, con emoción profundamente experimentada y expresada.

En 1959, Rafael Coronel, que tenía entonces veintisiete años, presentó en el Palacio de Bellas Artes una importante exposición, una serie de retratos de "tipos sociales": payasos, prostitutas, procuradores, coristas, burguesas. Hubo quienes lo atacaron, señalando en él la influencia de Cuevas, la misma atracción por los mismos temas despreciables, el uso de los mismos recursos: el predominio del negro y la importancia concedida al dibujo. Nada más fácil que señalar a un artista y decir quiénes influyeron en él. A primera vista, la obra de Coronel podría parecerse a la de Cuevas, lo mismo que la de Cuevas a la de Orozco, o la de Orozco a la de Toulouse-Lautrec. Tal parecido es un parecido de familia, ya que las fuentes de inspiración son la mismas.

Francisco Icaza comenzó a pintar tarde, hecho que le --



permitió dedicarse a variadas actividades. En Europa, cuando se acercaba a los veinte años, estuvo en contacto con los expresionistas belgas y la obra de Ensor lo impresionó profundamente; la visión que este pintor tenía de un mundo de locura sacudió la imaginación pictórica de Icaza, aún dormida (ya que se dedicaba entonces a la política, la economía y a la sociología), y lo impulsó a pintar.

El mundo de Icaza es una mezcla de expresionismo europeo, con ciertos elementos españoles: la farsa, la sátira trágica, el desastre que amaga inminente. Icaza está más exento de la influencia mexicana que ningún otro de sus colegas: sin embargo, se haya más cerca de ellos, de Orozco por la síntesis poderosa, casi abstracta, que logra entre color y forma; plasma da sobre la tela de tal modo que evoca lo desgarrador de la escultura prehispánica.

Cuando en 1960 Selden Rodman publicó su libro LOS INTERIO RISTAS -libro donde presenta a un grupo de artistas figurativos que trabajan dentro de la tradición expresionista de Orozco y en contra de la corriente de formalismo que prevalece en las escuelas de pintura de Europa y de Estados Unidos-, causó una honda impresión entre aquellos de nosotros que lo leímos, Rodman llamaba a Orozco "el primero y el más grande de los --

interioristas" y definía esa tendencia por su contenido expresivo a través de medios formales que no comprometieran la integridad del mensaje del artista.

El término de interiorista, creado por Rodman, desencadenó en México una reacción que ya se preparaba durante los últimos años. Al hacer un comentario sobre el libro mencionado para México en la Cultura (Novedades, 30 de Enero de 1961), -propuse una revaluación de la pintura mexicana contemporánea, -afirmando que no había muerto el espíritu de Orozco y que los artistas de la última generación, desconocidos todavía, aportarían a la pintura un nuevo humanismo.

El 20 de Julio de 1961, se presentó una exposición de pintura, dibujo y fotografía en las Galerías C.D.I. Esta exposición de pintura, bajo el título de LOS INTERIORISTAS incluía dibujos y pinturas de Orozco; Rodríguez Luna, Cuevas, Icaza, Coronel, Francisco Corzas y más, así como fotografías de Nacho López. La exposición puso de manifiesto sorprendentes parentescos entre las obras de todos estos artistas: los temas dramáticos, el uso limitado del color, el predominio del negro. Ningún miembro del grupo había estado en contacto con otro miembro; sin embargo, la exposición revelaba la existencia de una dirección definida individualista, sí, pero sus-

ceptible de convertirse en una tendencia, en el germen de un movimiento.

Icaza y yo editamos una revista-cartel dedicada "al hombre en el arte de nuestro tiempo". El primer número, del 10 de Agosto de 1961, contenía un manifiesto en el que denunciábamos el arte "de buen gusto" y pugnábamos por "un arte significativo para nuestros contemporáneos". Como su publicación coincidía con la exposición de LOS INTERIORISTAS, se atribuyó el manifiesto a todos los artistas que exhibían en ella - sus obras. No era extraño, por tanto, que en el catálogo de nuestra segunda exposición, presentada en San Carlos en Octubre de este año -sin usar esta vez el nombre de INTERIORISTAS-, Raquel Tibol escribiera: "Hay que hablar con urgencia, con entusiasmo proselitista, de un movimiento que alguien y las circunstancias han echado a andar y comienza a crecer accidentalmente aún, pero sustentado ya en elementales garantías éticas: conducta, actitud, exigencia, calidades..."

No estamos unidos como grupo. Algunos de nosotros rechazamos el término INTERIORISTAS. Algunos nos rebelamos -- contra lo que es rótulo o tendencia, y hasta la misma idea -- de que haya afinidades; pero todos sentimos que, de surgir -- en México un arte nuevo, lo más seguro es que saliera de --

nuestra generación. (160)

ENTREVISTA CON EDMUNDO DOMINGUEZ ARAGONES

( Fragmento )

Publicado en El Gallo Ilustrado, 6 de Febrero de 1966.

