

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Filosofía

**De la ‘Escuela mexicana’
a la ‘Ruptura’:
las orientaciones estéticas**

Tesis que para obtener el grado de
Licenciado en Filosofía
presenta
José Luis Alcubilla Suárez



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



Asesor: Mtro. Gustavo Escobar

COORDINACION DE
FILOSOFIA

México, D.F.

2005

m. 347060



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recopilacional.

NOMBRE: Alcubilla Sánchez
José Luis

FECHA: 15/Abril/2005

FIRMA: [Firma manuscrita]

A Luis Alcubilla: mi padre...

Indice

Introducción

1. La Escuela Mexicana de Pintura 1920-1940	
1.1. Las orientaciones estéticas	
1.1.1. El nacionalismo: la inmersión	1
1.1.2. El realismo social: la utopía	9
1.1.3. El arte público: la educación	22
1.2. Agrarismo: realidad política, económica y social	32
1.3. Los artistas y sus lenguajes	41
1.4. La promoción oficial	51
2. La Generación de la Ruptura 1950-1970	
2.1. Las orientaciones estéticas	
2.1.1. El cosmopolitismo: el diálogo	57
2.1.2. La individualidad: la pluralidad	67
2.1.3. La cultura no-dirigida: la confrontación	76
2.2. Desarrollismo: realidad política, económica y social	95
2.3. Los artistas y sus lenguajes	102
2.4. La promoción de las galerías	122
3. Conclusiones: Continuidades y rupturas	
3.1. Las orientaciones estéticas	
3.1.1. Nacionalismo <i>versus</i> cosmopolitismo	134
3.1.2. Realismo social <i>versus</i> individualidad	137
3.1.3. El arte público <i>versus</i> la cultura no dirigida	140
3.2. Los términos	143
3.3. Los contextos políticos, económicos y sociales	145
3.4. Los artistas y sus lenguajes	146
3.5. La promoción oficial y de las galerías	150
3.6. A manera de epílogo	155

Bibliografía

ANEXO / FOTOGRAFÍAS

Introducción

Dentro de pocos años habrá de celebrarse el centenario del inicio de la ‘Revolución mexicana,’ misma que marca el término de toda una época y el inicio de una nueva. Producto de aquella ‘Revolución’ y más concretamente de la cultura posterior a 1920, –origen del México moderno– el ‘Muralismo’ y toda la ‘Escuela mexicana de pintura’ son la culminación más acabada de las preocupaciones relacionadas con la comprensión de nuestra historia, nuestra identidad y nuestra cultura. Por su parte, en el mes de septiembre del 2002 se cumplieron 50 años de la inauguración de la ‘Galería Prisse’. Los artistas que participan en esta última y las exposiciones que organizan dan testimonio de un momento en el que se formaliza la búsqueda de otros caminos para la plástica en nuestro país, alejados de la ‘Escuela mexicana’ y de sus proyecciones nacionalistas, de promoción del realismo social y el arte público.

Desde luego, mucho se ha escrito sobre estos movimientos de la plástica mexicana en el siglo XX, sin embargo, creemos que todavía falta definir, precisar, analizar y ordenar diferentes aspectos relacionados con ellos. Así, este ensayo tiene como propósito indagar cuales fueron las motivaciones primordiales, las cualidades, conceptos y/o valores que orientaron los objetivos y el desarrollo de los pintores de la posrevolución, por un lado, y de la posguerra, por otro, todo ello con el fin de compararlos intentando encontrar sus afinidades y sus diferencias.

Para llevar a cabo la anterior evaluación se ha partido de tres coordenadas esenciales: **Nacionalismo–Cosmopolitismo**, que a pesar de su aparente oposición han sido siempre característicos de la cultura en México. Aquí hablamos entonces de antecedentes de ambos en el siglo XVI, y de una culminación de estos procesos que implica una inmersión en el ‘ser más profundo’ de este país, misma que trajo como consecuencia una identificación y exaltación del pasado indígena y la cultura

popular, durante los años posrevolucionarios. Estos puntos de partida no impidieron los contactos y asimilaciones de la vanguardia artística europea por parte de los muralistas y sus contemporáneos.

Otra de las implicaciones de la dicotomía arriba mencionada tiene que ver con la generación de artistas mexicanos de la posguerra quienes rompen con el 'Nacionalismo' buscando moverse ahora en medio de un internacionalismo cultural, que los pone en contacto con las vanguardias de su momento, lo cual asimismo les lleva a actualizar el diálogo cosmopolita mexicano.

Realismo social–Individualismo, es otra de las comparaciones fundamentales dentro de la vida creadora y las proyecciones de estos movimientos. El uno involucra un afán de transformación social que se habría de conseguir vía la concientización propiciada por los murales en edificios públicos. El otro encuentra una disposición creadora en una visión romántica que desde luego incluye una afanosa lucha por la libertad, a la par que conlleva una permanente intención de concretar un arte de expresión propia. Si el Romanticismo fue el modelo para muchos de los movimientos de la vanguardia artística europea, la Ruptura mexicana –y la diversidad de tendencias que presenta– es otro de los capítulos creadores de esta misma tradición.

Arte público–Cultura no dirigida, es la última de nuestras dicotomías e implica entender –en principio– un mecenazgo oficial que encontraba su razón de ser en la idea de un arte de utilidad pública, 'para el pueblo', didáctico, mediante el cual este último llevaría adelante las causas y logros revolucionarios. Como contraparte de estos afanes, la nueva generación de pintores se desarrolla dentro de otro contexto: la promoción particular y/o privada de la cultura. Si después de 1950, el Estado ya no monopoliza las orientaciones ni el apoyo a la producción artística, y si los medios de difusión cultural a todos niveles –y acordes con las nuevas necesidades artísticas surgidas con la posguerra– sufren un notable

incremento, se hace posible entonces, por diferentes vías, una emancipación de la burocracia y una independencia de los artistas. Ésta última significará, por otro lado, una confrontación profunda con el pasado artístico inmediato, es decir, con el concepto y las secuelas de todo lo que había sido la pintura mexicana posrevolucionaria.

Por lo demás, las motivaciones esenciales de la ‘Escuela mexicana’ y de la ‘Ruptura’ tienen que ser vistas, dentro de los contextos políticos-económicos y sociales que las hacen posibles. Por tanto, en este nivel es interesante conocer las implicaciones de la docotomía: **Agrarismo–Desarrollismo**, las cuales, con sus especiales características, son parte del desarrollo del capitalismo en nuestro país.

Hablar por otra parte de los artistas y sus lenguajes, nos permite conocer, desde un ángulo, las influencias y las definiciones estilísticas de los pintores que propician el llamado ‘Renacimiento mexicano’; dentro de éste nos referiremos tanto a los grandes maestros como al grupo de pintores que ha sido conocido como la ‘Contracorriente’; desde otro, nos planteamos, que no se puede seguir hablando de la ‘Generación de la Ruptura’ sin conocer, con la mayor exactitud posible, quienes participaron en este movimiento de oposición y renovación. En exposiciones organizadas en México y en el extranjero –entre 1983 y 2003– se nos da una idea de la nómina de los pintores rupturistas, pero los criterios de inclusión en ellas, y desde luego el número de artistas considerados, ha variado enormemente. Aquí proponemos una nueva clasificación de estos maestros tomando en cuenta también los estilos desarrollados por ellos.

Finalmente, es evidente que el ‘Muralismo’ fue posible –en una primera instancia– gracias al apoyo oficial, pero sorprende que el mecenazgo privado implique tan altos números de obras comisionadas; por otro lado, un recorrido por las galerías más importantes en la décadas de 1950 y 1960 nos permite revalorar, el trabajo de los artistas que en aquellos años empiezan a labrarse un futuro buscando

ir más allá del Muralismo, y asimismo aquilatar el trabajo de promoción llevado a cabo por galeristas que apostaron por la pluralidad y por dar a conocer a pintores muy jóvenes, estimulando con ello sus inquietudes creativas. La ampliación del número de receptores conllevó una nueva demanda de productos artísticos –que en este caso permitió la multiplicación del número de galerías– crecimiento que también será plenamente acorde con el momento político-económico que se vivía en México en aquella época.

En resumen, por sus visiones de la cultura universal, por sus afanes nacionalistas, o por sus intereses de ejercicio libre y plural de las artes, por el número de sus creadores, por su riqueza estilística, por su vigencia, la ‘Escuela mexicana de pintura’ y la ‘Generación de la Ruptura’ son dos de los grandes momentos de la plástica mexicana en el siglo XX.

Agradezco la invaluable y generosa asesoría del Mtro. Gustavo Escobar, en la realización de este trabajo; asimismo las atinadas sugerencias y las motivaciones de la Dra. Julieta Ortiz, el Dr. Mario Magallón, la Dra. Alejandra Velázquez, la Lic. Amalia Xóchitl López Molina, así como de los maestros: Arnaldo Coen y Lourdes Macluf.

1. La Escuela Mexicana de Pintura: 1920-1940

1.1. Las orientaciones estéticas

1.1.1. El nacionalismo: la inmersión

En el extremo de las penurias producto de la Revolución, 1915 será un año clave para la aparición de una nueva conciencia sobre México. Años más tarde, –en 1925– Manuel Gómez Morín describía esta experiencia: “Con optimista estupor nos dimos cuenta de insospechadas verdades. Existía México. México como país con capacidades, con aspiración, con vida, con problemas propios... Existían México y los mexicanos. La política colonial del porfirismo nos había hecho olvidar esta verdad fundamental.”¹

Olvidarla y no, porque en todo caso y a pesar de su trabajoso proceso, la conciencia y valorización de la cultura de México involucra varias etapas cuyos antecedentes se encuentran incluso desde el siglo XVI. Interesante por tanto, que este problema esté ampliamente enraizado en nuestra historia. Así, tal y como lo expresa David A. Brading:

El temprano nacionalismo mexicano heredó gran parte del vocabulario ideológico del patriotismo criollo. Los principales temas –la exaltación del pasado azteca, la denigración de la conquista, el resentimiento xenofóbico en contra de los gachupines y la devoción por la Guadalupana– todo ello surgió a partir de ese lento, sutil y con frecuencia contradictorio cambio que se operó en las simpatías a través de las cuales los descendientes de los conquistadores y los hijos de posteriores inmigrantes, crearon una conciencia distintivamente mexicana, basada en gran medida en el repudio a sus orígenes españoles, y alimentada por la identificación con el pasado indígena. Las raíces más profundas del esfuerzo por negar el valor de la conquista se hallan en el pensamiento criollo que se remonta hasta el siglo XVI.²

¹ Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, México, Cal y arena, 1989, pp. 67 y 68.

² David A. Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, SEP- Setentas, No. 82, 1973, p. 13.

Con todo, es la *Ilustración* en el siglo XVIII la que posibilita un verdadero avance en cuanto a la apreciación de la cultura y el arte antiguos de México. En las figuras de Lorenzo Boturini, quien reúne un *Museo Indiano* hecho a base de manuscritos, códices y calendarios prehispánicos; de Francisco Xavier Clavijero, que escribe la *Historia Antigua de México* en la que conjunta toda una serie de fuentes documentales del mundo antiguo, amén de una dedicatoria “a la Universidad solicitándole la creación de un museo de antigüedades”; y de José Antonio de Alzate y Ramírez, que se ocupó de la arqueología antigua, visitó sitios y escribió sobre ellos (en 1777 hizo exploraciones en Xochicalco),³ encontramos una serie de antecedentes, pero, habrá de ser con los *Artistas Viajeros* en el México del siglo XIX que conozcamos un verdadero redescubrimiento –por parte de Europa– de la historia y la cultura de este país, y esto aun cuando, como estipula Justino Fernández, “al lado del interés científico y cultural por la naturaleza, los tipos, los trajes, las costumbres y la historia, estaba el afán de conocer las posibilidades de explotación de las minas, el comercio y la industria y por todo eso que hoy día tiene connotaciones especiales y que se llama imperialismo.”⁴

A pesar de esto último, dentro del proceso de reconocimiento de la cultura de este lado del Atlántico, resultarán importantísimas las obras de Claudio Linati, Daniel Thomas Egerton, Johann Mauritz Rugendas, Carlos Nebel, John Philips y Federico Waldeck –entre otros–; éste último, habiendo llegado a México en 1825, encontrará “la forma de llevar a cabo el verdadero objeto de su viaje: el examen y la reproducción rigurosa de las ruinas de la América Central.”⁵ Así, a resultas del

³ Para ampliar información sobre esta avanzada intelectual nacionalista en la segunda mitad del XVIII, véase: Daniel Schávelzon, “El reconocimiento del arte prehispánico en el siglo XVIII”. en: Daniel Schávelzon (Compilador), *La polémica del arte nacional en México 1850-1910*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988. pp. 55-59.

⁴ Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, Tomo 1: El Arte del Siglo XIX, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, pp. 27 y 28.

⁵ Fernández, *op. cit.*, p. 29.

visitar las antiguas ruinas mayas de Palenque y Uxmal, entre 1834 y 1836, publicará en París (en 1838) su: *Viaje pintoresco y arqueológico por la provincia de Yucatán (América Central)*. Lo significativo con Waldeck está en lo que llegó a escribir (toma de conciencia y conclusión): “Ya es tiempo de que la atención de Europa se dirija sobre un mundo quizás igualmente rico en tesoros científicos y en atractivos recuerdos. América es aún poco conocida...”⁶

Siguiendo las lecciones de estos viajeros, en la segunda mitad del mismo siglo XIX surge una pintura de paisaje ahora realizada por maestros mexicanos. Ésta, como tema, ha tomado fuerza en Europa de la mano del Romanticismo, con sus intenciones de volver a la naturaleza. En nuestro contexto y dentro de la reinagurada *Academia de San Carlos*, es Pelegrín Clavé quien “desde sus años en Roma había dado especial consideración a la pintura de paisaje, que habría de cobrar preponderancia en la segunda mitad del siglo; [así] cuando se reabrió la Academia no dejó de incluir tal clase;”⁷ pero Clavé fue más bien un retratista y por ello será Eugenio Landecio quien formaliza y estructura la enseñanza de esta rama de la pintura dentro de la escuela. En ella, José María Velasco se convertirá en el mejor de sus discípulos y en el más grande paisajista del siglo XIX, y más, su obra será la expresión más acabada del arte mexicano en dicho siglo. Ahora, si como nos dice Justino Fernández, “el romanticismo en México es clasicista en el arte”⁸ ello justifica que Velasco sea un académico en toda la línea. ¿Lo más trascendente en este pintor? Su conciencia de territorialidad, su propuesta de identidad vía el paisaje; porque:

México era, para Velasco: las grandes distancias, los celajes apenas manchados por las nubes, los planos, las serranías, los cerros, los volcanes, los lagos, las rocas, los nopales, los pirules y el aire; país como de encanto,

⁶ *Id.*, p. 30.

⁷ *Id.*, p.59.

⁸ *Id.*, p. 136.

habitado por águilas y en el que las villas y ciudades se tienden suavemente sin pretender rivalizar con la naturaleza, en el que la luz solar todo lo vivifica y la bóveda azul todo lo cubre. Visión poética en verdad, así el atractivo de México... Por sus estructuras [Velasco] es un clásico, pero sus formas son realistas (léase naturalistas u objetivistas); así no incurrió en incongruencias y pudo ser positivista a su modo... [Y, sobre todo] introdujo como tema central a México y por la calidad de su expresión el país entró en el panorama universal de la pintura con un sentido novedoso y propio... El arte moderno del siglo XIX [con Velasco a la cabeza] significa que México realizó entonces su ideal histórico: ser sí mismo siendo como Europa.⁹

Por lo demás, otro de los grandes temas en el arte mexicano de la segunda mitad del siglo XIX es el acercamiento al pasado prehispánico. En este último nivel las obras del escultor Manuel Vilar (*Moctezuma II, Emperador* y *el Tlahuicole, general tlaxcalteca*, ambos vaciados en ~~y~~eso en 1850 y 1851 respectivamente); y de los pintores José María Obregón (*El descubrimiento del pulque*, 1869); Rodrigo Gutiérrez (*El Senado de Tlaxcala*, 1875); Juan Ortega (*La visita de Cortés a Moctezuma*, 1885); José María Jara (*La fundación de la ciudad de México*, 1889); Leandro Izaguirre (*El suplicio de Cuauthémoc*, 1893), entre otras, testimonian tanto un encuentro, como una afirmación y orgullo por la grandeza de nuestro pasado. Todas estas obras, aunque académicas, serán una referencia para todo lo que habrán de realizar los maestros del nacionalismo posrevolucionario.

En todo lo anterior pues, la progresiva toma de conciencia de la mexicanidad, o para mejor decir, de todo lo que se considera más genuinamente representativo de ésta, y que termina proyectándose en la Escuela Mexicana de Pintura y toda la cultura posrevolucionaria. Pero se llega el fin de la convulsionada centuria decimonónica y adviene el nuevo siglo. La Academia de San Carlos sigue siendo la más importante institución artística del país y en ella se encuentran y asisten a las clases de Fabrés entre muchos otros: Gerardo Murillo, el Dr. Atl, Saturnino Herrán,

⁹ *Id.*, pp. 91 y 137.

Roberto Montenegro, Diego Rivera y José Clemente Orozco. Este último describe en su autobiografía lo que tiene que ver, de un lado, con la realidad y la crítica de tiempos pasados, de otro, con la nueva manera de ver y de sentir; aunque este maestro reconoce que en San Carlos las enseñanzas de Antonio Fabrés,¹⁰ basadas en las normas de las academias europeas (ideales de representación imitativa) eran eficientes y los estudiantes realmente aprendían a dibujar, admite que “la técnica de aprendizaje que dejó este maestro fue bastante modificada por nosotros.”¹¹

Ahora, lo significativo es que, como sigue diciendo Orozco:

En esas veladas de jóvenes aprendices de pintura apareció el primer brote revolucionario en el campo de las artes de México. En las pasadas épocas el mexicano había sido un pobre sirviente colonial, incapaz de crear nada ni de pensar por sí mismo; todo tenía que venir hecho de las metrópolis europeas, pues éramos una raza inferior y degenerada. Se nos permitía pintar, pero había de ser como pintaban en París y habían de ser los críticos parisienses los que juzgaran la obra y dieran su fallo definitivo... Imposible que un desgraciado mexicano soñara siquiera en igualarse con el “extranjero” y al extranjero se iban todos para “consagrarse” y si alguna vez se acordaban del país atrasado donde nacieron, era para pedir auxilio en momentos de apuro, pese a la “consagración” que no impedía que fueran considerados por allá como rastacueros tropicales... En aquellos talleres nocturnos... empezamos a sospechar que toda aquella situación colonial era solamente un truco de comerciantes internacionales; que teníamos una *personalidad propia que valía tanto como cualquier otra*. Debíamos tomar lecciones de los maestros antiguos y de los extranjeros, pero podíamos hacer tanto o más que ellos. No soberbia, sino confianza en nosotros mismos, conciencia de nuestro propio ser y de nuestro destino. Fue entonces cuando los pintores se dieron cuenta cabal del país en donde vivían...¹²

¹⁰ Antonio Fabrés (Barcelona 1854-Roma 1938) llega a México a finales de 1902 y sale de nuestro país en mayo de 1907. Es el último maestro europeo que viene a enseñar a la Academia de San Carlos. Su metodología –totalmente académica– estaba basada en el Sistema Pillet y en fotografías que se tomaban a los modelos y que eran comparadas con los trabajos de los alumnos.

¹¹ José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, Ediciones ERA, (Crónicas) 1993, p. 20.

¹² Orozco, *op. cit.*, pp. 21 y 22.

Aquí está pues, una primera apuesta de identidad y afirmación y ésta es la que va a posibilitar el descubrimiento y la conciencia de identificación y pertenencia por parte de los artistas. Rita Eder tiene razón cuando expresa que el Muralismo Mexicano, “es una de las formulaciones más coherentes en términos de una inquietud latinoamericana, que se avocó a la búsqueda de una identidad diferenciadora de la europea,”¹³ también es cierto que la pintura mural fue un movimiento que puede concebirse “como una inmersión de México en su propio ser,”¹⁴ siendo además “el primer movimiento artístico surgido de este lado del Atlántico después de la Independencia de los países americanos;”¹⁵ por todo ello resulta conmovedora la manera cómo los artistas van descubriendo sus países. Habla Carlos Mérida:

Al regresar de París, en 1914, a mi nativa Guatemala tuve la sensación de que en América había descubierto un nuevo mundo poblado de tales visiones que eclipsaban por completo la suma de impresiones recibidas en Europa. Se daba el caso estrafalario...de un americano que regresa americano a su solar nativo y se daba el caso insólito, a la vez, de un americano que descubre su propio país. Mezcla como soy, de indígena maya-quiché y de español, el espectáculo de la brillante suntuaria de nuestros aborígenes, de sus danzas llenas de unción y de rito, de los maravillosos paisajes que se pueden contemplar en Guatemala, de las expresiones plásticas milenarias que nos legaron nuestros abuelos –los constructores de Palenque y Quiriguá– me hacía sentir el hondo conflicto de que no era fiel a mi tradición y a mi raza, al no escuchar las remotas voces interiores que tenazmente me reclamaban... Así, el folklore de mi país me sedujo, me aprisionó en sus mallas y me consagré con la intención más honrada del mundo, a pintar lo más directo, lo más atrayente que veía...Fue entonces cuando inicié, sin antecedente de ninguna especie, mis tímidos ensayos de pintura americana...¹⁶

¹³ Rita Eder, *Gironella*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981, p. 15.

¹⁴ Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, Arte de México, (México en la obra de Octavio Paz, Tomo III), México, Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas, 1987, p. 221.

¹⁵ Jorge A. Manrique, “Introducción al arte contemporáneo de México”, en: *Historia del arte mexicano*, Arte Contemporáneo I, Tomo 13, México, SEP, Salvat, 1986, p. 1819.

¹⁶ Carlos Mérida, “Autorretrato”, Washington, Revista Americana, 1950; en: *Homenaje a Carlos Mérida*, México, Galería de Arte Mexicano, Diciembre de 1971. p. 5. (Mérida vive en México desde 1919 y hasta su muerte en 1984).