(En la que Belkin habla de los pintores de su generación, dice); "Es la generación de entre los 30 a 40 años. Pintores que intentan descifrar la esencia del mexicano, que estamos preocupados por definirnos y esto a pesar de tener raíces culturales varias. En síntesis, estamos preocupados por definir al mexicano de hoy y creo que plásticamente interpretamos esta preocupación.

-¿Cuáles son las contribuciones a la pintura mexicana y universal que han hecho ustedes?

-Todos los pintores de mi generación, hablo de lo que se llama una nueva figuración que es, digámoslo así, una característica de nuestro tiempo.

Eso es lo que buscamos: una forma consecuente de repre-

sentar al hombre en una dimensión no explorada, en formas sorprendentes e insólitas. Asimilar de la pintura mundial del Siglo XX todo aquello que nos sea útil. Pertenecemos a este Siglo e indistintamente tratamos de interpretarlo. Hago un reto y hablo en nombre propio, para que digan si en mi pintura no hay rasgos mexicanos, la imagen del mexicano de hoy. En estas nuevas formas de representar al mexicano es en donde hemos hecho aportaciones a la pintura de México.

- Explicame un poco más esta aportación ¿quieres?

- Nuestro movimiento neohumanista, que cobró su mayor fuerza en México, cristalizó aquí, aquí se originó, consecuencia lógica de la obra de los muralistas de los 30's, y se destacó como un neohumanismo ya en la generación de Icaza, Rafael Coronel, Corzas, Góngora, Cuevas, Muñoz Medina y llegó a tener resonancia internacional y la sigue teniendo, pero que ha dejado de existir como grupo humano, pues dejamos de publicar el Órgano Nueva Presencia, donde hacíamos nuestra contribución teórica al movimiento y en el que se publicaban artículos de artistas de otros países.

- Neohumanismo, ¿qué significa?

-Los términos neohumanismo y nueva figuración son conceptos que se utilizaron por primera vez en Nueva Presencia. El concepto de Interiorismo lo utilizamos Icaza y yó para tratar de definir nuestra posición plástica "y no fue inventado por Cuevas y Baskin, como dice Marta Traba en su último libro, -Los Cuatro Monstruos Cardinales:"

"La entrevista se interrumpe, ya que Belkin quiere mostrarnos algunos de sus últimos cuadros".

La obra nos desconcierta. Ante nuestros ojos, la obra de Belkin aparece como abstraccionismo. El nos explica: "Mira, es arte figurativo, sólo que no puse texto, no puse la clave para que pudiera leerse el cuadro. Por ejemplo, si en este ángulo pongo un pie y en el extremo superior una cara, -¿no es lo mismo? En función de esta preocupación es que he hecho estos cuadros". (161)

**CAPITULO IV**

**RELACION DE ESTA INVESTIGACION CON  
MI TRABAJO PERSONAL**

#### 4. RELACION DE ESTA INVESTIGACION CON MI TRABAJO PERSONAL

Estoy consciente que mi trabajo no tiene repercusiones profesionales específicas, pero aún dentro del carácter formativo que lo anima, tiene una tendencia figurativa que responde a mi temperamento que se inclina hacia las soluciones del formalismo.

En mi trabajo práctico no se encuentran presentes los elementos estéticos ni ideológicos de la Escuela Mexicana de Pintura. Mi trabajo práctico aún no se ha iniciado en un sentido específico, pues está en el comienzo y mi búsqueda plástica empieza ahora, aunque se avisoren todos los obstáculos que tiene un egresado de la E.N.A.P. para realizar su trabajo plástico, en mi caso el económico, ya que no existe oferta de trabajo para mi profesión: Licenciado en Artes Visuales y que como uno de los escasos recursos que se tiene para subsistir es la docencia a nivel medio, lo cual limita el tiempo que éte tiene para la creación plástica.

El factor político, como se vió en la tesis es un problema delicado por las "presiones" quien encarga una obra puede ejercer sobre la ideología del artista. Al no exis--



tir patrocinio para la pintura mural, se propicia más que el artista se incline por el trabajo de caballete para llenar - así sus necesidades existenciales en cuanto a su creación y de sobrevivencia humana y así, vivir de su trabajo.

Al formarme en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en medio de corrientes antagónicas e irreconciliables, noté que la disciplina geométrica se imponía a la orgánica dentro de - la que situaba al realismo figurativo. Desorientada tomé los elementos geométricos que me convencieron de Sebastián y me - sometí a cumplir con el año propedeúico en el que existían - más imposiciones abstraccionistas que elementos morfológicos humanos que nos permitieran realizar nuestras prácticas o en- señanzas con la naturaleza. Como alumna de la E.N.A.P. no -- practiqué las llamadas clases de dibujo de imitación pues no existían. Exceptuando las clases de desnudo artístico que im- partían los profesores Héctor Ayala, Hermilo Castañeda, Gil- berto Aceves Navarro, a quienes seguí con entusiasmo pero con temor, pues se juzgaba al figurativismo como anacrónico. Pos- teriormente tomé clases con la profesora Leticia Moreno, quien conjugaba al informalismo con el figurativismo.