Más tarde, en 1919, Rivera y Siqueiros se encontrarán en París y, según expresa Julio Scherer García, la Revolución era para ellos tema de todos los días. De este modo en el departamento de Diego, cantaban los corridos revolucionarios, hablaban de los personajes de la contienda armada y concluían que no había lucha más noble que la suya. Por supuesto, lo esencial es que también estaban descubriendo su patria, preguntándose:

¿Qué otro país sobre la tierra estaba dotado, como el nuestro, de un carácter tan viril y tan resuelto, a la vez que de una poesía tan tierna, tan profunda? El paisaje mexicano era volcánico, el más telúrico del mundo y, sin embargo, las creaciones de sus hombres tenían como calidades supremas la delicadeza y la ingenuidad... Había que abrir bien los ojos para apreciar las canastillas de popotillo de Irapuato; los encajes de aguja de Aguascalientes; las figuras de maíz seco de Michoacán; los sarapes de Saltillo; ¡Y los dulces, Diego, con sus figuras de pescados, de borregos, de chivos, de ranas, de sapos, que lo mismo puedes llevártelos a la boca que conservarlos en una vitrina! ¡Y los panes polícromos, con matices que van desde el café oscuro de las castañas hasta el blanco, blanquísimo del azúcar!. Entre cuatro paredes descubrían a México. Todo en él era bello, atractivo, poderoso, original, ¡Pero qué país! decía Diego. El color de su gente, en el que nunca había reparado, es asombroso. Reúne todas las variaciones del altiplano a la costa y del desierto a la selva y es inacabable como la descripción de la geografía universal, lleno de contrastes...¹⁷

La culminación de esta asimilación consciente de la cultura de este país, nos la va a entregar el mismo Diego Rivera, cuando después de casi quince años de viajar y vivir en Europa, en 1921, declara:

Mi regreso al hogar me produjo un regocijo estético que es imposible describir. Fue como si hubiera vuelto a nacer; a nacer en un mundo nuevo. Todos los colores que veía me parecían sublimados, eran más claros, más ricos, mejores y más llenos de luz. Los tonos negros tenían una profundidad que nunca habían tenido en Europa. Yo estaba en el centro mismo del mundo plástico, donde los colores y las formas existían en puridad absoluta. En cada cosa veía una potencial obra maestra –las multitudes, los mercados, las

¹⁷ Julio Scherer García, *Siqueiros, la piel y la entraña*, México, Ediciones ERA, 1965, pp. 72 y 73.

fiestas, los batallones en marcha, los trabajadores en los talleres y los campos—, en cada rostro refulgente, en cada niño luminoso. Todo me fue revelado. Tenía la convicción de que si pudiera vivir cien vidas no podría agotar este almacén de boyante belleza.¹⁸

Con todo lo dicho, nos encontramos aquí con un interés central en los pintores de la mexicanidad: éstos promueven “el amor por el suelo, la raza, la lengua y la cultura histórica común”; con ello definen y proyectan claramente su nacionalismo.¹⁹ Ello explica la inclusión en este renacimiento mexicano del indígena y el campesino, del paisaje y las costumbres más típicas, de las culturas antiguas, las artes populares, y más, de la historia y las luchas sociales de este país. Esta orientación es vista por Leopoldo Zea de la siguiente manera:

Con la Revolución, el mexicano pudo descubrir una serie de facetas de la realidad que antes le habían permanecido ocultas...A partir de [ésta] se acabaron las teorías ajenas para justificar una acción que tenía su fuente en la realidad mexicana misma...Los mexicanos tenían necesariamente, que ingeniárselas para captar esta realidad sirviéndose de sus propios medios... Un fuerte nacionalismo se apoderó de todas sus expresiones... Los artistas, entre los cuales se destacan nuestros grandes pintores, fueron los primeros en orientar sus pupilas sobre la realidad mexicana captándola con sus pinceles. A estos artistas seguirán otros exponentes de la cultura en México: literatos, científicos y filósofos...[Así] el nacionalismo mexicano que ha surgido con la Revolución tiene su origen en la más humana y legítima de las aspiraciones: el derecho a ser reconocido como pueblo libre y soberano por otros pueblos... Afán de reconocimiento que no es otra cosa que afán de independencia tanto en el aspecto político como en el económico y cultural.

²⁰

¹⁸ Gladys Stevens March, *Diego Rivera, mi arte, mi vida*, México, Editorial Herrero, 1963, p. 97. Aunque este libro fue concebido a partir de una serie de entrevistas con el artista que se iniciaron en 1944 y terminaron más de diez años después, en 1957, esta aseveración, creemos, conserva totalmente su validez.

¹⁹ Norberto Bobbio y Nicola Matteucci, *Diccionario de política*, Tomo 2, México, Siglo XXI editores, 1985, p. 1081. (Esta es una de las definiciones de Nacionalismo que Shafer establece, pero también suma a este término otras cuatro distintas).

²⁰ Leopoldo Zea, *Conciencia y posibilidad del mexicano; El Occidente y la conciencia de México; Dos ensayos sobre México y lo mexicano*; México, Editorial Porrúa, 1974, pp. 16 y 17.

1.1.2. El realismo social: la utopía

Para ser justos, a los muralistas hay que caracterizarlos como los “primeros utopistas del siglo XX mexicano y del latinoamericano;”²¹ esto quiere decir que a sus afanes nacionalistas, sumaron intenciones y propuestas muy claras de transformación social. Éstas, desde luego, se situaron en un contexto y varias preguntas podemos hacernos respecto a ellas a fin de conocer de qué manera se inscribieron en la realidad mexicana. Así las cosas, estos pintores:

Candor y utopía. Imaginaron una sociedad justa, una insurrección popular permanente, una humanidad ígnea y en marcha ascendente, una historia cuya moraleja era la condena de los explotadores... Tradujeron la confianza racional en el progreso (la herencia positivista), en un vislumbramiento de masas que avanzan, en el proletariado que hace la historia al cobrar conciencia de clase...²²

Desde luego, el telón de fondo de la Revolución, justifica el advenimiento de un México nuevo, pero en una primera instancia los ideales de la nueva sociedad, que el arte debía reflejar, no se definieron en términos políticos, sino más bien espirituales y estéticos; sólo a partir de 1923 y de manera paulatina, cambió el énfasis en la iconografía de los murales que ahora involucran también contenidos o bases sociopolíticas. ¿Cuál es el tinte de estas? Escúchese a Diego Rivera:

Tenía la ambición de reflejar la expresión esencial, auténtica de la tierra. Quería que mis obras fueran el espejo de la vida social de México como yo la veía y que a través de la situación presente las masas avizoraran las posibilidades del futuro. Me propuse ser...un condensador de las luchas y aspiraciones de las masas y a la vez transmitir a éstas una síntesis de sus deseos, que les sirviera para organizar su conciencia y ayudar a su organización social.²³

²¹ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en: *Historia general de México*, México, SEP, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Tomo 4, 1981, p. 354.

²² Monsiváis, *Ibid.*

²³ Citado por Monsiváis, *Id.*, p. 351.

Queda muy claro pues que a este artista le interesa, tender un puente entre su obra y las posibilidades de organización social de las masas; éste, por lo demás, profundiza proponiéndose “trabajar por el advenimiento de una sociedad verdaderamente humana por medio de la destrucción de la sociedad capitalista, y construir así una nueva que no esté dividida en clases; ²⁴ ahora bien, este compromiso no va a ser sólo intención individual, sino una propuesta que deriva de orientaciones estético-políticas, expresadas en el ‘Manifiesto del Sindicato de obreros, técnicos, pintores y escultores’ que, dirigido a la raza indígena, a los soldados, los obreros, los campesinos y los intelectuales, y firmado por David Alfaro Siqueiros, secretario general; por Diego Rivera, primer vocal; y por Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida, definía que el:

Objetivo estético fundamental [de los muralistas] radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo por burgués... Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate... Hacemos un llamamiento general a los intelectuales revolucionarios de México para que, se unan a nosotros en la lucha social y estético-educativa que realizamos. ²⁵

A dicho sindicato se le vió, por lo demás, de múltiples maneras: como “un órgano de propaganda comunista... un gremio medieval patrocinado por el gobierno... una espontánea manifestación del renacimiento de la antigua cultura y

²⁴ Alfredo Cardona Peña, *El monstruo en su laberinto, Conversaciones con Diego Rivera*, México, Editorial Diana, 1981, p. 142.

²⁵ Véase texto completo del Manifiesto del Sindicato de obreros... en: Rafael Carrillo Azpeitia, (Selección de textos) *Siqueiros*, México, SEP-Setentas, No. 160, 1974, pp. 30 a 32.

del arte de México;”²⁶ lo cierto es que las propuestas del mismo llevaron a Rivera, a Siqueiros y a muchos otros artistas a radicalizar sus postulados, que a partir de ese momento y de modo paulatino adquirieron un carácter de marcada politización con orientación socialista lo cual va a ser evidente, por ejemplo, en los murales de Rivera en la Secretaría de Educación Pública y en el Palacio Nacional. Cuando Orozco escribe su autobiografía expresa que el sindicato fue una de las manifestaciones más singulares de las aptitudes críticas de los pintores, pero:

... en sí mismo no tenía ninguna importancia, 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, basadas en las teorías socialistas contemporáneas, de las cuales los más enterados eran Siqueiros, Rivera y Xavier Guerrero. Siqueiros redactó y todos nosotros aceptamos y firmamos el Manifiesto del sindicato...[que] contenía, en resumen [y entre otras] las siguientes proposiciones: Socializar el arte...Producir belleza que sugiera la lucha e impulse a ella... Desde luego, la socialización del arte era una promesa a muy largo plazo, pues no podía ser posible mientras no cambiara radicalmente la estructura de la sociedad... El Manifiesto prometía también pintura de combate para incitar a los oprimidos a la lucha por su liberación. Este punto es todavía demasiado oscuro para saber de un modo preciso lo que significa. ¿Cuándo una pintura o una escultura es capaz realmente de provocar en el que la contempla procesos mentales que se traduzcan en acciones revolucionarias? ¿Cuándo es realmente subversiva?²⁷

No deberá perderse de vista que estas críticas del maestro del Expresionismo mexicano se publicaron por primera vez en las Ediciones de Occidente en 1945; a pesar de todo, él mismo acepta que las ideas del Manifiesto derivaron en una influencia que se hizo sentir por dos décadas. Por ello, lo incuestionable es la influencia que el Socialismo como ideología, como orientación para una estética,²⁸

²⁶ Paz, *op. cit.*, p. 254.

²⁷ Orozco, *op. cit.*, pp. 66 y 67, 70.

²⁸ Más que Estética socialista la caracterización correcta para la pintura con estos intereses es la de Realismo social, pues éste “es el que elige sus temas en la vida y la protesta de las clases trabajadoras.” Por su parte, el Realismo socialista fue el “estilo oficial promovido por la

como faro orientador de la transformación social, mantuvo en nuestro país en las décadas de los años 20 y 30 del siglo pasado. Así, en nuestro contexto, éste mostró una vigencia pero a la vez proyectó una aplicación especial, tal y como Ricardo Pérez Escamilla lo establece:

Como filosofía de la vida y concepción del mundo, el Socialismo alimentó las ilusiones del movimiento obrero decimonónico y articuló muchas de las ideas latentes en las luchas políticas de las primeras décadas del siglo XX, desde la Revolución mexicana hasta la Revolución bolchevique en Rusia, la República española de los años 30 y la China de Mao. En México, el Socialismo se acogió con particularidades muy propias, a diferencia de las que tenía en el contexto internacional. A pesar de que se reconoció la beligerancia de la lucha de clases y se fijó como meta la libertad de expresión, los gobiernos revolucionarios que habían luchado por la no-reelección y el sufragio efectivo respetaron casi siempre el régimen de propiedad privada y una legalidad que excluía cualquier tipo de dictadura... Paradójicamente, los murales de la Escuela Mexicana son ahora las últimas barricadas en las que subsiste el reclamo de los trabajadores y los campesinos.²⁹

Si esto último puede ser cierto: ¿aquí se trató de una “toma del poder desde las imágenes”,³⁰ que no necesariamente tuvo su correlato en la realidad de todos los días?, ¿aquí identificamos el rango utópico de las reivindicaciones sociales que antes que nada fueron pintura y no proyecto político con guía de acciones? Por cierto, conviene precisar una definición de utopía:

El término designa un proyecto de modificación radical de un determinado orden social... En realidad la utopía tiene dos lados: es la crítica de lo que es y la representación de lo que debe ser. El término adoptó históricamente

autoridad comunista de la URSS para glorificar al partido, la revolución soviética y el trabajo, caracterizado por su sumisión a una realidad de tipo académico e incluso fotográfico. Se opuso al arte de vanguardia, tan vario y prometedor en la Rusia de las primeras décadas del siglo XX.” Luis Monreal y Tejada y R.G. Haggar, Diccionario de términos de arte, Barcelona, Editorial Juventud, 1999, p. 343.

²⁹ Ricardo Pérez Escamilla, “Vigencia de la estética socialista mexicana”, en: *Estética socialista en México, siglo XX*, catálogo de la exposición, México. Museo de Arte Carrillo Gil, Oct. 2003-Ene. 2004, pp. 15 y 16.

³⁰ Título del artículo de Carlos Monsiváis, en: *op.cit.*, p. 23.

significados diferentes y aun contradictorios. En sentido literal significa “en ningún lugar” y fue usado por primera vez por Tomás Moro en 1516... Después el término se usó principalmente para designar cualquier representación ideal de un orden social distinto del existente, pero de difícil o de imposible realización... la irrealizabilidad se convierte así en uno de los atributos más frecuentes e incondicionalmente asociados con el concepto de utopía, tanto que éste es hasta ahora el significado dominante no sólo en el sentido común sino también en las ciencias sociales contemporáneas.³¹

A partir de estas ideas, podemos decir que el ejemplo más representativo de la utopía muralística mexicana (ser y deber ser) lo son los corridos de la “Revolución Proletaria” y de la “Revolución Agraria” (26 obras) pintados en el “Patio de las Fiestas” (2o.nivel) en la Secretaría de Educación Pública, y firmados por Diego Rivera en el año de 1926 –paredes este y norte- y 1928 –pared sur-.³² Editando algunos de los versos de estos corridos, podemos leer en una cintilla que va enlazando cada una de estas obras:

Ya la masa obrera y campesina sacudióse el yugo que sufría. Ya quemó la cizaña maligna del burgués opresor que tenía... Las industrias y grandes empresas son ya por obreros manejadas en cooperativas sin patrones sobre sus cabezas y la tierra ya está destinada para aquel que la quiera explotar ¡se acabó la miseria pasada, cualquier hombre puede cultivar! Todo es un mismo partido, ya no hay con quien pelear, compañeros ya no hay guerra, vamonos a trabajar...¡Unión que es la fuerza santa de todito el mundo entero, Paz, Justicia y Libertad y Gobierno del Obrero!³³

En cuanto a la tierra que cualquiera podría cultivar ya veremos cómo sólo el 15% de la superficie disponible para ese efecto, había sido repartida desde los inicios de la reconstrucción obregonista, –1920– hasta finalizar el gobierno de Abelardo Rodríguez –1934–. En relación con las cooperativas sin patrones, es

³¹ Norberto Bobbio y Nicola Mateucci, *op. cit.*, Tomo 2, p. 1661.

³² Para ver fotografías de éstas y otras obras mencionadas en este trabajo consúltese anexo.

³³ Véase texto completo de corridos en: Luis Cardoza y Aragón (Ensayo crítico) y Antonio Rodríguez (Introducción y comentarios) *DIEGO RIVERA: Los murales de la Secretaría de Educación Pública*, México, SEP, Dirección General de Publicaciones y Medios, 1986, pp. 117 y 18.

posible que se hayan dado, pero no en el nivel de transformar la estructuras económicas fundamentalmente capitalistas del país. Y en fin: ¿en dónde pudo verse el mencionado ‘gobierno del obrero’? Por lo demás éstas ideas de transformación social, son llevadas a sus últimas consecuencias, por el mismo Rivera, en el mural: ‘México, hoy y mañana’ (1935) del muro sur de la escalera del Palacio Nacional, en el que Carlos Marx señala el camino sosteniendo un cartelón donde se ha copiado una frase suya que dice:

Toda la historia de la sociedad humana hasta el día [de hoy] es una historia de lucha de clases. Para nosotros no se trata precisamente de transformar la propiedad privada sino de abolirla; no se trata de esfumar las diferencias de clases sino de la destrucción de éstas; no se trata de reformar la sociedad actual sino de formar una nueva.³⁴

La intención, como se ve, es muy clara, pero ¿cómo deben leerse estas obras dentro del contexto político y económico del México de su momento? Para tratar de responder a estas preguntas, creemos que resulta interesante analizar, tanto la Revolución como sus secuelas, con el punto de vista de Enrique Semo.

Este autor afirma que en nuestro país se han vivido tres revoluciones de carácter burgués, las cuales por supuesto han planteado el problema del desarrollo del capitalismo. Una: La ‘Revolución de Independencia’, otra, la de ‘Reforma’ y una más, la ‘Revolución de 1910.’ Desde luego, al estipular que las tres tienen el carácter mencionado, ello no quiere decir “que en ellas solamente toman parte fuerzas que aspiran al desarrollo del capitalismo. Al contrario, como en todas las revoluciones burguesas, también en las mexicanas están presentes las fuerzas que

³⁴ Véase mural en el Palacio Nacional y anexo.

aspiran a algo más que el capitalismo.”³⁵ Esta última cuestión va a ser perfectamente palpable en la Revolución de 1910; es el caso de:

Los obreros inspirados por el anarquismo de los Flores Magón y los campesinos dirigidos por Zapata en el centro de la República [que] juegan un papel fundamental como motores de la revolución. Pero ellos no pueden otorgarle el carácter a esta revolución, porque en ningún momento logran dirigirla, y también porque el grado de desarrollo de la sociedad no permite la solución de los problemas que plantean estas fuerzas fundamentales. Cuando afirmamos que las tres son revoluciones burguesas, lo que queremos decir es que la revolución se inscribe en la problemática del desarrollo del capitalismo, que la burguesía juega un papel importante en ella, que las demás clases progresistas no participan con sus propias demandas o bien son incapaces de plantear los problemas del poder.³⁶

Y sin embargo, ¿cómo se va a situar a dichas clases en las sucesivas etapas de la reconstrucción nacional? Lo curioso es que, en el establecimiento político y económico posrevolucionario no se les ignoró; y no sólo eso, ¡se les hizo protagonistas esenciales de los discursos tanto políticos como pictóricos! ¿es ésta una contradicción? ¿cómo se explica la misma? Partiendo de que hay una diferencia de épocas en las que se dan las tres revoluciones de México, podemos abundar en que:

Las dos revoluciones mexicanas del siglo XIX [Independencia y Reforma] se producen en el marco histórico de las revoluciones burguesas en el mundo... En cambio, la Revolución de 1910-1920 se produce al mismo tiempo que la primera revolución socialista en la historia de la humanidad, la Revolución de octubre y, en el mismo momento en que una serie de otras revoluciones, sin adquirir un carácter socialista, exhiben la presencia de las fuerzas del Socialismo en la escena de la historia...; [dichas revoluciones se inscriben] dentro del inicio del paso de la humanidad de la época del Capitalismo a la época del Socialismo. Naturalmente, este hecho fundamental marcó profundamente a la Revolución mexicana. Es ella la que determinó en

³⁵ Enrique Semo, “Reflexiones sobre la Revolución Mexicana”, en: Adolfo Gilly (*et. al.*) *Interpretaciones de la revolución mexicana*, México, UNAM, Editorial Nueva Imagen, 1979, p. 137.

³⁶ Semo, *op. cit.*, pp. 137 y 138.

muchos aspectos el carácter peculiar de la solución de los problemas del desarrollo del capitalismo y, la presencia en esta Revolución, en forma embrionaria, de las corrientes que son los antecesores más lejanos de una Revolución socialista, de una transformación social en nuestro país.³⁷

Es definitivo que las fuerzas del Socialismo –léase clases trabajadoras- en la escena de la historia mexicana durante la Revolución o después de 1920, estaban presentes y, lo dicho, no se podía ni se debía ignorarlas. Si éstas eran incapaces de organizarse por sí mismas o si se encontraban, ideológicamente hablando, en la etapa infantil de desarrollo de la clase obrera, de cualquier manera había que sublimarlas,³⁸ en el sentido de sugerir, ante todo, la grandeza de la mismas, ofreciéndoles asimismo la posibilidad –sólo eso– de un futuro promisorio. Ese es quizá el sentido de los referidos murales de Diego Rivera en la SEP.

Mucho más, es también Rivera quien establece:

Paralelamente a la nuestra aparecieron allá los episodios de la Revolución de Octubre sobre los muros, pero no se concretó como aquí al héroe-masa. Esto sólo aconteció en la URSS hacia 1926 y 27. Tal es la gloria, en realidad, de la pintura mural mexicana, que hacia 1929 reflejó su dirección social y clasista en los frescos de la escalera del Palacio Nacional. En ellos, por primera vez en la historia del arte, se realizó una pintura que en un solo lienzo de pared expresara dialécticamente la historia de un pueblo desde el pasado remoto (incluyendo su aspecto mitológico) hasta el presente, para establecer una perspectiva sobre el futuro dentro de un criterio ajustado al materialismo histórico de Marx y Engels, Lenin y Stalin. Este hecho dio el alerta definitivo...a la sociedad capitalista en su núcleo más fuerte y representativo: la burguesía norteamericana [que] tira miles de millones para detener la marcha de la historia, es decir, el advenimiento del Socialismo científico.³⁹

³⁷ *Id.*, p. 138.

³⁸ “El término sublimación, introducido en psicoanálisis por Freud, evoca [entre otros aspectos] la palabra sublime, utilizada especialmente en el ámbito de las bellas artes para designar una producción que sugiere grandeza, elevación...” Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Editorial Labor, 1977, p. 436.

³⁹ Cardona Peña, *op. cit.*, p. 145. Los frescos de dicha escalera en el Palacio Nacional fueron pintados en las siguientes fechas: ‘El mundo azteca’ (Pared norte) 1929; ‘De la Conquista a 1930’ (Pared oeste) 1929-30; ‘México, hoy y mañana’ (Pared sur) 1935.