En medio de este caos didáctico (las dos facetas eran sa- tanizadas) surgió mi trabajo, que considero ambivalente y por

lo tanto carente de una sólida directriz plástica (profesional). Este caos didáctico ocasionó un gran desaliento en el estudiantado, así como una grave deserción de éstos de la -- E.N.A.P., ya que buscábamos una preparación basada en sólidas disciplinas académicas o didácticas que no encontramos, pues el realismo o figurativismo era el más combatido.

Mi inquietud es aprender los elementos del figurativismo, seguir mi vocación con honestidad procurando dar lo mejor de mí en mi trabajo y tratar de llevar al espectador un mensaje comprensible y sensible sin que éste pudiera convertirse en manipulación ideológica hacia el público, por lo menos no conscientemente.

Como pretendo desarrollarme dentro de la figuración, el investigar tendencias figurativas de este siglo hasta los -- 50's, me ha servido para ubicarme en el conocimiento del proceso artístico que se siguió en nuestro país, cuáles fueron -- las principales corrientes figurativas que dieron origen a la Escuela Mexicana de Pintura y al rompimiento con ésta, alejando la confusión que se apoderó de mí cuando pude comprobar el dominio de la tendencia informalista en el ámbito artístico.

Teniendo en cuenta que lo primero que el espectador admira de un artista en "cierre" o "consagrado" es su destreza dibujística y expresiva, así como su talento, persiste en mí el interés latente de llegar a dominar la figuración y a no aceptar el formalismo si éste no se deriva del dominio de la forma.

Al entender que el formalismo aparte de otros aspectos -- fue impuesto en México como resultado de causas políticas y económicas financiadas y encabezadas por Nelson Rockefeller, reconocía que estos aspectos poco mencionados, a los que pude tener acceso, me aclaran que el trabajador del arte debe tener la oportunidad de iniciar su búsqueda sin presiones, y -- así defender la autenticidad de su obra.

## CONCLUSIONES

## CONCLUSIONES

En el primer capítulo se trató de:

- 1.1 El Porfiriato y el Arte
- 1.2 La Revolución Mexicana
- 1.3 El Arte Emanado de la Revolución

Llegando a la conclusión de que:

1.1 El afrancesamiento en el arte y la cultura fue una consecuencia de la filosofía positivista, adoptada o practicada en México desde la época Juarista, y en el arte que corresponde a la época del Porfiriato se pueden distinguir: El arte auspiciado por el gobierno, el correspondiente a la oposición política y el popular; se vió que Porfirio Díaz otorgaba las concesiones o artistas extranjeros, relegando así a los artistas mexicanos y en esta forma se descartaban influencias, tradiciones y costumbres indígenas, propiciando un arte aristócrata de influencia extranjeroizante, que no reflejaba las condiciones de opresión y represión social que el pueblo sufría. Se vió que el arte de la oposición política lo representaba la caricatura política y en este género se estudió a Posada como uno de los más importantes caricaturistas de la oposición

al régimen de Díaz y que el expresionismo figurativo fué lo más original en su obra, la que sirvió como tribuna pública, pues a través de ella, artista y pueblo se identificaban, este enlace fue uno de los elementos más importantes por el que se desarrolló el movimiento revolucionario que se inició en Río Blanco y Cananea, ya que en sus caricaturas Posada denunciaba la brutal represión que los obreros había sufrido.

Posada fué el más severo crítico social de su época a través del arte que creó. Se observó que entre otros factores el juguete popular y la caricatura de Posada se pueden considerar como el antecedente de la Escuela Mexicana de Pintura.

Se mencionó que al final del Siglo XIX y principios del siglo XX se comprende el período que se caracterizó por el Academicismo, el Romanticismo y el Modernismo.

## 1.2 La Revolución Mexicana.

### Antecedentes

Los antecedentes de la Revolución Mexicana fueron el descontento social en contra de la dictadura Porfirista por las injustas y severas condiciones propiciadas por ésta en el terreno económico, político y social que originaban la represión social y las causas políticas, económicas y sociales en las relaciones exteriores del país. El antecedente inmedia---

to será la violenta represión a las huelgas de Río Blanco y Cananea.

La Revolución Mexicana fue un amplio movimiento armado - que por esta vía desplaza a un estado burqués oligárquico, - por otro pequeño burqués.

Que las dos concepciones de la Revolución son:

- a) La burguesa (Madero, Carranza, Obregón)
- b) La popular (Magonismo, Zapatismo, Villismo)

Que se termina con el aparato Porfirista y se levanta - el constitucionalista.

Y que "El proletariado mexicano queda amarrado al carro oficial de la CROM de Morones y actualmente a la C.T.M., -- que Calles institucionaliza el poder al crear el P.N.R. después P.R.M., finalmente llamado P.R.I."

Esquemáticamente ésta fue la Revolución y sus logros que sólo se constituyeron en reformas constitucionales, sin que se hubiera o se haya logrado un cambio en las estructuras - políticas o ideológicas del país, pero que fue la causa que

dió origen a la dolorosa lucha fratricida que tiñó de sangre, dolor, miseria y muerte a México de la que no se descartó - el vandalismo.

## 1.2 El Arte Emanado de la Revolución

La convulsión revolucionaria o movimiento armado de 1910, dejó como consecuencia un arte social, resultado del sacudimiento ideológico y cultural del México que le precedió: La Revolución.

El Muralismo Mexicano al que sus creadores le dan un sentido de Escuela, el de la Escuela Mexicana de Pintura que -- rompe con el arte aristócrata de influencia europea, con lo que se cumple la finalidad para la que se creó que fué realizar un arte comprometido con el pueblo que por su lenguaje -- claro se dirige a todas las clases sociales.

Esta modalidad plástica resurge en nuestro país después de haber caído en desuso, como resultado de la influencia -- que en sus creadores ejercieron los murales del Renacimiento Europeo.

La militancia política y el quehacer artístico revolu--



cionario de sus creadores hacen posible esta manifestación plástica, en la que vertieron sus convicciones ideológicas de contenido Marxista-Leninista con la que militaban en el Partido Comunista Mexicano al ser agremiados de éste: David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y anteriormente el Dr. Atl o Gerardo Murillo, que fue el precursor de esta modalidad estética en la que militó política e ideológicamente. La férrea disciplina figurativa o realista en la que se formaron éstos en la academia y de la que posterior y paradójicamente -- fueron sus detractores, hace posible que surja uno de los elementos más importantes de la Escuela Mexicana de Pintura, un neofigurativismo humanista que trasciende al mundo a través de la pintura mural que fue la epopeya artística del Siglo XX: en México, después de un siglo de independencia política, por fin puede hablarse de un arte verdaderamente propio.

El Muralismo Mexicano llenó o cumplió con una función eminentemente estética que se funda en elementos innovadores de gran fuerza y valor plástico, por su gran categoría formal, colorística, compositiva y temática y ésta será -- congruente al contenido al fondo y a la forma.

El tema predominante del muralismo fue la Revolución -

Mexicana, pero ésto no fue un tema limitante, en él expresaron temas de contenido humanista y universal. Puede decirse que fue el arte de la oposición política pero también de oposición a todo lo inhumano que condena la opresión y explotación secular de que ha sido objeto la humanidad a través de diversas instituciones como la iglesia o la religión a la -- que hacen aparecer en su obra como parte de un sistema secular de opresión y represión que fomenta la ignorancia y apoya los intereses del Estado (en este caso los intereses capitalistas), así como la sumisión de los nativos de América al pueblo conquistador.

Se condenan en el muralismo las miserias humanas, el militarismo, el capitalismo y hasta el comunismo (Orozco); abordan temas impactantes en los que condenan a la guerra, al fascismo, a la pérdida de los valores morales, todo lo que es escoria y corrupción de la humanidad.

Por medio de esta expresión plástica comunican la necesidad de educar al pueblo analfabeta, de concientizarlo y señalarle nuevos caminos ideológicos, específicamente el Marxismo y el Socialismo, -Rivera y Siqueiros- más no Orozco, que abomina este sistema mecanicista por deshumanizado. En el -- muralismo se exaltan los valores ideológicos y políticos y --

encontramos temas filosóficos y mitológicos plenos de simbolismo, así como temas religiosos de una gran categoría espiritual en Orozco. En el muralismo y Escuela Mexicana de Pintura se revaloran las raíces, costumbres y bellezas nacionales. Estas características le hacen reconocible y, con ellas se logra un sentido de unidad que da paso al nacionalismo en el arte y la cultura.

Los temas y la categoría estética de éste le hacen un arte esencialmente humanista.

Podría decirse que aquí llegamos a un punto de convergencia ideológica y política del Estado con los artistas de la Escuela Mexicana de Pintura.

Al Estado le interesaba crear o dar una identidad al México en ruinas que había dejado la Revolución. Así, el nacionalismo en el arte y la cultura fué también producto de la búsqueda de artistas e intelectuales que respondieron a las demandas de José Vasconcelos que se propuso realizar una vasta renovación cultural que interesaba al Estado, el que había dado a México una orientación socialista y laica en la educación, la cultura y la política.