Pero entonces entre la dicotomía: idealización política –¿involuntaria?– realidad concreta, “el muralismo... hace posible, durante largas décadas, la paradoja teórica: los temas sublevantes de la extrema izquierda (todo el poder para...) patrocinados económicamente por un estado capitalista. ¿Infiltración subversiva o mediatización reaccionaria?”⁴⁰ Puede ser definitivo que:

...la adopción del pensamiento marxista no era ni podía ser consecuencia de la existencia de un gran proletariado o de un movimiento socialista de significación. [Así,] el marxismo de Rivera y de sus compañeros no tenía otro sentido que el de reemplazar por una filosofía revolucionaria internacional la ausencia de filosofía de la Revolución mexicana... Y mientras el Partido Comunista se formaba apenas o vivía en la clandestinidad, los muros oficiales se cubrieron de pinturas que profetizaban el fin del Capitalismo, sin que nadie, ni los pintores, ni los mecenas, se escandalizaran... Éste es el rasgo más extraño y turbador del Muralismo como fenómeno histórico, político y social. Ni la nación era comunista, ni el Estado mexicano lo era; sin embargo, éste adoptó como suyo un arte que expresaba ideas distintas y aun contrarias a las suyas. ¿Demagogia, duplicidad, inconsciencia? Del lado de los pintores, la paradoja no era menos escandalosa: su pintura era simultáneamente, oficial y revolucionaria, estatal y adversaria del estado y de su ideología.⁴¹

Ahora, el problema no está sólo en el hecho de que se hubiese presentado esta contradicción (para ampliar la perspectiva histórica en la que esta se sitúa, véase más adelante el capítulo: Agrarismo: realidad política, económica y social); lo interesante está en tratar de explicar sus razones, que, de inicio, podemos ubicar dentro del afán de ‘conciliación de todas las clases’. Veamos lo que Obregón afirmaba poco después de que Carranza cayera:

El Socialismo es un ideal supremo, que en estos momentos agita a toda la humanidad... El Socialismo lleva como mira principal tender la mano a los de abajo para buscar un mayor equilibrio entre el capital y el trabajo... que los de arriba sientan más cariño por lo de abajo...[De esta manera,] el

⁴⁰ Monsiváis, *op. cit.*, p. 352.

⁴¹ Paz, *op. cit.*, pp. 223 y 265.

Socialismo significaba evidentemente, una nueva forma de ‘dar a cada quien lo suyo’, pues, como afirmaba el mismo Obregón, nada ganaban los que usaban guaraches y sombrero de petate si se quitaba el sombrero y los zapatos a quienes ya los tenían ‘en nombre de una igualdad que nos haría desandar un siglo en la lenta evolución que hemos tenido’...Un buen gobernante por lo mismo, no sería el que se pusiera de parte de los trabajadores o el que se apoyara en los hombres de negocios; el mejor gobernante sería, por el contrario, aquel que lograra encontrar el fiel que equilibrara ambos factores, de manera que sobre un plano de equidad (dar a cada quien lo suyo) obtuviera las ventajas que buscaba cada uno de ellos.⁴²

Este primer abono a la conciliación muy pronto se convertirá en política populista que manejarán tanto Calles, como otros presidentes de la posrevolución. Por Populismo entendemos aquí las “fórmulas políticas por las cuales el pueblo, considerado como conjunto social homogéneo y como depositario exclusivo de valores positivos, específicos y permanentes, es fuente principal de inspiración y objeto constante de referencia”⁴³

¿Hablamos entonces de la institucionalización de un proyecto político? ¿De un discurso radical, no importando qué espejismos creara? Si Obregón nos ofrece una conciliación, Calles nos entrega una comprobación a través de la cual muestra a sus sucesores:

...cuáles habrían de ser los principios básicos de la futura política institucional y el modo en que ésta llegaría a dar a México la estabilidad necesaria para su desarrollo. [Incluso] Cárdenas no se entendería sin una verdad de la política populista... ‘sólo el bienestar de las grandes colectividades de México [Calles *dixi*,] podrá sentar bases de una definitiva paz orgánica y traer la prosperidad y el desarrollo de la familia mexicana’. Que ese bienestar se lograra efectivamente o no, por paradójico que pueda parecer, resultaba algo secundario por completo... La simple expectativa de las reformas sociales y la manipulación adecuada de éstas eran toda una enseña de dominación y de poderío. Hablar de reformas como resultados tangibles era hablar en futuro, pero hablar de reformas como instrumentos de

⁴² Córdoba, *op. cit.*, pp. 270 y 271.

⁴³ Norberto Bobbio y Nicola Matteucci, *op. cit.*, Tomo 2, pp. 1280 y 1281.

dominación política situaba en un presente que nadie se atrevía a poner en duda. Esto era algo no enteramente nuevo, pues ya Obregón lo había puesto de manifiesto en su modo de conducir el gobierno de la República, pero la novedad que introduce Calles le da un sentido completamente distinto: ligar la expectativa a la institucionalización del país, de manera que no se viera ya en las reformas una simple promesa del gobernante, sino una promesa del sistema como tal, es decir, algo que debía venir como un resultado necesario de la modernización de las instituciones.⁴⁴

Nadie puede cuestionar, por lo demás, que lo iniciado por Obregón y Calles, culminará con Cárdenas, quien durante su período presidencial acorta la distancia entre las promesas y las concreciones y así:

...las reformas de 1935-1939 son la materialización de las principales demandas que encerraba la Revolución de 1910-1920, y estas reformas de Cárdenas —éste como expresión de un movimiento en un grado de desarrollo objetivo de la lucha de clases—, marcan el último momento revolucionario, la última chispa radical en el desarrollo antifeudal, antimperialista, del desarrollo capitalista de nuestro país.⁴⁵

Después de esta última chispa radical, basada esencialmente en las expropiaciones y el reparto de tierras, después de la jornada nacionalista y en contra de los intereses transnacionales, que implicó la 'Expropiación petrolera', después de recibir a los exilados españoles, después de la paradójica puesta en práctica de una educación con tintes socialistas, la política cardenista será casi totalmente rectificadada por los gobiernos posteriores, dando paso así al milagro económico mexicano: 1940-1970. Entonces, ¿cómo se explica que la utopía social planteada por la posrevolución mexicana se sostuviese al menos durante dos décadas?:

Mientras coincidió la teoría marxista o casi socialista del movimiento muralista con las aspiraciones políticas de la burguesía naciente, ésta hizo causa común con los muralistas. O más bien, la burguesía toleró los aspectos

⁴⁴ *Id.*, p. 347.

⁴⁵ Semo, *op. cit.*, p. 139.

más militantes del muralismo mientras fue una clase reducida y relativamente carente de poder, y en la medida en que advertía que las necesidades del pueblo, agente de la Revolución, (*sic*) exigían respuesta y satisfacción. Conforme fue adquiriendo poder, la clase gobernante abandonó gradualmente los aspectos militantes y revolucionarios del muralismo y conservó sólo lo superficial, lo sentimental y lo nostálgico. De la escuela mexicana surgió un movimiento académico, que satisfacía dicho gusto mediante murales y pinturas de caballete sin vida, decorativos, patrióticos.⁴⁶

Por tanto, será incuestionable que dicha utopía social propuesta por el Muralismo, siendo contrapeso clave en el esquema capitalista mexicano, fue sólo una promesa: ¿bien intencionada o demagógica?, siempre promesa... (¿necesidad de formalizar expectativas?) que mientras duró, sirvió como medio de contención. Porque sin duda, entre la utopía, la teoría de lo real y la acción hay distancias, y, por ello, tal y como nos lo plantea Adolfo Sánchez Vázquez:

Para pasar a una transformación efectiva del mundo social [es] preciso operar también una transformación radical en el plano del pensamiento: pasar de la utopía a la ciencia; o sea, de una interpretación imaginaria de lo real a otra, objetiva y fundada. Solamente así el Socialismo [puede] dejar de ser un mundo imaginado para ser un mundo efectivamente realizado. Medida así, con la vara de la praxis, es decir, por razones prácticas, revolucionarias, la utopía tiene que ceder su sitio a una teoría de lo real que permita fundar y guiar la acción que ella no puede guiar ni fundar. [Después de este tránsito conviene precisar que con] el término ‘Socialismo’ se caracteriza una fase del desarrollo social, una nueva sociedad, posterior al Capitalismo, que se distingue radicalmente de éste por la socialización de los medios de producción, por nuevas relaciones e instituciones sociales y por una nueva cultura.⁴⁷

Así pues, parafraseando e intentando responder a Orozco: ¿la prueba de que a través de una pintura no necesariamente se desatan procesos mentales que se

⁴⁶ Shifra M. Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México, Instituto Politécnico Nacional, Editorial Domés, 1989, p. 29.

⁴⁷ Adolfo Sánchez Vázquez, *Del Socialismo científico al Socialismo utópico*, México, Ediciones Era, Serie popular, No. 32, 1975, pp. 24 y 29.

traduzcan en acciones revolucionarias, está en los murales de la utopía mexicana pintados por Diego Rivera? Las reivindicaciones sociales –que las hubo– tenían su propia lógica y eran orientadas totalmente por el gobierno; la plástica socializante se desplegaba asimismo con sus propios mecanismos. Uno y otro ámbitos no siempre se relacionaban.

1.1.3. El arte público: la educación

En el Manifiesto del ‘Sindicato de obreros, técnicos, pintores y escultores’ –ya mencionado– también se expresa un muy claro repudio a la pintura de caballete y a “todo el arte de cenáculo ultra-intelectual, por aristocrático; [por contraparte, se exaltan] las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública”⁴⁸ Damos por descontado que la primera siguió siendo cultivada por prácticamente todos los pintores de este período;⁴⁹ ahora, lo importante de esta propuesta estuvo en el afán de romper con los tradicionales circuitos de distribución –más bien privada– de las obras de arte, buscando dar a la pintura otras posibilidades de ser apreciada.

Como ya se ha dicho, la pintura mural surge con el programa Vasconcelista (en el que se incluye a las misiones culturales, las campañas contra el analfabetismo, la difusión y promoción de las artes, la edición y distribución de libros, los contactos con el resto de la cultura latinoamericana y española, la incorporación de la minoría indígena a la nación, el patrocinio y difusión de las artesanías, etc.⁵⁰); y, éste se estructura a partir de lo que Desmond Rochfort caracteriza como su política más radical y no siempre popular, que consistió en:

...comisionar a jóvenes artistas mexicanos la realización de murales en algunos de los edificios públicos del Estado...Una de las exigencias de nuestro programa –señaló más tarde el mismo Vasconcelos– era poner en contacto... al gran público con el gran artista, no con las medianías. [Así, éste] comprometió estrechamente a los artistas que había reunido a su alrededor en su extenso programa de construcción de edificios...’Nuestros

⁴⁸ Manifiesto...Carrillo Azpeitia, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁹ Como un ejemplo de ello, véase: Rafael Cruz Arvea, (Coordinador), *Diego Rivera, Catálogo general de obras de caballete*, México, CONACULTA, INBA, 1989. En este volumen se registran un total de 2553 obras, entre oleos, dibujos y grabados realizados por este artista entre 1889 y 1957. Este número incluye obras no fechadas y atribuidas.

⁵⁰ Cfr. Monsiváis, *op. cit.*, pp. 346 y 347.

modestos esfuerzos arquitectónicos actuales serán recordados gracias a los pintores que los han decorado'.⁵¹

Por supuesto, no se trataba en este caso, de simples agregados plásticos para los edificios, pues dichos murales eran el afanoso intento de reducir todas las distancias entre los creadores y los espectadores. Con la intención de mostrar las nuevas posibilidades de un arte mexicano que, ampliando el rango ennoblecedor y espiritual de las manifestaciones plásticas establecido por el ministro, a la par que enalteciendo nuestras tradiciones —el pasado indígena y las artes populares—, lo mismo difundió después los ideales de la Revolución y de otras luchas libertarias, y abrazó asimismo expectativas de transformación social, todo esto mediante un tipo de pintura que se pretendía fuese para todos.

En resumen, se buscaba concretar “un arte público, y por eso necesariamente documental y aun didáctico [a través del cual] el pueblo tomara conciencia de su situación y llevara más adelante la causa revolucionaria.”⁵² Dicho de otra manera:

En un país que heredó del régimen porfirista un lastre de analfabetos que alcanzaba a cerca del 85% de la población, la comunicación a través de las imágenes iba a jugar un papel de primera importancia. Vasconcelos, recogiendo el experimento de los evangelizadores de la etapa colonial, que transmitieron ideas religiosas por medio de imágenes pintadas en las paredes de los conventos e iglesias, (y retomando asimismo algunas experiencias ensayadas por los revolucionarios soviéticos como Lunatcharsky, —Comisario del Pueblo para Instrucción Pública— o Gorki, quienes buscaron la difusión del arte en espacios públicos) promovió el muralismo en un intento de fundamentar una educación colectiva de la sensibilidad y de inculcar valores cívicos a través de los espacios públicos.⁵³

⁵¹ Desmond Rochfort, *Pintura mural mexicana*, (Orozco, Rivera, Siqueiros), México, Noriega Editores, 1999, p. 21.

⁵² Jorge A. Manrique, “Introducción al arte contemporáneo de México”, *op. cit.*, p. 1818.

⁵³ Francisco Reyes Palma, “La educación artística posrevolucionaria”, en: *Historia del arte mexicano, Arte Contemporáneo I*, Tomo 13, México, SEP, Salvat, 1986, p. 1934 (1930).

No deja de ser muy interesante, por otra parte, la caracterización que hace Lázaro Cárdenas de Diego Rivera como un “maestro que imparte cátedras en los corredores de los edificios públicos.”⁵⁴ Así, en este artista, como en muchos otros, será definitivo, el tinte aleccionador que se busca imprimir a las producciones murales; con este propósito, esta especie de programa escolar extramuros y para las mayorías se estructura a partir de una serie de temas como la historia de México, las alegorías, las decoraciones figurativas, el México actual, los símbolos ideológicos y, entre otros, las imágenes religiosas, los paisajes, el folklore, la educación, etc..⁵⁵ A partir de lo anterior los artistas asumieron la posibilidad de llevar a cabo un arte de ‘ilustración histórica’ (murales de Diego Rivera), de ‘denuncia, solidaridad y lucha social’ (Siqueiros, Pablo O’Higgins,⁵⁶ Leopoldo Méndez, en murales, obra de caballete y grabados) y sobre todo de identificación y enaltecimiento de lo más representativo de la mexicanidad (esto último llevado a cabo por muchos de los maestros de este período, desde las más diversas técnicas). Ahora, era previsible, en medio de la cantidad de artistas que participaron en este movimiento, que algunos trastocaran las prescripciones más o menos establecidas en relación a contenidos de las obras, para manejar otras propuestas, sea filosóficas (Orozco y Rodríguez Lozano) o de raigambre poética (Tamayo y Mérida); con

⁵⁴ Raquel Tibol, “El Nacionalismo en la plástica durante el Cardenismo”, en: *IX Coloquio de Historia del Arte: El Nacionalismo y el Arte Mexicano 1900-1940*, (Documento de trabajo) México, UNAM, IIE, 1983, p. 11.

⁵⁵ Orlando Suárez, *Inventario del Muralismo Mexicano –Siglo VII a.c.–1968–*, México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, 1972, p. 391. Buena aproximación de este autor a la clasificación temática de murales, pero él mismo reconoce que ésta es un intento convencional, con datos en proceso de investigación. A esto último agregamos que algunas de estas caracterizaciones son generales y por ello más o menos vagas.

⁵⁶ Por su personalísimo estilo y por sus preocupaciones estéticas, este maestro es también importante dentro de la historia de la pintura mexicana posrevolucionaria. La exposición homenaje por el centenario de su nacimiento, tuvo un subtítulo más que sintomático para la sensibilidad de toda una época: *Pablo O’Higgins: Voz de lucha y de arte*; Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, CONACULTA, UNAM, Ciudad de México, Oct. 2004-Feb. 2005.

estas últimas orientaciones no se quiere decir que se renunciaba a una identidad mexicanista.

Ahora bien, si en todo esquema de comunicación ha de darse el indispensable proceso emisión-recepción, sin duda, en la pintura mural la intención didáctica y el interés de concientizar estaba dado, pero:

¿Cómo podemos saber si la gente realmente [comprendió o] comprende el mensaje sociopolítico de los murales? ¿Cómo saber también si ha influido en ellas el estilo artístico de la presentación y contenido de los murales en términos físicos, sociales y políticos? ¿Quién ve estos murales realizados dentro o fuera de imponentes edificios públicos?...¿Qué impacto causarían a la gente tales mensajes si efectivamente fuesen comprendidos en la forma que quisieron expresar los artistas? ¿Cómo pueden ser medidas tales actitudes, opiniones o creencias?⁵⁷

Responder a estas preguntas no es fácil, y esto porque no se dispone ni de parámetros ideales para la apreciación, ni tampoco de encuestas (rigurosas en cuanto al control de variables) donde en diferentes épocas se hubiese medido la efectividad de los mensajes; a pesar de ello, los artistas se plantean y aceptan que si “las masas son los agentes reales o potenciales del cambio social, el éxito de concientización de estos grupos es esencial para lograr los cambios buscados por éstos en nombre del pueblo”⁵⁸ En este último nivel: ¿los objetivos se cumplieron? ¿es posible lograr, a partir de una conciencia ‘derivada de una pintura’, el cambio social? Es notable en nuestro medio la ausencia de trabajos, investigaciones, análisis, que nos permitan respuestas y/o mediciones siquiera aproximadas a los problemas que tienen que ver con la emisión, recepción, repercusión o incluso respuesta y/o crítica de mensajes pictóricos.

⁵⁷ Jacqueline Skiles, “Investigación sobre el movimiento muralístico mexicano y la concientización”, en: *Revista Mexicana de Ciencia Política*, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Año xviii, Nueva época, No. 70, Oct-Dic 1972, p. 114.

⁵⁸ Jacqueline Skiles, *op. cit.*, p. 115.

En fin, Jacqueline Skiles llevó a cabo en julio de 1969 una encuesta entre 100 adultos (de 18 años o más) mexicanos y de la clase media, a quienes hizo cuarenta preguntas a propósito de dos murales ubicados en el Hospital de la Raza de la ciudad de México. Las obras en cuestión son: ‘Por una seguridad social completa y para todos los mexicanos’, piroxilina y vinilita sobre celotex, 1952-54 de David Alfaro Siqueiros; y: ‘El pueblo en demanda de salud’, fresco con aplicaciones de mosaico, 1953-54 de Diego Rivera. Desafortunadamente, las conclusiones sobre este trabajo no son muchas, pero entre las que nos propone esta investigadora tenemos aquella que hace derivar la comprensión de un mural dependiendo de si la ‘representación visual de objetos o eventos humanos es cercana a la experiencia del espectador’; mientras más alejadas de esta última ‘en tiempo y espacio, mayores resultan las dificultades para su interpretación.’ Un ejemplo de esto último tiene que ver con:

El mensaje político del mural de Rivera relacionado con el financiamiento del sistema médico del Seguro Social por el gobierno, por los trabajadores y empleados, regulado todo ello por una ley, [que] solamente fue comprendido por una persona: ¡Un estudiante de sociología cuyo padre trabajaba para el Instituto! [Por su parte] sólo una mujer comprendió el complicado mensaje acerca de la síntesis futura de los sistemas capitalistas y socialistas, pronosticado por Siqueiros y ejecutado sobre el techo del mural...⁵⁹

Intentando por otra parte, encontrar variables que expliquen los porqués y los tipos de recepción, Skiles especula a propósito de los diferentes grados de comprensión de mensajes pictóricos, relacionándolos directamente con la clase social a que pertenece el intérprete; nosotros creemos que esta última puede ser condicionante pero no definitiva, pues más importa aquí el grado de cultura y sensibilidad que, en principio, la ubicación en la pirámide social. Por último, esta autora propone que ‘la simbología utilizada en los murales, podría haber sido más

⁵⁹ *Id.*, p. 124.

poderosa para la comprensión de las masas’, sin establecer en que podría cifrarse dicho poder utilizable para una mejor transmisión. Termina dando a los murales –de acuerdo con Frank Tannenbaum– ‘el estatuto de guardianes de la Revolución, que serán mejor comprendidos al pasar el tiempo.’ Mientras se permita que estas pinturas “permanezcan sobre los muros públicos para que la gente del pueblo pueda reencontrarse con ellas, la Revolución mexicana permanecerá segura, cuando menos como un ideal permanente, como un sueño a realizar.”⁶⁰

Por lo demás, puede decirse que aparte del compromiso didáctico y de concientización vía los murales, de parte de los pintores, asimismo algunos de ellos trabajaron en proyectos y programas relacionados más directamente con la educación pública. Es el caso de las ‘Misiones Culturales’ y de las ‘Escuelas de Pintura al Aire Libre.’ El objetivo esencial de las primeras tuvo que ver con la creación de brigadas que recorrieron el país, para beneficiar primordialmente a los maestros rurales; y es que “impulsado por su convicción en la eficacia de la evangelización de los misioneros del siglo XVI, Vasconcelos decidió repetir su hazaña imprimiendo aquel fervor, ahora revolucionario, a los contingentes de maestros y educadores que las habrían de realizar”;⁶¹ con esta orientación en dichas misiones, aparte de los encargados de diferentes oficios, agricultura, educación física o prácticas de vacuna, estaban los maestros de música y los ‘maestros misioneros de arte’. Entre las diferentes actividades de estos últimos estaban las de:

...recolectar los juguetes artesanales más característicos de la zona, parte de ellos elaborados por los niños; con todo el material reunido se realizaba una exposición de juguetes, que también inspiraban la confección de títeres...La decoración del salón de clase y la escuela era dirigida por el maestro a fin de que los niños sintieran como propio el espacio escolar. Los temas

⁶⁰ *Id.*, p. 124, 129.