Un nacionalismo que respondiera a las necesidades intelectuales, estéticas y espirituales del país. En el arte y la cultura se logró ese espíritu nacional. A él contribuyeron en Literatura: Mariano Azuela, Agustín Yáñez, José Revueltas; en la música: Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, para lograr el nacionalismo recurrieron a las raíces folklóricas mexicanas. El principal aporte del Muralismo y la Escuela Mexicana de Pintura fúe cultura a nivel mundial.

La permisibilidad y tolerancia y el impulso por parte del Estado Mexicano hacen posible esta manifiestación. El muralismo se logra por el financiamiento económico y los muros que otorga el Estado. El Muralismo Mexicano es un arte ideológico y político en su gestación, desarrollo y culminación.

El rompimiento con la Escuela Mexicana de Pintura.

Aquí es necesario retomar las palabras de Shifra M. Goldman: "En el fin del mandato de Cárdenas (1934-1940) es también el fin de la fase revolucionaria de México y el inicio del desarrollo de una burguesía industrial burocrática que controla el gobierno. Junto con una creciente --

tendencia internacionalista de la clase empresarial se fue -- perdiendo el énfasis sobre el nacionalismo y su corolario: - el indigenismo; después de 1940, la política oficial de Méxi- co ya no se guió por la creencia de los valores subsistentes de la herencia indígena. En la integración del México Con-- temporáneo a las filas del capitalismo desaparecieron, no en los hechos, sino en la retórica del pensamiento socialista - que coloreaban el período post-revolucionario".

En este fragmento asoma el giro que se dió en la ideolo-- gía del pensamiento en México y que contribuyó al debilita-- miento de la Escuela Mexicana de Pintura, al que se aunó el debilitamiento formal y temático de ésta al perderse la di-- rección ideológica que lo animaba. Al Estado dejó de serle útil la ideología de esta escuela y dejó de apoyar y finan-- ciar al Muralismo.

Pero lo que le desmembró totalmente fue la ofensiva polí-- tica que a través de la cultura emprendió EE.UU. contra la - Escuela Mexicana de Pintura. Esta ofensiva de penetración cultural la inició y patrocinó David y Nelson Rockefeller a través del Museo que su madre fundó y su familia controló: el MOMA, La CIA y las familias que rigen la economía nortea-

americanas y otras instituciones gubernamentales apoyaron las estrategias lanzadas desde el MOMA.

El Muralismo fue combatido con la imposición de corrientes formalistas abstracto geométricas, para combatir el arte figurativo que era el pilar estético en el que se apoyaba la Escuela Mexicana de Pintura, y una de sus manifestaciones más importantes: el Muralismo Mexicano.

Rockefeller financió, impulsó e impuso al expresionismo abstracto que usó como una arma de la Guerra Fría contra México, América Latina, Europa y Asia (en donde tenía sus más grandes inversiones económicas), con el fin de terminar con la ideología socialista comunista que en el Muralismo se plasmaba y que resultaba tan peligrosa a la ideología y al sistema capitalista. Rockefeller defendió por este medio sus intereses económicos y los intereses de la clase regente de EE.UU. y la obsesión Macartista que combatía toda ideología socialista-comunista.

Las estrategias usadas contra la Escuela Mexicana de Pintura dieron fruto y así se sofocó un arte humanista en el que el hombre era código y codificador. Entre dichas estrategias se encuentran las Bienales en México y América La

tina. La política académica en la E.N.A.P. era un reflejo político y social, así la sección áurea, las leyes clásicas de la composición, el manejo de la luz, el claro oscuro y todos -- los elementos de la buena academia estuvieron vedadas a las -- posteriores generaciones de estudiantes de las Artes Visuales o Plásticas, al calificar estos elementos como inoperantes en valor estético para el arte moderno, calificándolos como anquilosados petrificados, etc. El antagonismo entre figurativismo y abstraccionismo, el debilitamiento de la producción -- artística, la deserción estudiantil y la confusión del estudiante que no sabía lo que pasaba y el fraude para el público que esperaba la emoción en el disfrute en la contemplación de las obras y sólo encontraba lenguajes extraños o pseudolenguajes, fueron el resultado de esta política. Así se llega -- a la conclusión en esta investigación, de que hubo una intención de romper con el arte figurativo de una manera traumática a la que tal vez después se hubiese llegado pero no tan -- drástica y dolorosamente al imponernos el formalismo en lugar del figurativismo, cambio al que se hubiera llegado por un -- proceso natural de sensibilización, asimilación y concientización por parte del artista, y no como resultado de un cambio que se precipitó por los intereses políticos y económicos de la cacería de brujas Macartista, fielmente llevada a cabo por

Rockefeller. El resultado fue victorioso para la ideología capitalista representada por EE.UU. la finalidad era reemplazar un arte de contenido político y social por otro elitista. La pérdida de las raíces nacionales de la Escuela Mexicana de Pintura, se extraviaron por: la conquista del Neoliberalismo norteamericano, con la penetración cultural hacia nuestra nación que fué atacada por la simpatía ideológica que representaba para los países Latinoamericanos como país libre.