⁶¹ Julieta Ortiz Gaitán, “Estado y cultura: Las escuelas rurales, una cruzada cultural en el México bronco”, México, *Revista de la UNAM*, Vol. XLIX, No. 520, Mayo 1994, pp. 23 y 24.

representados se encargaban de recoger escenas infantiles o típicas de la región... Además, estos espacios se decoraban con pinturas murales que presidían las solemnes reuniones comunitarias. Aparte de la enseñanza del dibujo y la pintura al aire libre con alumnos de todas las edades, el maestro misionero de arte debía tratar con los artesanos, orientarlos técnicamente y buscar un mercado a sus productos. Reunía muestras de arte popular y fotografías para formar un pequeño museo, catalogaba el patrimonio monumental del estado. A través de la factura de carteles debía realizar campañas sanitarias y de salud, promover la organización cooperativa y las mejoras de las técnicas agrícolas... [Artistas como] Fermín Revueltas, Pablo O'Higgins, Leopoldo Méndez, Ramón Alva de la Canal, José Chávez Morado, Máximo Pacheco [y muchos otros, participaron en las filas de los maestros misioneros]...⁶²

Ya se ve pues, como los artistas colaboraron, dentro de los proyectos del México posrevolucionario; no había duda, con su trabajo estaban difundiendo la nueva política y los cambios llevados a cabo por el régimen, porque el maestro-misionero, era un portavoz convencido “de los ideales de la revolución mexicana, con mística para servir con honestidad y con eficacia al pueblo que había hecho la Revolución.”⁶³

Por lo que toca a las ‘Escuelas de Pintura al Aire Libre’ (EPAL), debe decirse que ante todo fueron una experiencia de democratización de la práctica pictórica. Es en 1920 que Vasconcelos nombra a Alfredo Ramos Martínez, director de la Academia –quien lo sería por segunda ocasión– y éste reabre la EPAL en una vieja casa de Chimalistac,⁶⁴ misma que, ampliada, se situaría primero en Coyoacán y después en Churubusco (1924). Rápidamente se fueron poniendo en función más escuelas de este tipo y, para 1929 éstas se encontraban en nueve diferentes sedes (al

⁶² Reyes Palma, *op. cit.*, p. 1942.

⁶³ Augusto Santiago Sierra, *Las misiones culturales (1923-1973)*, México, SEP Setentas, No.113, 1973, p. 36.

⁶⁴ La primera etapa de las EPAL se vive, entre 1913 y 1914, siendo Ramos Martínez diirector de la Academia–por primera vez–; esta escuela tiene, en esos años la significación de ser una reacción en contra de la enseñanza tradicional del arte. En ella se hizo una pintura que acusaba la influencia del Impresionismo.

mencionarlas, damos también el nombre de sus directores): Coyoacán (Jorge Enciso), Ixtacalco (Joaquín Clausell), Los Reyes, Coyoacán (Ramón Cano), San Angel (Gonzalo Arguelles Bringas), Tlalpan (Francisco Díaz de León), Xochimilco (Rafael Vera de Córdoba), Cholula, Puebla (Rosario Cabrera), Nonoalco (Fernando Leal), San Antonio Abad (Gabriel Fernández Ledesma).⁶⁵

Ahora bien, lo valioso de estas escuelas era que en su filosofía –según Ramos Martínez– se permitía la:

...plena libertad de pintar directamente según los dictados de la emoción, siguiendo la técnica elemental, sobre la marcha, es decir, sin estudios previos...[Así] su orientación fue tan espontánea como la que postula la escuela *naif* de nuestros días; ...[además] la escuela aportaba todos los útiles necesarios, la enseñanza era absolutamente gratuita y popular, pues no se necesitaba tener recursos para llegar a ser artista...Siendo la mayoría de los alumnos gente de origen indígena, en casi todos se percibía la tradicional sensibilidad artística de nuestro pueblo. En México, decía el maestro, los artistas plásticos nacen profusamente como plantas y es que proceden de una semilla etnográfica.⁶⁶

¿Qué es –más en específico– esa orientación *naif*? Nada menos, la coincidencia con las asimilaciones y desarrollos primitivistas que en la pintura moderna europea habían marcado a artistas como: Pablo Picasso, Henri Matisse, Paul Klee o Amadeo Modigliani. ¿Una prueba de ello? Fue a principios de 1926 que, previa selección de materiales, dibujos y pinturas de niños y jóvenes indígenas, se decidió llevar a Europa, las obras realizadas en las EPAL. La primera ciudad donde se mostraron fue Berlín y, según Ramos Martínez, aquellas despertaron el interés y la sorpresa en el medio artístico de esta ciudad. La segunda sede de la exposición fue París y:

⁶⁵ Laura González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*. México, INBA, CENIDIAP, 1987, pp. 150 y 151.

⁶⁶ Antonio Luna Arroyo, *Ramos Martínez*, México, Salvat, Ciencia y cultura latinoamericana, 1994, p. 53.

En ese momento el escritor Alfonso Reyes, Embajador de México en Francia, tuvo oportunidad de ver las obras y quedó admirado, por lo cual envió una carta al Dr. Puig Cassauranc; en ella comentaba cómo el célebre pintor Picasso al ver las fotografías de los cuadros se interesó tanto en el trabajo de los niños que decidió ayudar personalmente a Ramos Martínez a desempacar los cuadros. Luego permaneció por más de cuatro horas contemplando las pinturas. Agregaba que, amén de la experiencia con Picasso [hubo otros pintores, escultores y críticos que manifestaron también, admiración y entusiasmo por esta producción artística infantil]... La crítica trató de encontrar en estas obras semejanzas con aquellas de los grandes maestros. Llegaban a exclamaciones como: he aquí un Cézanne, un Gauguin... Un Renoir, un Guillemin... Antes de poco tiempo México tendría un lugar considerable en el panorama del arte moderno.⁶⁷

Sobre esta experiencia plástica esencialmente de niños y jóvenes indígenas, el Dr. Atl establecía: “Ni en París, Roma, Florencia o Washington los niños dibujan y pintan como los mexicanos, éstos tienen ‘una grande intuición del volumen y del color y sus producciones están en el plano de las verdaderas obras de arte’”⁶⁸ Fueron por cierto, también los niños y jóvenes mexicanos quienes trabajaron con el *Método de Dibujo* de Adolfo Best Maugard. Ésta fue una propuesta realmente sobresaliente que representó “el esfuerzo más hondo [por analizar] el carácter de las artes plásticas en México. Pocas veces, y en América ninguna, se ha alcanzado a definir con precisión tal... los rasgos distintivos del arte de un país.”⁶⁹ Puede decirse que Best, desmenuzó todos los elementos decorativos y formales del arte precolombino y del arte popular, para así dictaminar que fueron siete los elementos geométricos básicos con los que se construía todo tipo de representación pictórica de la realidad. Y es que nos dice el mismo Best Maugard:

⁶⁷ González Matute, *op. cit.*, p. 113, 116.

⁶⁸ Raquel Tibol, “Las escuelas al aire libre en el desarrollo cultural de México”, en: *Homenaje al movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre*, México, Cultura SEP, INBA, Dirección de Artes Plásticas, Museo del Palacio de Bellas Artes, Octubre-Noviembre 1981, p. 29.

⁶⁹ Pedro Henríquez Ureña, “Epílogo, Arte Mexicano”, en: Adolfo Best Maugard, *Método de dibujo, Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, México, Ediciones La Rana, Col. Artes y oficios, 2002, p. 217.

El sentimiento mexicano y el hecho de usar siete motivos fundamentales y de no cruzarlos jamás, es lo que dio nacimiento al arte aborigen, cuya belleza y superioridad... sobre otras artes primitivas no se pueden negar; son los elementos primarios de las perfectas grecas y los motivos ornamentales que se observan en las obras de arte indígena, que, más tarde, aprovechando los elementos europeos y chinos, pero sin perder su carácter y su fuerza, formaron el arte colonial y el arte popular actual.⁷⁰

Lo interesante con este método no estuvo sólo en el encuentro con los secretos formales del arte antiguo y popular mexicano, sino que el mismo fuese utilizado en escuelas primarias y de artes y oficios durante el gobierno de Obregón. José Juan Tablada explica muy claramente cuál era el propósito de éste: “Restaurar nuestro arte a la función social que ha tenido...democratizarlo en su goce y en sus aplicaciones... y difundirlo en nuestra vida toda...”⁷¹ El Método de Dibujo de Best Maugard fue hecho a un lado de los planes de estudio oficiales en 1925, ello significó que se truncara —masivamente hablando— el conocimiento y difusión de nuestras artes autóctonas, aunque por otras vías, los artistas las enaltecieron tomándolas —en muchos casos— como puntos de partida para su trabajo.

⁷⁰ Best Maugard, *op. cit.*, p. 44.

⁷¹ José Juan Tablada, Prólogo a la primera edición: “La función social del arte”, en: Best Maugard, *op. cit.*, p. 15.

1.2. Agrarismo: realidad política, económica y social

En el siglo XIX mexicano, se parte de la Independencia y se llega al Porfirismo, estos son los dos extremos de una cadena que enmarca ideas de nación que se contraponen, gobiernos que constantemente se suceden y, sobre todo, invasiones extranjeras. A pesar de ello y con todas las contradicciones y penurias, “la historia de México en el siglo XIX es la historia de cómo [este país] fue integrándose como nación”.⁷² Así, después de casi tres siglos de vida colonial se consigue la Independencia, pero irremediablemente ésta implicará altos costos económicos y sociales, como por ejemplo:

La falta de mano de obra para realizar las actividades que constituían las principales fuentes de riqueza del país (la agricultura, la minería, la ganadería), la inundación de los tiros y bocaminas, la falta de azogue, la destrucción de caminos y puentes, las trojes quemadas, el comercio dislocado, el alza de precios, la falta de moneda circulante, la destrucción de telares, las poblaciones disminuídas por las epidemias, la guerra y el hambre...La nueva nación nacía con una pesada herencia: multitud de viudas y huérfanos desamparados, soldados y funcionarios de gobierno sin paga, ciudades sin abasto suficiente, ranchos y haciendas devastadas y aisladas por la destrucción de la red de caminos y rutas seguras para el transporte...La bancarrota nacional era causa de motines y alzamientos alimentados por el descontento de tantos que veían frustrados sus sueños de bienestar.⁷³

Por lo demás, la reconstrucción será lenta y azarosa y todo se complicará con las diferentes intervenciones (norteamericana, francesa, austriaca, belga) que nuestro país padecerá entre 1836 y 1867; es un hecho que “las ambiciones de potencias extranjeras posan su mirada en la nueva patria...[Por ejemplo,] los

⁷² Alvaro Matute, *México en el siglo XIX*, Antología de fuentes e interpretaciones históricas, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1973, p. 33.

⁷³ Guadalupe Jiménez Codinach, “Arrieros somos...”, en catálogo: *México: Los proyectos de una nación 1821-1888*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C. CONACULTA, San Luis Corporación, Fundación Televisa, 2001, p. 15,17.

Estados Unidos, se apoderan de más de la mitad del territorio de México, país no preparado para enfrentar la guerra invasora”.⁷⁴

De esta manera, habrá de ser evidente que como dice Leopoldo Zea:

El paso de una cultura de dominación a una cultura que se quería nacional, de liberación, iba a ser aún más difícil y violento que el que significó liberarse políticamente de España. [Pero además] España, expulsada materialmente de la vida política del país, estaba viva dentro del espíritu de los mexicanos, que seguían actuando de acuerdo con los hábitos y costumbres que tres siglos de educación colonial les habían impuesto. Arrancarse estos hábitos y costumbres, desarraigar los intereses que los mismos habían originado será una larga y violenta tarea. Tal fue la preocupación de la revolución con la que se pretendió completar la Revolución de Independencia: La Revolución de Reforma. Una revolución encaminada a reeducar al mexicano y a cambiar las instituciones que el pasado colonial le había impuesto.⁷⁵

Así, la Reforma y sus leyes, propician un nuevo esquema donde por ejemplo la Iglesia Católica pierde gran parte de su influencia ideológica, política y económica. En otro nivel, puede decirse que la muy larga crisis pos-independentista, en cuanto a intervenciones extranjeras, llega a su fin con el triunfo de los republicanos sobre el imperio de Maximiliano en 1867. Desde luego, la estabilidad política, el progreso económico y el bienestar social todavía estaban pendientes y sólo empezarán a ser una realidad con los sucesivos gobiernos dictatoriales de Porfirio Díaz, que muy definitivamente apuntaban –según Arnaldo Córdoba– en una dirección, porque:

En términos de desarrollo social y económico...tanto el Porfirismo como la Revolución obedecen al mismo proyecto histórico: el desarrollo del capitalismo. Y, si bien, la Revolución agregó una problemática social que antes no se había hecho presente o era sofocada por el sistema político de la dictadura, la promoción del capitalismo sigue siendo el elemento motor de la

⁷⁴ Guadalupe Jiménez Codinach, *op. cit.*, pp. 27 y 29.

⁷⁵ Leopoldo Zea, *Dependencia y liberación en la cultura latinoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1974, p. 101.

vida social del país. [Insistiendo], el Porfirismo no constituye ninguna ‘Edad Media’ de nuestra historia nacional ni es la continuación diferida del régimen de la Colonia como también se ha afirmado, del mismo modo que la Revolución no es únicamente continuación del liberalismo decimonónico. El Porfirismo y la Revolución son etapas del mismo proceso que consiste, por lo menos a partir de la Reforma, en un esfuerzo nacional que tiende a la consolidación y al desarrollo del sistema capitalista.⁷⁶

Como se sabe, Porfirio Díaz permanecerá en el poder entre 1876 y 1910, larga etapa en la que se estableció en nuestro país un sistema de privilegios “como régimen en el cual el poder político se emplea directamente para proteger y promover el capitalismo... [que] se asentó así, en nuestro país, con la dictadura misma. Contra el privilegio se desencadenó la Revolución...”⁷⁷ que de inicio fue un conflicto provocado por las desigualdades, el sometimiento e incluso la represión. Veamos la estructura social del Porfirismo y las razones de su fractura:

La clase dominante durante el Porfirismo estuvo integrada por los terratenientes, los grandes industriales, comerciantes y banqueros mexicanos y a ellos se agregaron, con un estatuto especial, los inversionistas extranjeros. Frente a la clase dominante se extendían en el mosaico social del Porfirismo los trabajadores urbanos asalariados, cada vez más numerosos a medida que se desarrollaban los negocios; los artesanos, cada vez más arruinados a consecuencia del mismo fenómeno; los campesinos sin tierra, muchos de ellos expropiados violentamente, sometidos por la fuerza al trabajo de las haciendas y que devinieron, poco a poco, el elemento social más explosivo; y una masa cada vez más numerosa de pequeños propietarios rurales y urbanos al borde de la ruina y de intelectuales que padecían la opresión y la falta de oportunidades en las ciudades y que también con el tiempo llegarían a ser los verdaderos inspiradores y dirigentes de la oposición al régimen Porfirista y de la propia Revolución [clases medias]. La función de la dictadura en el régimen de privilegio consistió no solamente en abrir nuevas posibilidades de empresa para los sectores que integraban la clase dominante, sino también en someter a las demás clases sociales al servicio de los privilegiados...usando

⁷⁶ Arnaldo Córdoba, *La ideología de la Revolución mexicana (la formación del nuevo régimen)* , México, Ediciones Era, 1985, p. 15,16.

⁷⁷ Córdoba, *op, cit.*, p. 17.

la violencia ilimitada cuando alguno de los sectores sociales sometidos pretendía oponerse...⁷⁸

El precio que México pagó, en lo político, económico y social, durante más de 30 años, fue tan alto que sólo pudo corresponderse con la necesidad de acabar con las reelecciones del octogenario dictador y con las injusticias que sus administraciones habían generado; y aunque todavía:

El 27 de septiembre de 1910 el Congreso declaró reelectos a Porfirio Díaz y Ramón Corral y el primero de diciembre de ese año, tomarían posesión de su cargo para el siguiente cuatrienio, el descontento era ya general y los barruntos de revolución evidentes. Madero expidió el Plan de San Luis el 5 de octubre de 1910, por el cual desconocía al gobierno e invitaba a la rebelión para el 20 de noviembre. La Revolución iniciada en Chihuahua, cundió rápidamente por todo el país.⁷⁹

Así, sobrevendrán nuevamente luchas y convulsiones que duran diez años, y que sólo terminan con Alvaro Obregón, quien el 5 de septiembre de 1920, gana las elecciones que habían sido convocadas por Adolfo de la Huerta; toma posesión el primero de diciembre de ese mismo año, y gobernará como presidente constitucional entre 1921 y 1924.

Así, con una legitimidad plenamente ganada en las urnas, nos comentan Aguilar Camín y Meyer:

Obregón ocupó la silla presidencial y se enfiló hacia un gobierno de difícil pero efectivo equilibrio, con juegos de partidos en las cámaras, un moderado crecimiento económico, una legendaria gestión educativa, un largo litigio con Estados Unidos, la primera incorporación visible de las demandas agrarias y obreras previstas en la constitución de 17 y descuidadas por Carranza: tres años netos de paz interna que el país no había tenido en la última década.⁸⁰

⁷⁸ *Id.*, p. 18.

⁷⁹ José Rogelio Álvarez, (Director) *Enciclopedia de México*, Tomo 4, México, Enciclopedia de México, Secretaría de Educación Pública, 1988, p. 2280.

⁸⁰ Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *op. cit.*, p. 96.

Desde luego, De la Huerta había llevado a cabo una eficaz labor de pacificación y por tanto Obregón pudo trazarse una serie de objetivos relacionados con la reconstrucción nacional. Aunque, los problemas eran muchos, en 10 años de lucha armada se había derrocado a la dictadura y se contaba con una nueva constitución:

Mientras tanto privaban en la situación política de 1920, como saldo de la contienda: 1. Un ejército de 110 527 hombres; 2. El deterioro de las relaciones con el exterior, especialmente con Estados Unidos; 3. Las reclamaciones de nacionales y extranjeros por los daños ocasionados a sus bienes; 4. El endeudamiento del erario; 5. La suspensión de los créditos bancarios; 6. La desorganización administrativa; 7. La precariedad de los servicios sociales que prestaba el estado; 8. Las demandas de los campesinos y obreros, autores y aparentes legatarios de la victoria; y 9. La violencia en el ejercicio de la política, estimulada por la multiplicidad de caudillos y facciones. A estos problemas, de cuya solución dependería la reconstrucción nacional sobre nuevas bases jurídicas y políticas, tuvo que enfrentarse la administración pública que [Obregón] presidió.⁸¹

Ahora, en las revoluciones triunfantes la influencia, el poder de los caudillos constituye el factor político dominante –a veces durante muchos años–; “México no fue la excepción. Entre 1920 y 1935 el poder personal de Obregón primero y el de Calles después, constituyeron el eje central del drama político.”⁸² Así pues, éste último habrá de provocar, por ejemplo, el enfrentamiento entre las autoridades de la Iglesia y el gobierno federal, mismo que escenificado entre 1926 y 1929, será conocido como la *Cristiada* –dada la suspensión de cultos católicos en la República Mexicana, por lo que se protestó de manera sangrienta–; esta guerra de religión rompió nuevamente la precaria estabilidad del país. Si las muertes en la Revolución, las epidemias y la emigración habían provocado la disminución de la

⁸¹ José Rogelio Álvarez, *op. cit.*, Tomo 10, p. 5951.

⁸² Lorenzo Meyer, “El primer tramo del camino”. en: *Historia general de México*, Tomo 4, México, Secretaría de Educación Pública, El Colegio de México, 1976, p. 115.

población en 825 000 personas, la guerra Cristera cobró otras 90 000 vidas. “El pensamiento racionalista de un Calles pretendía realizar el sueño del siglo XIX: absorber la religión en la filosofía del Estado. [Más tarde] Cárdenas...más realista, reconocía al sentimiento religioso el lugar del que no había sido posible desalojarlo.”⁸³ En 1929, con la intervención de la embajada norteamericana y sin ningún ganador en el conflicto, se llega a un pacto de respeto entre las partes.

Por lo demás, y en una primera instancia, Plutarco Elías Calles fue visto como representante del ala progresista del grupo de Sonora e incluso como un socialista que era sensible a las demandas de los obreros y los campesinos, sin embargo su compromiso con fuerzas que representaban al antiguo orden se evidenció a partir de 1928 al llegar a un acuerdo informal con el embajador norteamericano; éste beneficiaba, vía la legislación petrolera, a las empresas norteamericanas. Entonces, “el mismo Calles también dio marcha atrás a su programa agrario –que nunca había llegado a ser plenamente aceptado por los líderes revolucionarios del norte– y anunció que el reparto de tierras había constituido un fracaso económico.”⁸⁴

En el mismo año de 1928, en su calidad de presidente reelecto, Obregón será asesinado en el Restaurante “La Bombilla” por José de León Toral. Calles, presidente en funciones promoverá el fin de la era de los caudillos y el inicio de la correspondiente a las instituciones; para esto último anuncia la creación del *Partido Nacional Revolucionario* (PNR) que busca aglutinar a todas las corrientes relacionadas con el grupo gobernante. En el poder le suceden Emilio Portes Gil (1928-30), Pascual Ortiz Rubio (1930-32) y Abelardo Rodríguez (1932-34).

⁸³ Jean Meyer, *La Cristiada, el conflicto entre la iglesia y el estado: 1926-1929*, México, Siglo XXI editores, Tomo 2, 1980, p. 379.

⁸⁴ Lorenzo Meyer, *op. cit.*, p. 120.

Desde luego, en todos los gobiernos emanados de la Revolución hubo propósitos de clara reestructuración social, pero también realidades que no se modificaron sustancialmente. Y entonces: ¿Cuáles fueron las características de la Revolución y quienes sus principales protagonistas? A partir de lo ya dicho por Arnaldo Córdoba, veamos ahora los planteamientos de Lorenzo Meyer:

La Revolución mexicana ha sido calificada repetidas veces como esencialmente agraria. Se ve al movimiento de 1910 como un levantamiento campesino y en menor medida obrero, en contra de los abusos de terratenientes y capitalistas extranjeros. Esta interpretación aunque cierta, es parcial. Salvo algunas excepciones, puede decirse que los campesinos no dirigieron la lucha contra el régimen porfirista: sus demandas fueron postpuestas y habrían de pasar muchos años antes de traducirse en realidades parciales. Una interpretación más satisfactoria lleva a ver la revolución como una lucha en la cual una fracción de una clase –los sectores medios marginados– estableció una alianza con grupos campesinos y obreros para acabar con un régimen personalista, esclerosado y que le negaba la posibilidad de participar en la vida pública. Los dirigentes revolucionarios terminan por comprometerse a una redistribución de la propiedad rural recreando el ejido.⁸⁵

Lo anterior resulta curioso sobre todo si se piensa en la valoración y representatividad que se va a otorgar a campesinos y obreros en la cultura posrevolucionaria; todavía más: ¿Cuáles fueron los logros concretos que dejó la Revolución traducidos en conquistas identificables? En la respuesta nos topamos con las primeras contradicciones, porque:

La tendencia predominante en los círculos dirigentes nacionales en la década posterior a 1920 no fue la de una reforma agraria radical sino una economía agraria basada tanto en una pequeña o mediana parcela como en la hacienda a la que no se pensó eliminar. A esta concepción tan poco revolucionaria, se unió otro factor que contribuyó aún más a retardar el fraccionamiento de la gran propiedad en los años veinte: la tendencia de algunos militares a llegar a un compromiso con los antiguos grupos dominantes en el agro mexicano,

⁸⁵ *Id.*, p. 132.

pues ello les reportaba un beneficio material inmediato que no era posible si la reforma agraria se ejecutaba...⁸⁶

Es un hecho, por lo demás, que hacia 1920 los campesinos no tienen un claro programa de demandas, o bien éstas son acalladas, manipuladas o transformadas; y sin embargo:

La retórica oficial se encuentra llena de alusiones al origen campesino de la lucha revolucionaria que acababa de concluir y a la legitimidad de la demanda de “tierra y libertad”... La nueva élite usó los postulados agraristas –junto con el obrerismo y el nacionalismo– como uno de los elementos decisivos para legitimar su sistema de dominación. La realidad distó mucho de corresponder a los pronunciamientos oficiales, que por otra parte, contribuyeron a la confusión y mediatización de algunos de los sectores campesinos políticamente activos después de 1920. Los 7.6 millones de hectáreas repartidas desde el fin de la guerra civil hasta 1934 no pusieron fin al latifundio como unidad central del sistema de producción agrícola. Al concluir Abelardo Rodríguez su período [1934], la Revolución apenas había puesto en manos de los campesinos que supuestamente la hicieron, el 15 de ciento de la superficie cultivada.⁸⁷

Con Lázaro Cárdenas, las cosas iban a cambiar aunque no para siempre. De una parte éste, ya como presidente (1934-1940), se enfrentará al poder de Calles, llamado el Jefe Máximo, al cual terminará por expulsar del país. De otra, y para afianzar su posición, tuvo que echar mano de la fuerza de los sectores populares; ello explica que desde 1935 se incrementara notablemente el reparto agrario. Ello es lo que justifica que:

Al finalizar el gobierno de Cárdenas, el ejido representara casi la mitad de la superficie cultivada de México. A cambio de la entrega a los campesinos de entre 18 y 20 millones de hectáreas, el gobierno contó con 800 000 agraristas, que sumados a los beneficiados por administraciones anteriores, daban un gran total de poco más de millón y medio. A una parte de esta fuerza se le dieron armas para defender la tierra recién adquirida y al gobierno que se las había otorgado. Ya en enero de 1936, algunos de ellos

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Id.*, p. 134.

habían formado una reserva rural de 60 000 hombres armados, cifra muy similar a los efectivos del gobierno federal. Los agraristas, –junto con el ejército– pusieron fin a los remanentes de la rebelión cristera. Asimismo éstos, encuadrados en la Confederación Nacional Campesina –y en la Confederación de Trabajadores de México, después– constituyeron el apoyo más evidente para el gobierno.⁸⁸

Por lo demás, en la utopía cardenista se tendrá una disyuntiva, o bien la industrialización capitalista o mejor, una mezcla o combinación entre ésta y la justicia social, que incluía la controvertida puesta en práctica de la llamada ‘educación socialista’. Se optó por esta última correlación. De esta manera, “en un ambiente cargado de frases anticapitalistas, verbalmente propicio a la construcción de un México de y para los trabajadores, la incipiente burguesía nacional, industrial y comercial se afianzó sin grandes dificultades. La utopía cardenista era desbordada y negada por la realidad.”⁸⁹

Con todo, será cierto que entre 1921 y 1940 la economía mexicana va a tener una clara orientación agraria. Véase la siguiente tabla de la población económicamente activa y las actividades a que ésta se dedica:⁹⁰

México	Población económicamente activa	Dedicada al: Agro	Industria	Servicios
1921	4 883 600	71.4 %	11.5%	17.1 %
1930	5 165 800	70.2 %	14.4 %	15.4 %
1940	5 858 100	65.4 %	12.8 %	21.8 %

⁸⁸ Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *op. cit.*, p. 155.

⁸⁹ *Id.*, p. 162.

⁹⁰ Lorenzo Meyer, *op. cit.*, p. 128.

1.3. Los artistas y sus lenguajes

Es definitivo que el arte mexicano moderno no se inicia con la cultura posrevolucionaria; pero ¿cuál es el bagaje de que nuestros pintores disponen hacia los inicios y durante la primera etapa, 1920-1940, del renacimiento artístico mexicano? Es incuestionable que las visiones y los estilos de la pintura moderna van a ser una referencia para explicarnos varias de las propuestas estéticas de nuestros pintores; es más, puede decirse sin temor a equivocación que los desarrollos plásticos que propicia la revolución triunfante, tienen ante todo, un tinte de modernidad.

Pero, acerquémonos, a las influencias y los estilos de algunos de nuestros más importantes pintores de la mexicanidad, de los que se nos dice:

En la evolución de Rivera hay un momento cubista; éste fue un pintor de muchos recursos pero, a mi juicio, fue un pintor académico... A la vez, fue un artista ecléctico que combinó varias maneras. Más que inventar, adaptó y combinó estilos, a veces con gran facilidad. Pienso en esos muros (Educación Pública, Chapingo) donde recrea con verdadero talento la doble lección de los fresquistas del quattrocento y de Gauguin. Este último fue fundamental en su interpretación de la naturaleza y del hombre mexicano; las indias y los indios de Rivera vienen de Gauguin. Hay otro pintor con el que tiene indudable afinidad en ciertos momentos: Ensor. Me refiero al Ensor más popular... Rivera fue el más culto pictóricamente hablando, de los muralistas, pero los otros también conocían las experiencias y logros de la pintura moderna. En Siqueiros hay ecos, lo mismo en su pintura que en sus preocupaciones estéticas, del Futurismo italiano. La tentativa por pintar el movimiento es algo que éste comparte con un Boccioni. En cuanto a Orozco, aparte de la influencia de Daumier y Toulouse-Lautrec, hay coincidencias y afinidades con el Expresionismo alemán y con artistas que vienen del Fauvismo, como Rouault. También encontró en Orozco, a Ensor y, claro está a Kokoschka.⁹¹

Esta es una primera aproximación a los orígenes estilísticos de algunos de los pintores posrevolucionarios mexicanos más destacados; a partir de ella podemos

⁹¹ Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 232 y 233.

decir que efectivamente, Diego Rivera es un pintor de varios estilos y de diferentes etapas. El academicismo es su punto de partida y tal como él mismo lo declara, a los 13 años obtiene una beca que le permite asistir a la ‘Academia de San Carlos’, escuela en la que será un estudiante muy destacado, sin embargo confiesa que: “no era feliz en lo que hacía al arte. Cuanto más progresaba en las formas académicas europeas, -comenta- menos me gustaban y me sentía más inclinado al viejo arte mexicano.”⁹²

Es muy fácil corroborar que en este momento, Rivera exagera; a los 13 años es imposible que ya tuviese una conciencia del valor del ‘viejo arte mexicano’; si como decimos su arranque está en la Academia, otra cosa será que la misma se le agote sobre todo frente a las elaboraciones de la pintura moderna que poco a poco irá descubriendo en el periplo europeo que inicia en 1907. Por cierto, ya establecido en París, entre 1913 y 1917 cultivará el Cubismo. Lo significativo dentro de los alrededor de 200 cuadros que pinta bajo este rubro estilístico es el hecho de que “a pesar de cuanto después se contó e inventó sobre su fallido cubismo y sobre sus quejas acerca del tiempo perdido, fue dentro de éste –como agudamente observó Martín Luis Guzmán en 1915– donde Rivera descubrió el camino de regreso a Anáhuac, su tierra natal.”⁹³

Ahora bien, Diego Rivera vuelve a México en 1921. Ello significa que durante toda la Revolución este artista permaneció en Europa, a diferencia del Dr. Atl o de Siqueiros que sí participaron activamente en las filas de la misma; después de abandonar el cubismo, recupera al pintor académico Ingres y estudia a Cézanne y Renoir; pero, en medio de todo un proceso de redescubrimiento de su cultura y su país, dentro de su obra de caballete y sus murales, terminará llevando a cabo una

⁹² Gladys Stevens March, *op. cit.*, pp. 33 y 34.

⁹³ Ramón Fabela, *Diego Rivera, los años cubistas*, en: Catálogo del mismo nombre. Phoenix, Phoenix Art Museum, Marzo-Abril, 1984; México, Museo Nacional de Arte, Diciembre 1984, Febrero 1985, p. 133.

pintura de raigambre ampliamente sintetista, que puede tener como referencia a Gauguin y el Aduanero Rousseau pero que, a la vez es muy suya, desde sus temas y conceptos de composición.

Para decirlo con Samuel Ramos:

Después de una larga etapa de aprendizaje, en que el pintor madura su personalidad... se encuentra a sí mismo súbitamente y conquista en poco tiempo el perfil completo de su estilo. En la historia de Rivera este momento corresponde a su retorno a la tierra nativa en donde descubre los elementos plásticos fundamentales que han de integrar su estilo de pintor. Surge desde luego en la mente de Rivera la idea de crear un estilo indígena mexicano para dar expresión adecuada a ese mismo mundo indígena que era ignorado o despreciado, entre otras cosas, por carecer de un lenguaje propio para hacerse manifiesto. Su aprendizaje en Europa le permitió adueñarse de todos los secretos de la técnica pictórica, sin perder por esto su espíritu nacional. Se encuentra pues, de regreso a México provisto de la ciencia que ha aprendido de la tradición europea, pero conservando la imaginación y la sensibilidad de un hombre de este continente. Teniendo ya desde sus comienzos, en su etapa creadora, la conciencia plena de su estilo, la evolución de su obra representa nada más el perfeccionamiento de ese estilo personal.⁹⁴

Por su parte, puede decirse que Siqueiros es un pintor expresionista interesado tanto en la teatralidad y las dualidades barrocas, como en el dinamismo futurista. Difícil encontrar otro maestro que reúna tantas facetas dentro de una misma personalidad. Y es que tal y como lo expresa Antonio Rodríguez, hay tres rasgos que lo distinguen de los otros pintores de su época: "1. La militancia política y la participación activa en las luchas revolucionarias que absorbieron una parte considerable de su vida. 2. El afán de reducir a formulaciones teóricas su

⁹⁴ Samuel Ramos, *Estudios de Estética*, México. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963, p. 242.

pensamiento, intuiciones y experiencias. 3. La preocupación... de aportar elementos nuevos a la práctica de la pintura y de la plástica en general.”⁹⁵

Desde luego, todos estos aspectos condicionaron su obra, pues en él, la militancia le lleva a propuestas que son afán de concientización y denuncia; asimismo, su intención de “trabajar en superficies exteriores, de sustituir el fresco tradicional con aplanado de arena y cal por un revoque de cemento, de utilizar un proyector eléctrico para los trazos de composición, el trabajar con pistola de aire (aerógrafo) y con pintura hecha a base de silicatos industriales”⁹⁶ provocan que revolucione la práctica pictórica.

Todavía más, el accidente y la integración plástica –la poliangularidad– son dos aspectos que no pueden olvidarse al definir la estética de este artista. En cuanto al primero, por ejemplo, él mismo expresa, en relación con uno de sus cuadros, en carta a María Asúnsolo de 1936:

El nacimiento del fascismo está pintado al duco, pero de una manera que no había empleado antes y la cual he descubierto por razón de mis modernas herramientas y materiales. Se trata del uso de lo accidental en la pintura; esto es, del uso de un método especial de absorciones de dos o más colores superpuestos que al infiltrarse el uno en el otro producen las fantasías y formas más mágicas que pueda imaginar la mente humana... algo sólo parecido a la formación geológica de la tierra, a las vetas polícromas y multiformes de las montañas, a la integración de las células, y a todos esos fenómenos microscópicos que no puede ver el hombre sin usar para ello aparatos apropiados... Hay en esas absorciones... las formas más perfectas que puedas imaginar. Caracoles como los del mar, de formas infinitas, modelados con una perfección increíble; formas de pescados y monstruos que sería imposible para nadie crear directamente con los medios antiguos de pintura. Y sobre todo, un dinamismo tumultuoso, de tempestad, de revolución física y social que a veces causa pavor.⁹⁷

⁹⁵ Antonio Rodríguez, “Siqueiros, teórico e innovador”, en: Micheli, Mario de, *Siqueiros*, México, Secretaría de Educación Pública / Cultura, Dirección General de Publicaciones, 1968, p. 17.

⁹⁶ Antonio Rodríguez, op.cit., p. 20.

⁹⁷ Id., p. 22.

Este uso del ‘accidente controlado’ habrá de ser una de las más importantes aportaciones de Siqueiros al espectro de actitudes y experimentaciones creadoras en los artistas del siglo XX, que sin duda amplía y enriquece las posibilidades del automatismo de cuño surrealista, y que será antecedente directo de mucho de lo que va a hacerse en el Expresionismo abstracto norteamericano y el Informalismo europeo de la posguerra.

Por lo que toca a la integración plástica, nuestro pintor es muy claro cuando establece: “...el principio verdadero de la pintura mural, es el principio de la pintura artística en la concavidad o convexidad de una arquitectura.”⁹⁸ A partir pues de dicha integración en la arquitectura, ésta conllevará la movilidad del espectador y el mural se convertirá entonces en una experiencia viva y dinámica.

Al hablar ahora de José Clemente Orozco debemos decir que éste acepta no haber tomado parte alguna en la Revolución, que nunca le pasó nada malo y nunca corrió peligro de ninguna especie. “La Revolución [estipula] fue para mí el más alegre y divertido de los carnavales.”⁹⁹ En esta sátira encontramos ya algo del sarcasmo y humor negro del que habrá de ser sin duda, el pintor expresionista mexicano por excelencia. Pero: ¿Su personalidad se definirá sólo por los ecos que en su obra encontramos de Daumier, Lautrec o los Expresionistas alemanes? Esta última explicación de su obra lo haría sólo un artista derivado y sin duda hay en él tanto originalidad y carácter estilístico, como una infraestructura simbólico-filosófica que no encontramos en ninguno de los maestros antes mencionados.

En este último sentido, Luis Cardoza y Aragón es muy claro:

Se ha afirmado en diversas ocasiones que lo influyó el Expresionismo alemán. Esta trivialidad no merece mayor comentario. El término Expresionismo es vago... En Orozco es su naturalidad, su idiosincracia: mezcla humanística de sarcasmo y tragedia. El Expresionismo alemán no fue

⁹⁸ *Id.*, p. 24.

⁹⁹ José Clemente Orozco, *op. cit.*, p. 34.

bien conocido en sus años ni en París. La Escuela de París fue muy chovinista. Hasta en 1978, en el Centro Pompidou, ha constituido una revelación. En Orozco que no había viajado a Europa (fue una vez en 1933) sino sólo a los Estados Unidos, la expresión, cuya unidad he recalcado, se denota en todo lo suyo. Cuando hace caricaturas y dibujos, cuando pinta sus murales, su fuente nutricia fue lo que llama <el arte tremendo>: el arte antiguo de México. Sobre todo el Azteca. Lo vio, asiduamente, en el Museo de Antropología, entonces en las calles de Moneda, cerca de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Y en ese mismo caminar en sus años más receptivos se detuvo (lo cuenta en su autobiografía) a contemplar a José Guadalupe Posada trabajando.¹⁰⁰

Esta es pues una de las interpretaciones de cómo Orozco estructuró su estilo; pero, en otras se habla de raíces diferentes, y así: “En cuanto a Expresionismo...el Greco sería el antecedente más inmediato en la obra de Orozco. Es conocido el impacto que ejerció sobre el pintor mexicano el *Paisaje de Toledo* visto por él, una y otra vez, en el Museo Metropolitano de Nueva York.¹⁰¹

Sin duda, tanto Grunewald y el Greco (del XV al XVI) como Rembrandt y Goya (del XVII al XVIII) pueden considerarse perfectamente como anticipaciones del Expresionismo moderno. Sea pues con estos antecedentes, con una consanguinidad o paralelismo en relación con los pintores alemanes, o con sus orígenes relacionados con la caricatura, Orozco termina siendo único y esto porque desde luego su estilo, “ubicado dentro de las corrientes del arte tanto del pasado como actuales...[y asimismo] sus influencias, fueron convertidas en una realidad distinta al ser trasladadas a un campo diferente, el muro, que le permitió explayar su formidable capacidad de síntesis, tanto formal como filosófica.”¹⁰²

¹⁰⁰ Luis Cardoza y Aragón, “Dos apuntes para un retrato”, en: Octavio Rivero Serrano (et. al.), *Orozco: Una relectura*. México, UNAM, 1983, pp. 15 y 16.

¹⁰¹ Rita Eder, “De héroes y máquinas”, En: Octavio Rivero Serrano, *Orozco: Una relectura*, México, UNAM, 1983, p. 154.

¹⁰² Eder, op.cit., p. 156-57.

Desde luego, los tres artistas arriba mencionados están entre los maestros más influyentes del Muralismo; pero, no fueron los únicos en el espectro de este movimiento. Esto último queda demostrado con la relación de nombres (y la incorporación anual de artistas, entre 1905 y 1969) que nos entrega Orlando Suárez, y que arroja un número total de 288 pintores que pintan murales.¹⁰³ Ahora, es un hecho que “ni siquiera durante la fase inicial existió en el Muralismo algo así como un cuerpo de teorías o modalidades estéticas comunes.”¹⁰⁴ Así, en medio de una diversidad de orientaciones, nos encontramos con la obra de una serie de artistas que pueden catalogarse como maestros paralelos o que más específicamente han sido caracterizados por Jorge A. Manrique como de la Contracorriente.

En estricto sentido, a los pintores de ésta no debe considerárseles menores o de segunda importancia frente a los muralistas más famosos, pues con toda justicia ellos concretan “una actitud creadora diferente pero válida, por lo que resultan también expresión legítima, no lateral y mucho menos pequeña, de esa variada y ambigua cultura mexicana posrevolucionaria.”¹⁰⁵

La actitud de este grupo y sus proyecciones son vistas por Luis Villoro de la siguiente manera:

Por esos años, aparece una segunda generación. Con ella el ensimismamiento se acompaña también de retraimiento. La cultura se vuelve más subjetiva y depurada, teñida de suave escepticismo y de cierta interior lejanía. Aparecen nuevos pintores: Rufino Tamayo, Manuel Rodríguez Lozano, Frida Kahlo, etc. La pintura mural –forma la más pública y externa– tiende, por lo general, a abandonarse. Con ella se quedan atrás los grandes temas históricos, a la épica y al drama sucede la lírica y la visión interior. Se rechaza la narración y

¹⁰³ Dicho número debe ser depurado pues incluye a muralistas de las nuevas generaciones de artistas mexicanos que no pertenecen a la Escuela Mexicana de Pintura clásicamente concebida. Orlando Suárez, *op. cit.*, pp. 386-388.

¹⁰⁴ Teresa del Conde, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, México, Attame ediciones, 1994, p. 19.

¹⁰⁵ Jorge A. Manrique, “Las contracorrientes de la pintura mexicana”, México, UNAM, Inst. de Investigaciones Estéticas, *IX Coloquio de Historia del Arte: El Nacionalismo y el Arte Mexicano 1900-1940*, Octubre de 1983, (Documento de trabajo) p. 6.

la prédica; el mundo pictórico se subjetiviza, cargándose de una afectividad nueva. Ya no se quiere describir la circunstancia; el artista se dirige, más bien, al mundo interior de imágenes que se alimenta del inconsciente. En algunos –Tamayo sobre todo–, la concepción plástica peculiar del mexicano se depura de todo carácter accidental y se reduce a sus núcleos esenciales. Lo mexicano ya no se sitúa en el tema, ni en el mundo que se pinta, sino en un modo peculiar de sentir el encuentro con el mundo.¹⁰⁶

Al final, artistas como Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Ángel, Agustín Lazo, Julio Castellanos, Antonio Ruiz, Carlos Orozco Romero, María Izquierdo, Carlos Mérida y, desde luego, Rufino Tamayo, con esta nueva actitud, serán los responsables de oponerse al predominio y oficialización del Muralismo. Tamayo, quizá el más destacado de todos ellos, propondrá con su obra, inicialmente, un sintetismo que tiene sus bases tanto en un análisis del arte prehispánico como del arte popular; de este último tomará el ingrediente más típico de su pintura: el color. En su madurez se sumará a lo anterior su conciencia del primitivismo europeo moderno (de Gauguin, a Klee, a Picasso, etc).

Así las cosas no habrá duda de que, para decirlo con Teresa del Conde:

...algunos artistas habían iniciado una trayectoria apartada del realismo social prácticamente desde que éste apareció. Así, Rufino Tamayo... había tomado su propio rumbo casi desde los inicios de su carrera artística, estrechamente vinculada al principio con la de María Izquierdo. El guatemalteco-mexicano Carlos Mérida jamás se expresó dentro de los lineamientos del realismo social. Otros pintores relacionados con la Escuela Mexicana como Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano, Antonio Ruiz, Julio Castellanos, Carlos Orozco Romero y principalmente Alfonso Michel, no prescindieron de introducir en sus obras elementos tomados de varios ismos europeos. Roberto Montenegro, primero ilustrador art-nouveau y posteriormente uno de los iniciadores de la pintura mural, se aventuró en el Cubismo, el Surrealismo y la Abstracción. Por su parte Gunther Gerzso... partiendo del Surrealismo que practicaba desde los años 40, paso a paso desembocó en la realización de una obra que –tomada en conjunto– es, al

¹⁰⁶ Luis Villoro, “La cultura mexicana de 1910 a 1960”, en: Historia mexicana, Revista trimestral, El Colegio de México, Vol. X, No. 2, Octubre-Diciembre 1960, p. 209.

lado de las de Tamayo y Mérida, uno de los mejores ejemplos de transmutación poética de motivos mexicanos y prehispánicos expresados en un lenguaje contemporáneo.¹⁰⁷

Por último, mencionemos a Frida Kahlo que es, hoy día, una de las más reconocidas pintoras surrealistas de México y por ello cercana a algunos de los maestros de la Contracorriente. Su manejo de motivos mexicanos es plenamente identificable, pero su obra es atisbo de la psicodinámica humana y de algunas de las simbologías más hondamente arraigadas en nuestro inconsciente.