En consecuencia, un pueblo que ha perdido sus raíces en el arte o en cualquier otro ámbito es un pueblo que pierde o se debilita su identidad. La penetración cultural no sólo se manejó a nivel artístico, sino que se extendió a los medios masivos de comunicación.

A las preguntas de la introducción, aquí se les dará respuesta:

1. ¿Hubo realmente una ruptura?

R. Sí.



2. ¿Qué clase de ruptura fué?

R. Estética

3. ¿A qué obedecía esta ruptura?

R. Obedecía a los intereses políticos y económicos que la combatieron con el expresionismo abstracto que fue una arma de la Guerra Fría usada o financiada por la ideología capitalista representada por EE.UU. y a los intereses de la nueva clase burguesa en el poder en México. La intención era reemplazar un arte de contenido político y social por otro elitista. La Escuela Mexicana de Pintura resultaba un peligro ideológico a los intereses de la política capitalista. Por lo tanto, la ruptura obedecía a intereses: políticos, sociales, económicos e ideológicos, externos e internos.

4. ¿Qué hiciste en la tesis?

R. Investigar el proceso evolutivo del figurativismo en las Artes Plásticas en México en la primera mitad del siglo XX, en el cual se vió el rom

pimiento con el gusto europeizante por el movimiento artístico emanado de la Revolución Mexicana, la Escuela Mexicana de Pintura, la que se fusionó con el arte popular mexicano y posteriormente el rompimiento de ésta por el informalismo, debido a la penetración cultural del imperialismo norteamericano. Y valorar los movimientos figurativos que se dieron en el arte de nuestro país, posteriormente a este el Neomuralismo Humanista de Belkin de una gran calidad estética y plástica. Y señalar que la política académica de la E.N.A.P. no tomó como finalidad nuestra preparación como artistas plásticos realista o figurativos y que en el ámbito artístico tuvo preeminencia cuantitativa el formalismo abstracto, geométrico.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- Gallo, Miguel Angel. Las dos Revoluciones, México, Editorial 5º Sol, 1981, 1 Vol. 142 págs. pág. 46
- 2.- Gallo, Miguel Angel. Las dos Revoluciones. Op. cit, pág. 47.
- 3.- Gallo, Miguel Angel. op. cit., págs. 47-48.
- 4.- Ibidem pag. 49.
- 5.- Ibidem pág. 50
- 6.- Ibidem pág. 50
- 7.- Tíbol, Raquel, Historia General del Arte Mexicano. Epoca Moderna Contemporánea, México; Editorial Hermes, S.A. Buenos Aires. 1964 3 Vols. Tomo 3 No. de págs. 247 págs. 120 121 y 123.
- 8.- Tíbol, Raquel. Historia General del Arte Mexicano. Epoca Moderna y Contemporánea. Op. Cit. pág. 101.
- 9.- Ibidem pág. 101
- 10.- Ibidem pág. 102.
- 11.- Ibidem pág. 102.
- 12.- Ibidem pág. 102.
- 13.- Ibidem pág. 102.
- 14.- Ibidem pág. 102.

- 15.- Ibidem pág. 102.
- 16.- Ibidem pág. 102.
- 17.- Ibidem pág. 102.
- 18.- Ibidem pág. 104.
- 19.- Ibidem pág. 104.-
- 20.- Ibidem pág. 107.
- 21.- Ibidem pág. 108.
- 22.- Ibidem pág. 108.
- 23.- Ibidem pág. 117.
- 24.- Ibidem pág. 117.
- 25.- Cuadernos de Bellas Artes. México, D.F., Septiembre de -  
1963. Año 4 No. 9. 49 págs. Impreso en México, en los Ta  
lleres de Manuel Casas, Impresor. Lerma 303, México, D.F.
- 26.- Ibid pág. 49.
- 27.- 49, 50, 51.
- 28.- Tibol, Raquel. Historia General..., Op. cit., pág. 117
- 29.- Tibol, Raquel. Op. Cit. Pág. 117

- 30.- Fernández Justino. Arte Moderno y Contemporáneo de México Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1952, 1 Vol. pág. 287.
- 31.- Fernández, Justino. Op. Cit., p. 287.
- 32.- Ibidem pág. 287.
- 33.- Ibidem pág. 290.
- 34.- Ibidem pág. 290.
- 35.- Arredondo Muñozledo, Benjamín. Historia Universal Contemporánea, México, Editorial, Librería Porrúa Hnos. pág. - 440.
- 36.- Arredondo, Muñozledo Benjamín. Op. Cit., p. 440.
- 37.- Ibidem. pág. 441.
- 38.- Ibidem pág. 444
- 39.- Ibidem pág. 445
- 40.- Ibidem pág. 445
- 41.- Ibidem pág. 445
- 42.- Ibidem pág. 445.
- 43.- Ibidem pág. 445.
- 44.- Ibidem pág. 445
- 45.- Ibidem pág. 447.