Finalmente digamos que, a quien le interese hablar más ampliamente de la cultura mexicana posrevolucionaria –de vanguardia–, deberá incluir en ésta a los pintores (Jean Charlot, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Germán Cueto –escultor– etc) y escritores (Germán List Arzubide, Manuel Maples Arce, Humberto Rivas, Arqueles Vela, entre otros) del *Estridentismo*, quienes, como grupo, tuvieron una presencia dentro del arte mexicano entre 1922 y 1927 y, con su actitud “rompieron ventanas y abrieron puertas herméticamente cerradas... [a la par que] fueron el anuncio de una nueva literatura y de una renovación total.”¹⁰⁸ Influídos por el Futurismo italiano y por el Dadaísmo, estos maestros proponen una literatura:

...renovadora, visiblemente orientada hacia el futuro. Poemas en forma de caligramas...una preocupación constante por la pintura...temas sacados casi exclusivamente de la ciudad y de las nuevas formas de la vida urbana, de la arquitectura, de la técnica –como la aviación y los andamios, tertulias casuales en un café que sirve también como sala de exhibiciones, la importancia dada a la fotografía como obra de arte– he aquí ciertos hechos

¹⁰⁷ Teresa del Conde, *Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría (1923-1972)*, México, UNAM, Inst. de Investigaciones Estéticas, Cuadernos de historia del arte / 12, 1979, p. 22.

¹⁰⁸ Stefan Baciú, “Los estridentistas en Jalapa”, en: *La palabra y el hombre*, Revista de la Universidad Veracruzana, México, Jalapa-Veracruz., Nueva época, Octubre-Diciembre 1981, p. 9.

que prueban que el Estridentismo ha tenido un papel precursor más importante del que se creía...¹⁰⁹

Otra de las vanguardias mexicanas de la posrevolución la constituye el *Grupo 30-30*, formado por pintores que “se dieron a conocer como opositores de la decadencia académica a través del Manifiesto treintatrentista contra I. Los académicos, II. Los covachuelos, III. Los salteadores de puestos públicos, y IV. En general contra toda clase de sabandijas y zánganos intelectualoides.”¹¹⁰ Aunque de poca duración –Enero 1929–Abril 1930– este grupo formado por artistas como Ramón Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Rafael Vera de Córdoba, Martí Casanovas, tuvo interés en proyectar su trabajo en espacios no museísticos como las oficinas de una cervecería, una carpa de circo y un café de chinos.

¹⁰⁹ Stefan Baciú, op. cit., p. 11.

¹¹⁰ Enrique Franco Calvo, “Índices onomástico y temático”, en: Teresa del Conde, *mínima del arte mexicano...* p. 114.

1.4. La promoción oficial

Sin duda, el Muralismo –y toda la Escuela Mexicana de Pintura–, no hubieran llegado a ser lo que son, sin el apoyo oficial de que gozaron en una primera instancia. Pero: ¿esta circunstancia lo va a definir del todo? Desde luego e inicialmente, éste fue parte del programa educativo promovido por Obregón y ejecutado por Vasconcelos que implicaba, en principio, el dejar atrás un *viejo orden* y el afanarse por definir las posibilidades de uno nuevo. Las expectativas provocarían una especie de euforia. Carlos Trejo y Lerdo de Tejada nos explica cuál es el ánimo que se vivía en los primeros años de la década de los años veinte:

Es necesario darse cuenta de que en aquel entonces, se operó un cambio básico trascendental en la vida y en la ideología mexicanas (oficial y privada); se extendió por todo el país una vibración entusiasta de fe en el porvenir, fuerte y contagiosa, un optimismo que fascinaba y atraía el alma popular con alientos e impacencias creadoras de la nueva cultura. ¡Era el alaluya de la Revolución! Las bellas artes, la nueva filosofía, la literatura, todas las actividades surgieron al impulso generoso de un sentimiento socialista sí, pero netamente nacional... los pinceles de los artistas rebeldes cantaron por todas partes con musical policromía el himno a la Revolución. Vasconcelos fue un educador, porque supo interpretar la visión política de Obregón, porque supo despertar y producir en el alma colectiva esa vibración optimista de entusiasmo y de fe que es la única que puede hacer viable la reforma social.¹¹¹

Como se ve, en la cultura mexicana de los tempranos años veinte, la conciencia revolucionaria conlleva un sentimiento socialista, que desde luego involucra un anhelo de reforma social. Pero: ¿de qué manera se va a traducir éste en reivindicaciones de clase y en obras de arte que las celebren? Los murales de la primera etapa, son parte del proyecto educativo vasconcelista; más en ellos, se retoman los intentos de llevar a cabo este tipo de obras en edificios públicos, tal y como desde 1910 lo había propuesto el Dr. Atl. Como se sabe, para celebrar el

¹¹¹ Carlos Trejo y Lerdo de Tejada, "Obregón, gran educador", en: J. Rubén Romero (et. al.) *Obregón, aspectos de su vida*, México, Editorial Cultura, 1935, pp. 134 y 135.

Centenario de la Independencia, el gobierno de Porfirio Díaz organiza, entre otros muchos eventos, una exposición de pintura española que incluía un pabellón especialmente construido frente al hotel Regis en la avenida Juárez. Paralelamente, los artistas mexicanos, encabezados por Atl, consiguen del gobierno tres mil pesos para asimismo hacer una muestra que se inaugura en la ‘Escuela de Bellas Artes’ el 19 de septiembre de 1910.

En su *Autobiografía*, José Clemente Orozco habla de esta exposición y de sus corolarios:

La exposición fue un éxito grandioso, completamente inesperado. La aventura no paró ahí. Entusiasmados por el éxito, aceptamos una proposición del Dr. Atl: organizar inmediatamente una sociedad que bautizamos con el nombre de Centro Artístico, y cuyo objeto exclusivo era conseguir del gobierno, muros en los edificios públicos, para pintar. ¡Al fin se realizaría nuestra ambición suprema!... Pedimos a la Secretaría de Instrucción el anfiteatro de la preparatoria, recién construido, para decorar los muros. Nos fue concedido; nos repartimos los tableros y levantamos andamios. La gran exposición de pintura mexicana había tenido lugar en septiembre de 1910. Empezamos a hacer preparativos para la pintura mural en noviembre siguiente. El día 20 estallaba la Revolución. Había pánico y nuestros proyectos quedaron arruinados y pospuestos.¹¹²

Por tanto, hacer pintura mural en edificios públicos era una ‘ambición suprema’ entre los artistas mexicanos, aun antes de la Revolución, aunque no se sabe, –hasta donde conocemos–, qué es lo que se proponían pintar en aquellos momentos. Ahora: ¿qué sucede a partir de 1921? Incuestionablemente es José Vaconcelos el que concibe al Muralismo como otro de los mecanismos que colaboraría en los programas de la reconstrucción nacional, y por supuesto sería portavoz de la nueva ideología que sustentaría aquella. Éste, “poseído por los fantasmas de Bizancio y del primer Renacimiento, es decir, por la idea de ‘arte público’ llamó a los artistas para que pintasen los muros de varios edificios

¹¹² José Clemente Orozco, op. cit., pp. 27 y 28.

oficiales”¹¹³ Desde su función como ministro de Educación en el gobierno de Obregón, encarga los primeros murales de la posrevolución a: Xavier Guerrero (Signos zodiacales) Roberto Montenegro (El árbol de la vida,), el Dr. Atl (El sol, la luna, el viento, la lluvia, el titán, el vampiro, la noche, la ola y el hombre que salió del mar), que pintarían en la Antigua Iglesia de San Padro y San Pablo y, Diego Rivera (La creación), que trabajaría a su vez, en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria; todas estas obras se llevan a cabo entre 1921 y 1922.

Lo interesante a partir de éstas –tal y como lo expresa Nicola Coleby– está en aceptar que:

En lugar de ver el desarrollo del Muralismo post-revolucionario como un fenómeno que desde el principio se funda en propuestas nuevas, radicales y de ruptura, quiero considerarlo más bien desde el punto de vista de su continuidad... [De este modo], su temprano desarrollo se fundó en un concepto del arte como ennoblecedor, o sea una comprensión del arte como el “arte alto” y no en la fuente del arte popular como la historiografía suele declarar... [Así], los primeros dos murales posrevolucionarios corresponden a un nacionalismo que se definía en términos no políticos, sino espirituales y estéticos. Sin embargo, en 1923 se dio paulatinamente un cambio de énfasis en la iconografía de los murales y en la interpretación que les dieron los pintores, de tal forma que ya por 1924 una base más bien sociopolítica de los programas de pintura mural más notables estaba firmemente definida, permitiendo posteriormente al Estado recuperarla.”¹¹⁴

Por lo demás, mientras los artistas arriba citados trabajan en sus primeros murales, Lombardo Toledano contrata otros, en mayo de 1922, para ser llevados a cabo en la Preparatoria de San Ildefonso, por Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Jean Charlot y Fernando Leal; en éstos, a su vez, la “preocupación temática puede relacionarse con el concepto modernista del arte como comunión

¹¹³ Octavio Paz, op.cit., p. 248.

¹¹⁴ Nicola Coleby, “El temprano Muralismo Post-revolucionario: ¿Ruptura o continuidad?”, En: *Memoria / Congreso Internacional de Muralismo / San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM, Ciudad de México, CONACULTA, 1999, pp. 15 y 16, 32.

con la naturaleza más bien que con un concepto social surgido específicamente de la revolución”¹¹⁵

Diego Rivera opinó sobre estos primeros trabajos dentro del Muralismo:

Mientras pintaba mi mural de la Escuela Nacional Preparatoria un grupo de jóvenes pintores se empezó a unir en torno mío... Apenas se había iniciado esta actividad cuando se produjeron apasionadas discusiones acerca del nuevo arte en todas las clases sociales de la ciudad. Cuando el ministro de Educación, que hasta ese momento no se había comprometido, se dio cuenta de la repercusión que nuestros esfuerzos estaban teniendo en todos los niveles sociales, adoptó nuestras ideas y –afortunadamente para nuestro trabajo– proclamó desde arriba la utilidad de la pintura monumental en las paredes de los edificios públicos. Nuestro grupo formó entonces el ‘Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores’ que entre sus miembros contaba con: Orozco, Siqueiros, Xavier Guerrero, Jean Charlot, Carlos Mérida, Ramón Alba, Fermín Revueltas y Máximo Pacheco. Solicitamos trabajo en condiciones idénticas a las de los pintores de casas y así se nos dio.¹¹⁶

En estos planteamientos de Rivera, sin duda, hay inexactitudes; la principal, que Vasconcelos sí está conciente de las posibilidades de la pintura mural y por tanto, comisiona a éste su primer mural. Mucho más, esta obra:

Posee todo el ímpetu inicial de Rivera y, en lo que toca al contenido filosófico, está alentado por el pensamiento vasconcelista, siempre en pos de un ideal superior...[Incluso] el tema del mural está impregnado de esa intención totalizadora del ministro, en cuanto a la idea grandiosa de la creación; se remonta así a los mitos fundadores de los pueblos y las culturas en una edad de oro en la que todo es armonía e integración con el universo.¹¹⁷

Sí se puede aceptar, por otro lado, que es en 1923, con la fundación del mencionado sindicato de artistas y, con la publicación de su manifiesto, que los

¹¹⁵ Nicola Coleby, *op.cit.*, p. 33.

¹¹⁶ Gladys Stevens March, *op. cit.*, p. 104.

¹¹⁷ Julieta Ortiz Gaitán, “El pensamiento vasconcelista en el mural: La Creación”, en: *Memoria / Congreso Internacional de Muralismo / San Ildefonso...op. cit.*, pp. 92 y 97.

objetivos de la pintura mural van a cambiar, adquiriendo tintes de reivindicación político-sociales.

Con todo lo dicho, es indudable que el primer comitente de pinturas murales fue el estado mexicano; pero una pregunta: ¿Fue el único? Con base en estadísticas elaboradas por Orlando Suárez ¹¹⁸ podemos decir que entre 1921 y 1969 se produjeron 1280 murales (en los que intervinieron 288 artistas, que se ocuparon de 17 diferentes temas, trabajando con 147 técnicas diversas). Al analizar esta producción por décadas resulta que en cada una de ellas se produjeron:

1921-1930	1931-1940	1941-1950	1951-1960	1961-1969
71 murales (36 de ellos entre 1921-24 con J. Vasconcelos)	159 murales (119 durante el gobierno de Lázaro Cárdenas)	155 murales	439 murales	386 murales (98 pintados para el Museo de Antropología)

Ahora bien, en casi 50 años y de las 1280 obras muralísticas pintadas en ese lapso el 43.5% –555 obras– fueron comisiones privadas, y por contraparte 56.5% –725– corresponden al sector estatal. En un análisis por décadas, la proporción de encargos en uno u otro rubros fue como sigue:

	1921-30	1931-40	1941-50	1951-60	1961-69	Sin fecha
Estatales	57	106	77	222	219	45
Privados	14	54	78	217	167	25

Todos estos últimos datos sorprenden porque como se ve el número de comisiones privadas no es nada despreciable; pero, ¿de qué tipo son éstas?, ¿tienen los mismos contenidos que las oficiales? ¿de qué manera evolucionan? La

¹¹⁸ Orlando Suárez, op. cit., p. 383 y 389. Este autor suspende su investigación en 1969.

respuesta a estas preguntas es parte de una investigación que hasta donde sabemos no se ha realizado.

Ahora bien, para finalizar otro dato curioso: entre 1951 y 1969 las comisiones estatales para realizar murales llegan a 441; las privadas a 384... Total de ambas: 825... Esto quiere decir que de la producción muralística total –entre 1921 y 1969–, en estas dos décadas se lleva a cabo el 64.45 % de la misma. Ello demuestra que en estos años, ni la nueva cultura de la posguerra, ni el desarrollismo económico, ni la paulatina importancia y los espacios ganados por la generación de pintores jóvenes logran eclipsar al Muralismo.

2. La Generación de la Ruptura 1950-1970

2.1. Las orientaciones estéticas

2.1.1. El cosmopolitismo: el diálogo

Es imposible abordar la historia y la filosofía del arte mexicano sin integrar en el análisis “las relaciones cosmopolitas que [éste] estableció con todo el orbe; vínculos que han sido desde siempre característicos de la cultura de México, incluso remontándose al siglo XVI.”¹¹⁹ Es definitivo que con la conquista quedamos integrados al mundo occidental, y desde ella se estructuran tres siglos de virreinato. A las evidentes relaciones con España y Europa, hay que aunar aquéllas que se dan a partir del comercio con Oriente, que también tiene sus repercusiones en el arte. No sólo eso, durante la Colonia, veremos el desarrollo de un barroco americano, tanto en la arquitectura como en la pintura.

A partir de 1785, con la fundación de la Academia de San Carlos de la Nueva España, que cierra sus puertas a una primera etapa de actividades, dados los problemas que trae consigo la guerra de Independencia y su reinauguración en 1847, tendremos a la misma como la más fiel promotora de los ideales artísticos clásicos, –los modelos escultóricos griegos y romanos– tal y como se habían promovido en todas las Academias europeas desde el siglo XVI. El academicismo decimonónico será la infraestructura para el desarrollo de nuestra pintura de historia, (por ejemplo, la de temas prehispánicos) por un lado, y de la conciencia de territorialidad que involucra la pintura de paisaje, por el otro.

La mayor parte de los artistas que podemos considerar en tránsito entre una cultura emanada del siglo XIX, –porfiriana, pero ya modernista– y una nueva cultura revolucionaria y posrevolucionaria, tienen una característica: viajaron y/o vivieron en Europa, sea por temporadas o por largos períodos. Es el caso de Julio

¹¹⁹ Luis Martín Lozano, “Introducción curatorial”, en catálogo: *Arte Moderno de México 1900-1950*, México, UNAM, Ciudad de México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2000, p. 18.

Ruelas, Gerardo Murillo, el Dr. Atl, Joaquín Clausell, Angel Zárraga, Roberto Montenegro, Diego Rivera, Alfredo Ramos Martínez, Carlos Mérida, David Alfaro Siqueiros, y otros. Todos enriquecen sus visiones al interactuar con las vanguardias modernas, aunque también con la vasta tradición de la pintura europea de todas las épocas. Un ejemplo de ello es el Dr. Atl, quien ha vuelto a México y de él Orozco escribe que:

...traía en las manos el arco iris de los impresionistas y todas las audacias de la Escuela de París...asistía con nosotros a los talleres de pintura y de dibujo nocturno; mientras trabajábamos, nos contaba con su palabra fácil, insinuante y entusiasta, sus correrías por Europa y su vida en Roma; nos hablaba con mucho fuego de la Capilla Sixtina y de Leonardo. ¡Las grandes pinturas murales! ¡Los inmensos frescos renacentistas... cuya técnica se había perdido por 400 años!¹²⁰

Los muralistas y todos los maestros a Contracorriente en la pintura posrevolucionaria tienen, también, una deuda con la tradición artística europea, en general, y con las vanguardias pictóricas modernas, en particular. Habla Rufino Tamayo de sus asimilaciones y propósitos: “Tuve la fortuna de irme a Nueva York y ver pintura, mucha pintura...cosas muy interesantes en el movimiento pictórico. Aproveché todo lo que vi para mi propósito de hacer una pintura que tuviera un sello mexicano, pero que fuera universal al mismo tiempo.”¹²¹ Mexicanidad pues, a la vez que universalidad; concepto este último que conlleva el pertenecer a “todo el mundo o [ser] de todos los tiempos, [que] se aplica hiperbólicamente a las cosas que existen o son conocidas en todas partes; que comprende o es común a todos en

¹²⁰ José Clemente Orozco, *op. cit.*, pp. 19 y 20.

¹²¹ Ingrid Suckaer, “Rufino Tamayo: un enfoque juvenil”, en: Luis Cardoza y Aragón, (*et. al.*) *Rufino Tamayo, antología crítica*, México, CREA, Editorial Terra Nova, 1987, p. 144.

una especie; que pertenece o se extiende a todo el mundo...”¹²² Así, Tamayo, es un ejemplo en lo particular, pero que nos lleva a una generalización, porque:

...el arte mexicano [ha sostenido] desde siempre, un diálogo cosmopolita de profundo intercambio de ideas y de asimilación de lenguajes internacionales con la clara prerrogativa de proyectar un arte y una cultura de alcance universal...[es decir] nuestra plástica es resultado tanto de nuestra introspección (llámese valores, costumbres, espíritu, geografía, religión, etc) como de nuestra asimilación de las vanguardias y los lenguajes estéticos modernos de proyección internacional.¹²³

Esto último se justifica porque como expresa Samuel Ramos: “Tenemos sangre europea, nuestra habla es europea, son también europeas nuestras costumbres, nuestra moral... Todas estas cosas forman nuestro destino y nos trazan inexorablemente la ruta.”¹²⁴ Aunque claro, esa ruta, en nuestro contexto, tiene características muy especiales, pues se ha teñido de dos polos concordantes; de esta manera, tal y como lo expresa Leopoldo Zea:

Al lado del mestizaje racial se estableció un mestizaje cultural en el que se fundieron hábitos y costumbres al parecer diversos y contradictorios... [Por ello] dentro del Nacionalismo cultural a que ha dado lugar la revolución se han mezclado formas que parecían antagónicas. Dentro de un fondo en el que lo indígena da el color natural y local, se expresan formas artísticas de técnica occidental pero de interpretación nacional. Se sigue alerta a las grandes expresiones de la cultura de Occidente, pero con interés marcado por preocupaciones de origen más concreto y por concreto más propio de nuestra realidad. Ya no se pretende estar a la última moda en arte, literatura, ciencia o filosofía; la moda es ahora buscar la concordancia de esas nuevas formas culturales de Occidente, con ese modo de ser que nos es propio...¹²⁵

¹²² María Moliner, *Diccionario de uso del español*, (tomo 2: H-Z), Madrid, Editorial Gredos, 1997, p. 1419. y, Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1970, p.1313.

¹²³ Lozano, *op. cit.*, pp, 22 y 19.

¹²⁴ Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Espasa-Calpe Mexicana, 1968, p. 67.

¹²⁵ Leopoldo Zea, *Conciencia y posibilidad del mexicano, El occidente y la conciencia de México, Dos ensayos sobre México y lo mexicano*, México, Ed. Porrúa, Col. Sepan cuantos, 2001, p. 122.

Por lo demás, esta dialéctica, esta entremezcla de lo propio y lo ajeno, lo de adentro en relación con lo de afuera, es una característica de toda cultura y de toda época. En el México de la tercera y cuarta décadas del siglo XX, esta dialéctica se dará bajo la característica de *diálogo dentro*, con la llegada de los maestros del Exilio español y de los surrealistas. De los primeros debe decirse que, a pesar de su arraigo, no comulgarán con la plástica mexicana de contenidos sociales; más bien reconocen su camino en una actitud más abiertamente relacionada con las vanguardias. De esta manera continuarán con las líneas trazadas por los maestros de la Contracorriente, es decir con aquéllos cuya labor, entre 1925 y 1930, provocaron “una escisión en el movimiento iniciado por los muralistas”¹²⁶

Más en concreto, la llegada de los pintores del Exilio español habrá de propiciar para el arte mexicano el tránsito por caminos ajenos –ruptura– de los de la pintura con tinte nacionalista; el éxodo fue, sin duda, el corolario trágico para la derrota de la República... Lo significativo para nosotros fue que a partir de 1939:

México recibió del orden de 30 000 exilados... Decir algo sobre el talante con que se realizó la integración a México implica plantear que la nueva tierra de los españoles se apropia de ellos y llegan a sentirla, si no como la que dejaron tampoco como otra completamente extraña... Los exilados se españolizan en tierras americanas y tratan de defender y profundizar en la significación de lo español y la españolidad... A pesar de que la reivindicación de los valores españoles había empezado en España, movilizada justamente por su valer... por fortuna lo que hay de español en esta América nos ha permitido conciliar la reivindicación de los valores españoles y la fidelidad a ellos con la adhesión a los americanos.¹²⁷

¹²⁶ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 323. Ya hemos mencionado cómo entre los artistas que conforman esta primera ruptura con la pintura posrevolucionaria podemos mencionar a: Tamayo, Lazo, Izquierdo, Rodríguez Lozano, Orozco Romero y otros.

¹²⁷ José Luis Abellán, “El exilio como ausencia y presencia”, en catálogo: *El Exilio español en México*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública-México, Ateneo Español de México, Colegio de México, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Palacio de Velázquez del Retiro, Diciembre 1983-Febrero 1984, p. 10.

Sin duda, los españoles del exilio se reencontraron con lo *mexicano españolizado* o con lo *español mexicanizado* y si ya eran parte del mosaico, la única conclusión posible de esta nueva transculturación fue la ampliación y actualización del diálogo, entendido éste como enriquecimiento mutuo.

Al hablar de la nómina de los pintores del exilio, o de los ligados a él (llegados en años posteriores a 1939) llama la atención su número: Sesenta y tres. De 18 de ellos, se incluyó su obra en la muestra **El Exilio español en México** exhibida a fines de 1983 en el Palacio de Velázquez del Retiro de Madrid.¹²⁸ Por su parte, en la exposición: **Obra plástica del Exilio español en México 1939-1989**, presentada en la ciudad de México,¹²⁹ se reunió a 17 de los 18 pintores expuestos en Madrid, junto a otros 45 maestros entre los que destacan: José Bartolí, Paloma Altolaguirre, Jesús Martí, Xavier de Oteyza, Lucinda Urrusti, Vicente Gandía, Martha Palau y, entre otros, Vicente Rojo, quien de manera especial se integrará a la Generación de la Ruptura. Lo incuestionable es que, salvo los más o menos conocidos, a muchos de estos pintores se les ha perdido la pista y su obra, en México, prácticamente se ha olvidado. Haría falta recuperarlos en exposiciones y/o investigaciones, pues constituyen otra de las vanguardias mexicanas que, quizá sin proponérselo, se opone al mexicanismo y a la politización del arte posrevolucionario. En cuanto a la orientación estética de estos maestros, podemos comentar que:

¹²⁸ Los maestros participantes en esta exposición fueron: José Luis Bardasano, Salvador Bartolozzi, Francisco Camps Rivera, Enrique Climent, Roberto Fernández Balbuena, Elvira Gascón, Ramón Gaya, Luis Martín Bosqued, Benito Messeguer, Francisco Moreno Capdevila, José Moreno Villa, Antoni Peyri, Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Luna, Mariano Rodríguez Orgaz, Cristobal Ruiz, Arturo Souto y Remedios Varo. (Esta última –llegada en 1941– se integrará muy destacadamente a la generación mexicana de los surrealistas). Cfr. José Luis Abellán, *op. cit.*, pp. 71-74.

¹²⁹ Fernando Gamboa y Manuel Ulacia, *Obra plástica del Exilio español en México 1939-1989*, Exposición presentada por el Ateneo español de México, México, CONACULTA, INBA, Ciudad de México, Embajada de España en México, Museo de San Carlos, sep-oct.1989.

La influencia de la Escuela mexicana... parecía lo más lógico, pero el hecho es que este influjo no fue mecánico. Hubo sobre todo al comienzo... colaboraciones interesantes. En 1940, por ejemplo, Siqueiros dirige un ensayo de pintura colectiva, su mural en el Sindicato Mexicano de Electricistas, a propósito del cual escribirá: 'Afirmo que la obra pictórica mural que realiza en este sindicato el Equipo Internacional de Artes Plásticas, formado por mexicanos, españoles y yanquis, significa la continuación de un movimiento trascendental en favor del arte público y frente a frente del estatismo occidental, esto es del arte snob moderno de Europa...' La experiencia, con todo, no alcanzó las consecuencias previstas. La mayor parte de los pintores españoles siguieron fieles a la pintura de caballete y permanecieron al márgen de la discusión...[sintiéndose] más afines a esa corriente del arte contemporáneo mexicano que vino a culminar en Tamayo y en las nuevas generaciones a partir de 1950.¹³⁰

En definitiva, estos pintores se identificaron con las orientaciones de la Contracorriente mexicana, por ello puede vérselos o bien profundizando la escisión o bien constituyéndose de por sí su propia 'Ruptura'; ahora, resulta pertinente preguntarnos: ¿cuál era su infraestructura de conocimientos y con quiénes se relacionaron? A esto responde Jorge A. Manrique:

Los artistas más allá de los Pirineos llegaron empapados del ambiente artístico más audaz y al día en toda cosa, pues estaban sin duda más enterados de lo que se hacía en la Europa de veras y más anuentes a acercarse a ello que a la Escuela mexicana. Si algún crítico, y pintor, como José Moreno Villa admiró sin reservas al Muralismo, los artistas no parecen haberse enterado mucho ni tratarse de enterar de ninguna pintura americana. Siguieron haciendo lo suyo, sin mínimamente tocarse por el ambiente... Su relación con lo que después sería la nueva pintura mexicana está en que fueron los maestros de muchos de esos artistas que así nacieron con la marca de la disidencia.¹³¹

¹³⁰ Arturo Souto Alabarce, "Pintores españoles transterrados en México", en: *El Exilio español en México*, México, Salvat, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp, 443 y 444.

¹³¹ Jorge A. Manrique, "Rompimiento y rompimientos en el arte mexicano", en catálogo: *Ruptura 1952-1965*, México, Museo de Arte Carrillo Gil, Museo Biblioteca Pape, 1988, p. 29.

Es un hecho que los pintores del ‘Exilio español’ traían un bagaje plástico de vanguardia, pero afirmar su falta de interés por la pintura americana o que no se viesen tocados por el ambiente, puede no ser del todo exacto. Desde luego estos maestros no creen en una politización vía la pintura, de ahí que la escuela pictórica posrevolucionaria mexicana tuviera poco que decirles. Sus concepciones no se verán transformadas, pero en algunos casos, los temas de su pintura sí se relacionan con nuestro contexto.

Esta historia de migraciones tiene un capítulo más: los artistas europeos ligados al Surrealismo que también arriban a nuestro país. Es el caso, entre otros, de Wolfgang Paalen y Alice Rahon, quienes llegan a México en 1939; y de Remedios Varo y Leonora Carrington que a su vez lo hacen en 1941 y 1942 respectivamente. Asimismo, con la visita que André Breton hace a México en 1938 para entrevistarse con León Trotsky, y la exposición que él mismo organizará en París, en la galería *Renau & Colle* en marzo del año siguiente, bajo el título *Mexique*, en la que se propuso “al público francés una nueva visión del arte mexicano, desde el prehispánico hasta el contemporáneo, bajo la óptica revolucionaria del Surrealismo,”¹³² y en la que se reunieron piezas del arte antiguo de México, junto a máscaras, juguetes, ex-votos, fotografías de Manuel Álvarez Bravo y obras de Frida Kahlo, quedó sembrada una semilla que fructificaría en la Exposición Internacional del Surrealismo, organizada por Wolfgang Paalen, César Moro e Inés Amor, presentada en la Galería de arte mexicano en 1940.

La muestra fue realmente especial pues, quizá por primera vez en México, se presentó a una serie de artistas de la vanguardia internacional, entre los que se encontraban: Hans Arp, Victor Brauner, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Paul

¹³² Rafael Tovar, “Presentación”, en catálogo: *Un listón alrededor de una bomba, Una mirada sobre el arte mexicano: André Breton*, México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, jun-jul.1997, p. 9.

Delvaux, Marcel Duchamp, Max Ernst, Wassily Kandinsky, Paul Klee, René Magritte, Roberto Matta, Henry Moore, Pablo Picasso, junto a artistas que trabajaban en nuestro país, como Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Mérida, Guillermo Meza, José Moreno Villa, Roberto Montenegro, Antonio Ruiz, Alice Rahon, Remedios Varo, Manuel Álvarez Bravo, Frida Kahlo, Diego Rivera y el propio Wolfgang Paalen. Con ella, la “Galería de arte mexicano se convirtió por unas cuantas semanas en el campo de batalla del arte moderno en contra de la dictadura y el fascismo.”¹³³

Aparte de las significaciones políticas que esta exposición pudo tener, abrió brecha con la inclusión de artistas mexicanos que ya cultivaban modalidades especiales del arte fantástico, miembros, muchos de ellos, de la mencionada Contracorriente. Todavía más:

Aquí el Surrealismo, en su variante de arte fantástico, invadió el medio...[incluso] muchos pintores entre los más representativos de la Escuela mexicana lo practicaron, si no en toda su obra sí en alguno de sus cuadros. La serie de ‘Rábanos’ de Diego Rivera, ‘Nuestra imagen’ y ‘El diablo en la catedral’ de Siqueiros, ‘El baño de San Juan’ de Julio Castellanos, las caras cuarteadas de Fito Best, las ‘Alegorías’ de Chávez Morado, de Guerrero Galván, de Anguiano, las esculturas policromadas de Ortiz Monasterio, entre otros, son algunos ejemplos que se pueden sumar a esa tendencia y demuestra que por lo menos en algún momento se olvidaron de su *Realismo*. En esa misma línea merece mención aparte Manuel González Serrano... pintor que logró expresar un originalísimo paisaje mexicano, cargado de implicaciones metafísicas.¹³⁴

Por lo demás, en este caso no se trata sólo de otro de los apartados del diálogo cosmopolita, sino también de una coincidencia de razones en contra del

¹³³ Christian Kloyber, “Wolfgang Paalen, la aventura de una biografía”, en catálogo: Rafael Tovar (et.al.) *Wolfgang Paalen, retrospectiva*, México, INBA, Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, jul-sept. 1994, p. 186.

¹³⁴ Manuel Felguérez, “La Ruptura 1935 -1955”, en catálogo de exposición con el mismo nombre, México, Museo de Arte Carrillo Gil, Museo Biblioteca Pape, 1988, p. 96.

Nacionalismo, porque los surrealistas “compartían una ética en franca oposición a los Nacionalismos y otros valores similares a los que culpaban de haber ocasionado la guerra.”¹³⁵

Como consecuencia de lo anterior, hacia 1950, no cabe duda que:

El proceso incipiente, pero seguro, de industrialización ha favorecido el desarrollo de clases con intereses naturalmente internacionales. Una amplia clase media profesionista, un proletariado más numeroso, una burguesía nacional deseosa ya de expandirse fuera de las fronteras... Además, el aislamiento de cualquier país se ha vuelto insostenible. La vida de cada sociedad depende cada vez más de los grandes cambios internacionales. El mundo se ha unificado definitivamente. Por primera vez, la vocación universal de la inteligencia y el momento efectivo de la historia de nuestro país coinciden. Es comprensible que a todo ello responda una tendencia al internacionalismo cultural y una mengua del Nacionalismo. Si antes interesaba destacar los rasgos peculiares de nuestra circunstancia, ahora importa subrayar aquellos que la vinculan con el mundo...¹³⁶

En resumen, es en la nueva realidad político-económica, con el antecedente de los pintores a Contracorriente, y tomando en cuenta a los pertenecientes al Exilio español y al grupo surrealista, donde encontramos los factores que influirán en la ruptura definitiva con el ‘Nacionalismo’ politizado, es decir, aquélla que llevarán a cabo los jóvenes que buscan renovar la plástica mexicana actualizando el diálogo cosmopolita.¹³⁷ Un diálogo que se complementará, después de la Segunda Guerra, con el hecho de que “varios artistas retomaron la costumbre de viajar a Europa con objeto de perfeccionarse...pero sobre todo estaban deseosos de ver lo que en otros países ocurría.”¹³⁸ Además, en el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines:

¹³⁵ Felguérez, *op. cit.*, p. 94.

¹³⁶ Luis Villoro, *op. cit.*, p. 217.

¹³⁷ Los artistas que van llegando a México en las décadas de los años 40 y 50, como Vlady, Waldemar Sjolander, Arnold Belkin, Mathías Goeritz, y otros, no harán sino coincidir con los mexicanos en los mismos propósitos de experimentación vanguardista.

¹³⁸ Teresa del Conde, *Una visita guiada, breve historia del arte contemporáneo en México*, México, Plaza y Janés, 2003, p. 87.

Varios jóvenes artistas regresan casi al mismo tiempo de estudiar en el extranjero. Por completo desvinculados del proceso revolucionario de México, culturalmente formados en los centros urbanos, todos miembros de la nueva clase media que reclamaba ya su arte condigno, estos jóvenes, con la seguridad que les daba su coherencia histórica, dieron el golpe de gracia al provincialismo y las rutinas discursivas de la nueva estética y atacaron a los caudillos del movimiento mexicano y a sus seguidores con la misma virulencia y tan buena o mejor información que las empleadas por ellos durante su liderazgo. Hacían obras expresionistas, surrealistas, no figurativas, abstractas, todo lo que ya era corriente en Europa y los Estados Unidos desde hacía cuatro décadas. El movimiento fue decididamente antioficialista, anticonvencional e internacionalista.¹³⁹

Así, contraponiéndose claramente a las ideas establecidas, estos maestros van a practicar modalidades del Individualismo, proyectándose a la vez, en medio de una multiplicidad de tendencias, con una clara intención: ser cosmopolitas. ¿Con qué objetivo? La raíz de la propia palabra nos lo revela: del griego <kosmos>, mundo; y <polites>, ciudadano.¹⁴⁰ Ciudadanos del mundo.

¹³⁹ Mario Monteforte Toledo, *Las piedras vivas, escultura y sociedad en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 1979, p. 223.

¹⁴⁰ María Moliner, Diccionario de uso del español, (Tomo 1:A-G), *op. cit.*, p. 791. Y, Real Academia Española, *op. cit.*, p. 372.

2.1.2. La individualidad: la pluralidad

Cuando Manuel Felguérez refiere que a los artistas llegados a nuestro país y a ellos mismos, jóvenes hacia 1955 aproximadamente, se les acusaba de “seguidores de modas por el pecado de buscar, como todo el arte moderno, en una tradición más antigua y universal, la de la historia del arte”, ésa fue posiblemente la circunstancia que determinó “que el nuevo arte naciera marcado por el signo de la pluralidad... Otra característica que marcó este nuevo arte mexicano fue sin duda el Individualismo.”¹⁴¹ Aquí pues, dos de las orientaciones –visiblemente opuestas a las que también este artista caracteriza como parte del Nacionalismo populista– que nos permiten entender tanto el punto de partida existencial, como las diferentes tendencias que practicaron los artistas de esta generación. Analicemos cómo se les concibió y con qué alcances.

En cuanto al Individualismo en el arte, es definitivo que éste recibe un impulso especial con el Romanticismo. En principio, todo parte de una revolución temática. Llama la atención que hasta el siglo XVIII los artistas sólo se ocupen de representar “asuntos religiosos sacados de la Biblia y de las vidas de los santos, pero hasta los de carácter profano se reducen a unos cuantos temas escogidos: los mitológicos... las narraciones heroicas de Roma... y los temas alegóricos...”¹⁴² Salir de estos estrechos límites fue propiciado por la Revolución francesa, en la que se conquista la “libertad personal ciudadana, la igualdad ante la ley, la abolición de los privilegios feudales, la libertad de creencias...,”¹⁴³ contexto en el que el Romanticismo posrevolucionario se erigirá, en palabras de Arnold Hauser con un:

... sentido nuevo del mundo y de la vida que hace madurar sobre todo una nueva interpretación de la idea de libertad artística. Esta libertad no es ya un

¹⁴¹ Felguérez, *op. cit.*, p. 100.

¹⁴² Ernst H. Gombrich, *Historia del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 406.

¹⁴³ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Tomo II, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971, p. 337.

privilegio del genio, sino el derecho innato de todo artista y de todo individuo con capacidad. El preromanticismo autorizaba sólo al genio a apartarse de las reglas; el Romanticismo niega el valor de toda regla artística objetiva. Toda expresión individual es única, insustituible, y tiene sus propias leyes y su propia tabla de valores en sí; esta visión es la gran conquista de la revolución para el arte... Todo el arte moderno es hasta cierto punto el resultado de esta romántica lucha por la libertad... [Así] la emancipación del individuo, la exclusión de toda autoridad extraña y la falta de consideración para toda barrera y toda prohibición son y siguen siendo el principio vital del arte moderno.¹⁴⁴

Por lo demás, en autores como Diderot y Rousseau, entre otros, tenemos antecedentes de las teorías estéticas propias del Romanticismo, pero sin duda será con Fichte y Schelling que encontramos una filosofía del movimiento. Por ejemplo, en el discurso del primero llamado *Reivindicación de la libertad de pensamiento; a los Príncipes de Europa que hasta ahora la oprimieron*, leemos: “Es una verdad eterna, humana y divina, que hay derechos humanos inalienables y que la libertad de pensamiento es uno de ellos...”¹⁴⁵ Con este contexto, el yo fichteano no admitirá nada:

...fuera de sí mismo; lo que nos parece no ser yo, no es más que una representación que existe en nosotros. <Nosotros somos la cosa en sí>, y por lo tanto el yo es irreductible; <todo yo posee la imaginación innata y creadora de su mundo>... Esta metamorfosis del mundo en un yo ejerció una atracción irresistible para una generación: la brutal afirmación de la posición creadora del hombre en el centro del mundo, encontró entre la juventud romántica un eco sonoro...¹⁴⁶

¹⁴⁴ Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 334.

¹⁴⁵ Johann Gottlieb Fichte, *Reivindicación de la libertad de pensamiento y otros escritos políticos*, Madrid, Editorial Tecnos, Col. Clásicos del pensamiento, 1986, p. 26.

¹⁴⁶ Menene Gras Belaguer, *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*, Barcelona, Montesinos editor, 1988, p. 48.

A mayor reflexión es cierto que “el arte moderno es la expresión del hombre solitario,”¹⁴⁷ es decir de aquel que, por muchas razones, es diferente o se siente diferente a los demás. De suyo “el principio de la autoconciencia, o sea de la infinitud de la conciencia que es todo y que hace todo en el mundo es el principio fundamental del Romanticismo y de él resultan los rasgos salientes del movimiento.”¹⁴⁸ Dicho de otra manera, “la insistencia en el carácter autónomamente productivo de la imaginación... trae a un primer plano la capacidad productiva del artista y condiciona que el arte sea concebido como una producción libre del sujeto.”¹⁴⁹ Y así, a partir de la valoración del individuo autoconciente y de su producción totalmente individualizada, se propicia que el artista pueda hacer a un lado los gustos del establecimiento, de la crítica e incluso del público y de los posibles comitentes o compradores; ello trae como consecuencia un irremediable divorcio entre los productores y los receptores, esto debido a que en los inicios del siglo XIX:

El arte deja de ser [una expresión] social, [y de estar] regido por criterios objetivos y convencionales, y se convierte en un arte de expresión propia, creador de sus propios criterios, de acuerdo con los cuales quiere ser juzgado; en una palabra, se convierte en un medio por el que el individuo particular habla a individuos particulares... [Por ello] el Romanticismo... representó una de las variaciones más importantes en la historia de la mentalidad occidental y fue consciente por completo de su papel histórico. Desde el Gótico, el desarrollo de la sensibilidad no había recibido un impulso tan fuerte, y el derecho del artista a seguir la voz de sus sentimientos y su disposición individual nunca fue probablemente acentuado de manera tan incondicional.¹⁵⁰

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, p. 999.

¹⁴⁹ Paolo D'Angelo, *La estética del Romanticismo*, Madrid, Visor (La balsa de la Medusa, No. 97) Col. Léxico de Estética, 1999, p. 155 y 156.

¹⁵⁰ Arnold Hauser, *op. cit.*, pp. 335 y 349.

Desde luego estamos hablando aquí de una ‘ruptura de la tradición’ que está marcada esencialmente por la Revolución francesa y por todo lo que ésta traerá consigo, provocando muchos cambios en la “situación en que vivieron y trabajaron los artistas...[y socabando los] cimientos sobre los que el arte había permanecido [durante siglos]...¹⁵¹ Mucho más:

Un profundo abismo se abrió en el siglo XIX entre aquellos artistas cuyo temperamento o convicciones les permitían seguir los convencionalismos y satisfacer las demandas del público y aquellos otros que se preciaban de su propio aislamiento, deliberadamente aceptado. Lo que empeoró las cosas fue que la revolución industrial y la decadencia del oficio, la aparición de una nueva clase media sin tradición, y la producción de obras a bajo precio, que se enmascaraban con el nombre de arte, acabaron por desbaratar el gusto del público. El recelo entre los artistas y este último, por lo general fue recíproco...Por primera vez, acaso, llegó a ser verdad que el arte era un perfecto medio para expresar el sentir individual...La idea de que la verdadera finalidad del arte era la de expresar la personalidad, sólo podía ganar terreno cuando el arte había perdido sus otros fines...¹⁵²

Así pues, dentro de las experiencias básicas del Romanticismo está, de un lado, la del “individuo aislado e incompleto, producto de la creciente división y especialización del trabajo y de la consiguiente fragmentación de la vida;”¹⁵³ de otro, “las tremendas fuerzas que el capitalismo liberó para la producción artística y económica, dando vida a nuevos sentimientos e ideas y poniendo al alcance del artista nuevos medios para expresarlos.”¹⁵⁴ Aquí tenemos una importante correlación, porque:

La tendencia creciente hacia la subjetividad que tuvo lugar al inicio de la Edad moderna no fue únicamente un fenómeno de la historia de las ideas, sino que tuvo su equivalente sociológico en la evolución histórica de la burguesía. La subjetividad conforma el substrato de su conciencia y voluntad

¹⁵¹ Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, p. 419.

¹⁵² Gombrich, *op. cit.*, pp. 422 y 423.

¹⁵³ Ernst Fischer, *La necesidad del arte*, Barcelona, Ediciones Península, 1973, p. 63.