- 46.- Ibidem pág. 448.
- 47.- Ibidem pág. 448.
- 48.- Ibidem pág. 449.
- 49.- Ibidem pág. 451
- 50.- Ibidem pág. 451.
- 51.- Ibidem pág. 452.
- 52.- Ibidem pág. 452.
- 53.- Ibidem pág. 452
- 54.- Ibidem pág. 453.
- 55.- Ibidem pág. 453
- 56.- Gallo Miguel Angel. Las Dos Revoluciones. Op. cit., pp. 70, 73.
- 57.- Ibidem pág. 74.
- 58.- Ibidem. pág. 75
- 59.- Ibidem pág. 75
- 60.- Ibidem págs. 84-86
- 61.- Ibidem pág. 89.

- 62.- Ibidem pág. 90-91.
- 63.- Ibidem pág. 94-95.
- 64.- Ibidem pág. 98.
- 65.- Arredondo Muñozledo, Benjamín, Op . Cit., p. 469.
- 66.- Gallo, Miguel Angel, Op. Cit. p. 103.
- 67.- Ibidem, p. 120.
- 68.- Ibidem pág. 121.
- 69.- Ibidem pág. 124.
- 70.- Ibidem pág. 122
- 71.- Ibidem pág. 125
- 72.- Ibidem pág. 125.
- 73.- Ibidem pág. 125.
- 74.- Ibidem pág. 103.
- 75.- Ibidem pág. 132.
- 76.- Ibidem pág. 132.
- 77.- Ibidem pág. 134.
- 78.- Ibidem pág. 134.
- 79.- Ibidem pág. 137.
- 80.- Ibidem pág. 138.
- 81.- Ibidem pág. 138.
- 82.- Ibidem pág. 138.
- 83.- Ibidem pág. 138.
- 84.- Ibidem pág. 139.
- 85.- Ibidem pág. 139.
- 86.- Ibidem pág. 139.



- 87.- Ibidem pág. 139.
- 88.- Ibidem pág. 139.
- 89.- Tíbol, Raquel. Orozco, Rivera Siqueiros Tamayo, Editorial del Fondo de Cultura Económica, México, 1974, 1 Vol. Co lección Testimonios del Fondo. p. 6.
- 90.- Tíbol, Raquel. Historia General del Arte Mexicano. Epoca Moderna y Contemporánea, pág. 133.
- 91.- Ibidem pág. 134.
- 92.- Ibidem pág. 134.
- 93.- Ibidem pág. 134.
- 94.- Ibidem pág. 134.
- 95.- Ibidem pág. 139.
- 96.- Ibidem pág. 139.
- 97.- Ibidem pág. 141.
- 98.- Ibidem pág. 147.
- 99.- Ibidem pág. 147.
- 100.- Ibidem pág. 140.
- 101.- Ibidem pág. 147.
- 102.- Ibidem pág. 148.
- 103.- Ibidem pág. 150.
- 104.- Fernández, Justino. Op. Cit., p. 309.
- 105.- Ibidem pág. 317.
- 106.- Ibidem pág. 328.
- 107.- Ibid pág. 330.
- 108.- Tíbol, Raquel, Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo, Op. - Cit. p. 4.

- 109.- Fernández, Justino. Op. Cit. pág. 334.
- 110.- Ibidem. pág. 335.
- 111.- Ibidem. pág. 336.
- 112.- Ibidem. pág. 342.
- 113.- Ibidem. pág. 343.
- 114.- Ibidem. pág. 348.
- 115.- Ibidem pág. 304.
- 116.- Tíbol, Raquel. Orozco, Rivera, Siquieros, Tamayo. Op. - Cit. pág. 44.
- 117.- Ibidem pág. 46.
- 118.- Ibidem pág. 48.
- 119.- Del Conde, Teresa. J.C. Orozco, Antología Crítica. México Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto - de Investigaciones Estéticas. Cuadernos de Historia del Arte 13, 1982, I Vol. pág. 55,56.
- 120.- Del Conde Teresa, Op. Cit. p. 85.
- 121.- Ibidem pág. 85.
- 122.- Ibidem pág. 96.
- 123.- Fernández, Justino. Op. Cit., pág. 350.
- 124.- Ibidem pág. 352.
- 125.- Ibidem pág. 355.
- 126.- Ibidem pág. 355.
- 127.- Ibidem pág. 357.
- 128.- Ibidem pág. 363.
- 129.- Ibidem pág. 365.
- 130.- Ibidem pág. 378.

- 131.- Tibol, Raquel, Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo. Op. - Cit. p. 810.
- 132.- SIQUEIROS Folleto de la Exposición/Homenaje a David Alfaro Siqueiros en el Palacio de Bellas Artes, Abril/Julio de 1975, I.N.B.A., Imprenta Madero, S.A., México -- 1975, págs.
- 133.- Torres Michúa, Armando. La Pintura Contemporánea (1900-1950). Material de Lectura No. 8, Serie Las artes en -- México, Departamento de Humanidades Dirección General - de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, s/f, pág.
- 134.- Manrique, Alberto. El Rey ha Muerto, Viva el Rey. Ed. - Revista de la Universidad 1969-1970, Vol. I, Revista 12, p. 8.
- 135.- Ibidem pág. 12-13
- 136.- Ibidem pág. 13-14
- 137.- Ibidem pág. 14, 15 y 17
- 138.- Ibidem pág. 25.
- 139.- Ibidem pág. 18 y 19
- 140.- Ibidem pág. 19.
- 141.- Ibidem pág. 20.
- 142.- Ibidem pág. 21 y 23
- 143.- Ibidem pág. 24.
- 144.- Ibidem pág. 24.
- 145.- Ibidem pág. 24.
- 146.- Ibidem pág. 24.
- 147.- Ibidem pág. 24.
- 148.- Ibidem pág. 25.

- 149.- Ibidem pág. 25.
- 150.- Tíbol, Raquel. Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo. Op. - cit., pág. 20.
- 151.- Preámbulo de Arnold Belkin que apareció en El Día (Junio 11 de 1975) sobre el Artículo de la Sra. Eva Cockcroft que apareció en la Revista Art. Forum en Junio de 1974.
- 152.- El Expresionismo Abstracto Arma de la Guerra Fría apareció en la Revista Art. Forum en Junio de 1974.
- 153.- Goldman, Shifra. La Pintura Mexicana en el Decenio de - la Confrontación 1955-1965. Estadounidense investigadora e Historia del arte. Catedrática en la Universidad - de Los Angeles, California. Se especializó en arte plásticas mexicanas.
- 154.- Belkin, Arnold. Contra la Amnesia, Textos: 1960-1985. - México. Dirección de Difusión Cultural de la UAM. México, D.F. pág. 7.
- 155.- Belkin, Arnold. Op. Cit. pág. 9
- 156.- Ibidem págs. 10, 11, 12, 13.
- 157.- Ibidem pág. 13
- 158.- Ibidem pág. 13.
- 159.- Ibidem pág. 27, 28.
- 160.- Ibidem pág. 41, 42, 43, 44.
- 161.- Ibidem págs. 61-62.

## BIBLIOGRAFIA

- 1.- Arredondo Muñozledo, Benjamín. Historia Universal Contemporánea. Porrúa, México, 1976, 543 págs.
- 2.- Belkin, Arnold. Contra la Amnesia. Textos 1960-1985. Dirección de Difusión Cultural de la U.A.M., Ed. Domés, -- S.A., México. 1985. 305. págs.
- 3.- Belkin, Arnold. Revista Art Forum. Preámbulo. Junio 11, México, 1975.
- 4.- Cuaderno de Bellas Artes. Año 4, Núm. 9, Septiembre. Impreso en los Talleres de Manuel Casas, Impresor. México, 1963.
- 5.- Del Conde, Teresa., J.C., Orozco. Antología Crítica. UNAM Cuadernos de Historia del Arte, Vol. I, México, 1982, 158 págs.
- 6.- Fernández, Justino. Arte Moderno y Contemporáneo de México. UNAM, Vol. I, México, 1952, 521 págs.
- 7.- Folleto Siqueiros. Exposición/Homenaje a David Alfaro Siqueiros. Abril/Julio de 1975, Palacio de Bellas Artes --- I.N.B.A., Imprenta Madero, S.A., México, 1975.
- 8.- Gallo, Miguel Angel. Las Dos Revoluciones. Editorial Quinto Sol, Vol. I, México, 1981.
- 9.- Goldman, Shifra. La Pintura Mexicana en el Decenio de la Confrontación 1955-1965. Universidad de los Angeles; California, 1981.
- 10.- Manrique, Jorge Alberto. El Rey ha Muerto, Viva el Rey. - Ed. Revista de la Universidad. Núm. 12, México, 1969-1970

- 11.- Revista Art Forum. El Expresionismo Abstracto de la Guerra Fría. Junio, México, 1974.
- 12.- Tibol, Raquel. Historia General del Arte Mexicano. Epoca Moderna Contemporánea. Editorial Hermes, S.A. 3 Vol. Buenos Aires, 1964.
- 13.- Tibol, Raquel. Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo. Fondo de Cultura Económica, Colección Testimonios del Fondo -- México, 1974, 64 págs.
- 14.- Torres Nichúa, Armando. La Pintura Contemporánea (1900-1950) Material de Lectura N<sup>o</sup>. 8, serie Las Artes en México. Departamento de Humanidades, Dirección General de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, s/f.