¹⁵⁴ Fischer, *op. cit.*, p. 59.

de afirmación. Mientras que la aristocracia está privilegiada desde el nacimiento únicamente por pertenecer a una clase social, el burgués sólo puede destacar individualmente gracias a sus propios esfuerzos...[Como consecuencia de ello] la individualización de la burguesía libera poderosas energías que contribuirán a provocar un auge considerable en la economía y la cultura en la segunda mitad del siglo XVIII. Y, como el burgués no puede conformarse con ser, sino que lo basa todo en convertirse en algo, invierte esfuerzo en dinamizar la sociedad...[Así], el subjetivismo burgués provoca una lucha descomunal y unos resultados económicos e intelectuales aún mayores, conduce hacia descubrimientos e inventos de la más alta magnitud, hacia pensamientos nunca pensados y sueños nunca soñados.¹⁵⁵

Ésta es, como se ve, una manera de explicar por qué se revolucionan los temas tratados por los pintores, cómo es que se desarrollan las nuevas tendencias artísticas huyendo del realismo de la fotografía; cómo, en la búsqueda de nuevos lenguajes, empezarán los contactos con culturas e ideales estéticos fuera del ámbito occidental y, sobre todo, de qué manera las Academias perderán su importancia y proyecciones clásicas –de resolución imitativa de las formas– para dar paso, como producto de las mencionadas visiones individuales de los artistas, a las diferentes tendencias de la pintura moderna, que ahora apostarán por la libre interpretación de aquellas. A pesar de ello:

El racionalismo, como principio científico y práctico, se recobró pronto de las acometidas románticas, pero el arte de occidente siguió siendo romántico... El Romanticismo fue no sólo un movimiento general a toda Europa, que abarcó una nación tras otra y creó... un lenguaje universal...sino que acreditó concebirse al mismo tiempo como una de aquellas tendencias que...han continuado siendo un factor permanente en el desarrollo del arte. Efectivamente, no hay producto del arte moderno, no hay impulso emocional, no hay impresión o disposición de ánimo del hombre moderno, que no deba su sutileza y su variedad a la sensibilidad nerviosa que tiene su origen en el Romanticismo. Toda la exuberancia, la anarquía y la violencia

¹⁵⁵ Peter Pütz, "Historia del pensamiento en la Edad moderna, desde el Renacimiento hasta el Romanticismo", en: Rolf Toman (Editor), *Neoclasicismo y Romanticismo*, Barcelona, Könemann, 2000, pp, 7 y 9.

del arte moderno, su lirismo ebrio y balbuciente, su exhibicionismo desenfrenado y desconsiderado proceden del Romanticismo.¹⁵⁶

Además, no cabe duda de que este último fue el modelo –tal y como lo comenta Ernst Fischer– para los “movimientos divididos que florecieron más tarde entre la *intelligentsia* del mundo capitalista, incluyendo entre ellos, en nuestra época, el Expresionismo, el Futurismo, el Surrealismo.”¹⁵⁷ Por tanto, si el arte moderno europeo tiene estos orígenes y con ellos propició la extraordinaria sucesión de tendencias que pudimos ver aparecer hacia la segunda mitad del siglo XIX, y que debe también incluir al Impresionismo y el Simbolismo, y ya en el XX, al Fovismo, el Cubismo y el Abstraccionismo, así como las continuidades de éste en el Expresionismo abstracto norteamericano, el Informalismo europeo, etc., lo definitivo es que si en el arte mexicano se ha dialogado siempre con la tradición artística occidental –tanto que de ella se desprende el abanico de clasificaciones estilísticas que de los artistas de la Ruptura propondremos–, ello nos lleva a concluir que, de muchas maneras, las páginas creadoras de la Ruptura mexicana –con el tinte del Individualismo– pueden ser vistas como un capítulo más dentro de la tradición romántica occidental.

Otro aspecto importante dentro de las orientaciones que esta generación pone en práctica, y que también tiene que ver con una de las modalidades del Individualismo, es la negación del Absolutismo estatal. Es decir, “la lucha contra el Estado y la tendencia a imponer límites a la acción de éste, [por Absolutismo debe entenderse la] doctrina defensora del poder absoluto o de la soberanía absoluta del Estado, [defendiendo, por tanto] la exigencia de que el poder estatal sea ejercido sin limitaciones o restricciones.”¹⁵⁸ En este caso, –y en nuestro contexto– de dicho

¹⁵⁶ Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 350.

¹⁵⁷ Ernst Fisher, *op. cit.*, pp. 72 y 73.

¹⁵⁸ Nicola Abbagnano, *op. cit.*, pp. 722, 652 y 18.

Absolutismo debe desprenderse una modalidad en la que se da una amplísima correlación entre los proyectos artísticos y el apoyo del Estado mexicano a los mismos. A partir de este punto, podemos preguntarnos: ¿qué fue lo que sucedió en 1947, por ejemplo, con la fundación del INBA y con su Museo Nacional de Artes Plásticas?

Fue notable la alianza de los cabecillas de la corriente mural con los proyectos culturales estatales [dice José Luis Cuevas]. Sólo basta recordar esa gran exposición que presentó Siqueiros en el Palacio de Bellas Artes, [que se inaugura meses después de fundado el Instituto] en la que exaltaba, a través de una multiplicidad de retratos, a todo el régimen alemanista. Este hecho denuncia el gran oportunismo político en que cayeron tanto Siqueiros como el propio Rivera, ya que resulta inexplicable cómo, presumiendo de una ideología izquierdista, se identificaban dócilmente con los gobiernos poscardenistas. Y cuando mostraban su inconformidad, ésta era sólo un elemento de chantaje y de presión... para conseguir nuevos encargos murales.¹⁵⁹

Se generaba así un eje en el que se relacionaban el control estatal para el consiguiente ensalzamiento, las trampas ideológicas y el Muralismo como vía populista, todo con pretexto de la afirmación nacionalista. Sin embargo tal esquema, como fruto posrevolucionario, ya no será aceptado por los nuevos artistas mexicanos, como Manuel Felguérez declara:

Sí, nos rebelamos contra el Muralismo como cualquier joven lo hace contra el autoritarismo de sus padres. En la década de los cincuenta la Escuela mexicana controlaba al artista y a su obra, a las librerías, galerías y al mercado; fue pues que los de la nueva generación no aceptamos plegarnos a ese monopolio dictatorial que prevalecía en el campo de la plástica.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Olga Sáenz, "Ocaso de la Escuela mexicana. Las Vanguardias", en: Martha Fernández y Louise Noelle (Edición), *Estudios sobre arte, 60 años del IIE*, México, UNAM, IIE, 1998, p. 552.

¹⁶⁰ Sáenz, *op. cit.*, p. 554.

Se trataba pues, de un enfrentamiento estético con carácter oficial y la reivindicación de los derechos del artista:

Todos, incluidos Vlady y Bartolí, se enfrentaron al Realismo socialista, al totalitarismo siqueiriano, a la detentación (y detención) del arte por la política, al Nacionalismo, la ideología telefoneada, etc. Lo hicieron precisamente defendiendo los derechos y los deberes artísticos de los artistas. No era una vuelta al *arte por el arte*. Era decir: el pintor es un hombre que antes que nada pinta. Debe buscar nuevos caminos. No podemos aceptar la consigna de que no hay más ruta que ésta o aquella. Es decir, si se comprometían [lo hacían] furiosamente a favor de su libertad artística.¹⁶¹

Como puede verse, es muy clara la vena romántica de estos artistas y su rechazo a las orientaciones estéticas promovidas por el Estado y sus pintores oficiales. De ahí que “al arte didáctico y de propaganda se contraponen una búsqueda formal inspirada en las vanguardias.”¹⁶² Esta inspiración es actitud y comprensión de nuevos tiempos, además de muchas coincidencias con el espíritu que anima a esta generación:

En esos años, la idea de modernidad, inherente al proyecto industrializador del país, reforzó de manera definitiva el espíritu de los pintores, quienes veían en el concepto de Nacionalismo... un falso espejo de lo que la sociedad requería para enfrentar su devenir histórico. Tanto en los procesos políticos y económicos del momento como en los procesos creativos de la generación, la modernidad significaba abrir los ojos a lo universal y hacerlo propio. La Ruptura que buscaban estos artistas les planteaba liberarse de formas cerradas para abrirse a una concepción artística más amplia.¹⁶³

Así entonces, las infraestructuras estilísticas dentro de las que estos maestros se desenvuelven son múltiples y diversas, pero en ellos hay un denominador común: “se propusieron dejar a un lado el vocabulario ya por entonces gastado del

¹⁶¹ Rita Eder, *Gironella...* p. 36.

¹⁶² Olga Sáenz, *op. cit.*, p. 551.

¹⁶³ Delmari Romero Keith, *Tiempos de Ruptura, Juan Martín y sus pintores*, México, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, Landucci Editores, 2000, p. 42.

arte de mensaje implícito en el Realismo social y vincularse a las tendencias internacionales.”¹⁶⁴

En las décadas de los años 50 y 60 del siglo pasado, se da una confluencia de individualidades disímboles, pero identificadas con la decisión de actualizar la plástica mexicana recurriendo a estilos relacionados –conforme lo establece Raquel Tibol– con: “las abstracciones, los neo-Expresionismos, los neo-Constructivismos, las neo-figuraciones, el arte concreto...”¹⁶⁵

Visto desde otro ángulo, es evidente el rompimiento y el afán de dar una nueva orientación a la plástica mexicana:

La importancia de esta nueva pintura está en el permitirnos leer una sociedad en transformación, cuyos artistas se sienten lo suficientemente seguros para ensayar la tábula rasa frente a su propia tradición y explorar su libertad en otras, como la Escuela de París, el Informalismo catalán, la pintura abstracta norteamericana o el Barroco europeo del siglo XVII, es decir, ir tan atrás o tan adelante como lo necesitaran; aquí está su punto de arranque y su originalidad... [Desde un punto de vista más general] se trata de reconstruir el proceso de la pintura moderna; para hacer esto cada quien se asignará, sin proponérselo, un capítulo diferente. Es una tarea colectiva de distinto cuño pero de todas maneras un proyecto en común.¹⁶⁶

Así las cosas, es un proyecto de oposición y renovación en el que los artistas de esta generación desarrollan su obra –ya lo dijimos– dialogando con el amplio abanico de tendencias que tienen su origen en la pintura moderna europea. De ella surge la pluralidad que proponen y aunque en algunos casos hay coincidencias y paralelismos, en general, son más las diferencias: cada quien tiene su propia personalidad creadora y su estilo propio.

¹⁶⁴ Teresa del Conde, *Un pintor mexicano y su tiempo...* p. 15.

¹⁶⁵ Raquel Tibol, “Banquete visual para un aniversario”, en: Catálogo: *Ruptura*, México, Museo José Luis Cuevas, X Aniversario, Julio-Octubre 2002, p. 29.

¹⁶⁶ Rita Eder, “La joven escuela de pintura mexicana: Eclecticismo y modernidad”, en catálogo: *Ruptura: 1952-1965*, México, Museo de Arte Carrillo Gil, Museo Biblioteca Pape, 1988, p. 48.

2.1.3. La cultura no dirigida: la confrontación

La tendencia al internacionalismo cultural –ya comentado por Luis Villoro– se convierte en un común denominador de la práctica artística en el México de la quinta y sexta décadas del siglo y tiene su desarrollo a partir de la pintura de caballete.¹⁶⁷ Lo relevante de esta época es que va quedando atrás el Muralismo politizado y el arte público con afanes didácticos. En su lugar se empiezan a desarrollar modalidades de creación y promoción de la cultura esencialmente promovidas por los particulares. En la nueva realidad mexicana hay una correlación muy evidente:

El desarrollismo económico se reflejó en las artes plásticas en varias formas: una de las principales se refiere a la generación de un público de arte más numeroso, conformado parcialmente por el aumento en la población de las universidades, y de manera por demás decisiva, mediante la transmisión de canales específicamente culturales: difusión de libros y revistas sobre arte, programas de radio y televisión, promoción de la ideología liberal en la educación... Las nuevas corrientes artísticas correspondieron pues a una exigencia cultural, tanto por parte de sus productores, como del público receptor... [Desde luego,] las exigencias culturales existen sólo en la medida que representan el producto de un determinado nivel educacional. Las necesidades culturales son directamente proporcionales al grado de preparación cultural.¹⁶⁸

Entre 1950 y 1970 asistimos a un nuevo contexto dentro de la cultura mexicana; ello tiene ante todo la significación de que el Estado ya no monopoliza ni las orientaciones ni, mucho menos, el apoyo único a la producción artística. Al

¹⁶⁷ Aunque curiosamente algunos maestros de la nueva pintura también hacen murales. Es el caso, por ejemplo, de Pedro Coronel con su obra: *La patria asegura a sus hijos* (Fachada edificio Sindicato Nacional de Trabajadores del IMSS –Calz. Tacubaya 126–) México, D.F. 1952. Por el tema y la solución compositiva en esta obra encontramos una continuidad frente al Muralismo posrevolucionario. Por su parte, Manuel Felguérez los ha trabajado a lo largo de los años, pero siempre con una vocación abstracta. Otros pintores que también se han ocupado de ellos son: Vlady, Arnold Belkin, Mathías Goeritz, Gilberto Aceves Navarro, Francisco Icaza.

¹⁶⁸ Teresa del Conde, *Un pintor mexicano y su tiempo...* p. 18.

ampliar este aserto, –y considerando, como veremos, la importancia que tienen las galerías de arte en este proceso– podemos decir, con Julieta Ortiz, que:

Con la expansión de la economía los medios de difusión cultural sufrieron un notable incremento, cualitativo y cuantitativo, desde aquellos que se pueden considerar tradicionales –universidades, escuelas, prensa, industria editorial– hasta los nuevos medios masivos de comunicación [como] la televisión... La aparición de las pujantes clases medias modificó a su vez la estructura social y económica, presentando nuevas demandas culturales que establecieron una relación proporcional a los medios de difusión, ya que en cierto modo, éstos aumentaron por tener un público mayor a quien dirigirse. Asimismo, al cobrar auge los suplementos culturales de algunos periódicos, así como la circulación de revistas especializadas se expandió la labor de la crítica y de las crónicas de arte...[A la vez,] aparecieron importantes publicaciones periódicas que ejercerían gran influencia en el mundo cultural: quien esto escribe ha registrado 82 títulos de revistas tanto literarias como de artes plásticas, editadas en la capital y en la provincia, que salieron a la circulación en un período que va de 1936 a 1965...[En estos años, también] la industria editorial entra en auge...¹⁶⁹

Ahora bien, si “la Revolución empobreció a la oligarquía...; [entonces era explicable] que en 1920 los pintores no encontrasen más protector que el Estado... [Ello involucraba la realidad de que,] si un pintor quería pintar, tenía que acudir al gobierno, mecenas universal.”¹⁷⁰ Esa situación empezará a cambiar en los años de la posguerra, aplicándose a la realidad económica y laboral tanto de pintores como de escritores y apuntando hacia los iniciales años de la década de los 50, a su:

...progresiva emancipación de la burocracia. [Así,] el relativo desarrollo de las universidades e institutos de cultura superior [ahora permite] que muchos se consagren exclusivamente a su vocación. La mayor producción y difusión de libros y periódicos y el aumento del público lector, empiezan a ofrecerle al escritor algunas posibilidades de vida independiente. El desarrollo inicial de las ciencias exactas y naturales, por otra parte, impone normas de

¹⁶⁹Julieta Ortiz Gaitán, “Desarrollismo y surgimiento de las vanguardias en el México contemporáneo”, en: *Salón Nacional de Artes Plásticas*, Sección Bienal de Crítica de Arte 1984, México, INBA, 1984, pp, 15 y 16.

¹⁷⁰ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 266.

especialización que influyen en otros campos de la investigación intelectual. Todo ello posibilita un profesionalismo mayor y apremia a una especialización creciente...[Por todo ello,] internacionalismo y profesionalismo se observan en las últimas generaciones...En la más joven pintura, con la aparición de una tendencia hacia el arte abstracto y el constructivismo en unos, con el planteamiento de problemas más difíciles y la asimilación a la sensibilidad propia de hallazgos de la pintura europea, en otros.¹⁷¹

Considerando pues los últimos factores mencionados, en la nueva pintura la oposición a un arte para el pueblo o con tendencias didácticas, va a ser muy clara. Habla Vicente Rojo:

Jamás entendí la consigna de los artistas murales de pintar para el pueblo, eso es algo que jamás me hubiera atrevido a hacer, ya que pienso que éste es mucho más sabio que el artista; en tal caso nosotros aprendemos del pueblo y no a la inversa.¹⁷²

Palpable, por lo tanto, el cambio de orientación de estos nuevos maestros de la plástica mexicana. Con todo, irremediablemente, vivirán la conflictiva existencial emanada de la Segunda guerra y el encadenamiento de aquella a la crisis de 1968, así como las expectativas que traía aparejadas el auge económico. Curiosamente:

La generación de los años cincuenta se encontraba en una disyuntiva que podría ser paradójica: por un lado, la influencia del escepticismo de la posguerra con sus corolarios de cuestionamiento e Individualismo a ultranza que dio lugar a la *beat generation*, inicio de un proceso de rebeldía juvenil que habría de culminar con los *hippies* de los años sesenta, pasando por los rebeldes sin causa...; por el otro, el optimismo causado por la etapa de desarrollo industrial favorecida por los conflictos bélicos. [Así, en aquella época] existía en México un clima de euforia... y eran las nuevas generaciones quienes estaban llamadas a cosechar un futuro de bonanza. Por lo tanto, es claro que en el despuntar del desarrollismo, implicadas todas sus

¹⁷¹ Luis Villoro, *op. cit.* pp. 217 y 218.

¹⁷² Olga Sáenz, *op. cit.*, p. 561.

promesas de modernidad, los jóvenes de entonces tuvieron el anhelo de ser diferentes y libres para adueñarse de esa realidad moderna y audaz.¹⁷³

No hay duda, entonces, de que en ese proceso de apertura se fragua una nueva época para el arte mexicano; los hitos de la misma se encuentran en una serie de *confrontaciones* que definen muy bien las persistencias del pasado y los atisbos del futuro. Más concretamente, aquí se trata del enfrentamiento directo de dos generaciones...

Quien primeramente va a dar testimonio del mismo es José Luis Cuevas, con la publicación del cuento-artículo 'La cortina de nopal' (en el suplemento *México en la cultura* del periódico Novedades, 1956); el propio artista dice que éste:

Fue un artículo anticonformista, en contra de la llamada Escuela mexicana de pintura y del Nacionalismo feroz que ejercían los intelectuales de la época. El título de: La cortina de nopal, se Popularizó pronto e incluso fue usado con cierta frecuencia en publicaciones norteamericanas cuando querían referirse al Nacionalismo latinoamericano... [Éste] fue el primer manifiesto efectivo en contra de la pintura mexicana que negaba toda influencia extranjera para exaltar todo lo nuestro. Sería el comienzo de una serie de artículos en los que atacué con virulencia el arte folklórico, superficial y ramplón que se hacía en México y cuyo pontífice supremo era Diego Rivera... Pienso que mi actitud sana y juguetona de derrumbar a tantos ídolos de la cultura nacional sirvió de mucho y contribuyó a la transformación del ambiente.¹⁷⁴

En rigor, este manifiesto es la historia de Juan, un artista al que no se deja hacer lo que quiere con su arte, y que termina vendiendo su obra a turistas a los que les importa ver temas y personajes típicos de México y no la calidad de la misma. A fin de mantener su éxito hace toda clase de concesiones, y por tanto pierde su deseo de progreso o intención de cambio. Se deja proteger por los simpatizantes del Nacionalismo en el arte mexicano, viste a su mujer de tehuana y al fin y al cabo

¹⁷³ Julieta Ortiz, "Desarrollismo y surgimiento de las vanguardias..." p. 18.

¹⁷⁴ José Luis Cuevas, "Ataqué con virulencia el arte folklórico, superficial y ramplón", en: *Ruptura, 1952-1965*, México, Museo de Arte Carrillo Gil, Museo Biblioteca Pape, 1988, p. 82.

“anda, en rieles de terciopelo, por la única ruta posible para toda pintura...se ha acomodado dentro de una cortina que no llamaremos de humo, sino de nopal.”¹⁷⁵

Lo realmente significativo de esta sátira –hecha por un joven de 22 años– está en la salida que ofrece. Hay aquí una crítica y una propuesta muy claramente estipuladas por el propio artista al declarar en el mismo documento:

Contra ese México ramplón, limitado, provincialmente nacionalista, reducido en su alcance, temeroso de lo extranjero por inseguro de sí mismo, contra ese México me pronuncio...No me erijo en árbitro de nada ni pido que se siga mi ruta porque empiezo por afirmar que no la considero única. Admito en arte todos los caminos que se presentan como una prolongación generosa, amplia de la propia vida. Quiero en el arte de mi país anchas carreteras que nos lleven al resto del mundo, no pequeños caminos vecinales que conectan sólo aldeas.¹⁷⁶

Quedan establecidas así las dicotomías: todos los caminos–única ruta, paralela a la del Cosmopolitismo–Nacionalismo, –y a otras– frente a las cuales se definirán los afanes de esta generación en cuanto a confrontación de orientaciones. Sin embargo, en el grupo ‘Nueva presencia’ nos encontraremos con otra expectativa: la continuidad, en este caso relacionada con la estética de José Clemente Orozco. Expliquémonos. En el mes de enero de 1961 Arnold Belkin publica un artículo en el que habla de los Interioristas (*Insiders*). Este calificativo surge a partir del libro de Selden Rodman, ‘Los Interioristas: exclusión y redescubrimiento del hombre en las artes de nuestro tiempo;’ en él se analiza, entre otros, a dos maestros del Expresionismo mexicano: José Clemente Orozco y José Luis Cuevas. Debe decirse que Rodman era un crítico que había desafiado la corriente predominante en el arte norteamericano de los años 50: ‘La Escuela de Nueva York’; además, cuestionaba que el público hubiese sido hipnotizado por los apóstoles del arte sin compromiso. Pero: ¿qué era concretamente un interiorista?

¹⁷⁵ José Luis Cuevas, “La cortina de nopal”, pp. 88-90.

¹⁷⁶ *Id.*, p. 90 y 91.

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 ese fuera de él entendemos la inquietud por la condición humana, vemos que el interiorista expresa esa inquietud en alguna imaginería figurativa, o (en el caso de las artes cuyo medio es abstracto), en un vocabulario estético que evoca esta condición. En su búsqueda de los valores que dan sentido a la vida, el interiorista no separa al hombre como individuo del hombre como participante social...Se involucra con la posibilidad de comunicar en el nivel más amplio posible...cree en el pleno desarrollo del hombre.¹⁷⁷

Con este conjunto de preocupaciones se hizo posible una recuperación. Según el libro mencionado, dice Arnold Belkin: "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."¹⁷⁸ La preocupación por saber si el espíritu de Orozco estaba vivo todavía era de Rodman, quien encontró en Cuevas a su heredero. Aquel nuevo humanismo tendría pues su desarrollo a partir de un arte figurativo de contenido expresivo, mismo que por un lado "sería reacción a más de quince años de terrible vaciedad artística y humana engendrada por la pintura y la escultura sin compromiso, pintura y escultura no-figurativa"¹⁷⁹ y la consecuencia, por el otro, conllevaría el reencuentro o la identificación, a partir de las tesis de Rodman, relacionadas con la

...oposición de dos tipos de artistas a lo largo de la historia, a saber, los *no-Insiders*, [no-interioristas] preocupados por la ideación, el Simbolismo, la abstracción y los problemas formales, y los inconformistas excepcionales, que desafían el ambiente de su tiempo e inician los cambios: los *Insiders*...[Interioristas] El redescubrimiento del hombre en el arte moderno

¹⁷⁷ Arnold Belkin, *Contra la amnesia, textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, p. 28

¹⁷⁸ Shifra M. Goldman, *op. cit.*, p. 76.

¹⁷⁹ Arnold Belkin, *op. cit.*, p. 40.

se inicia con el maestro olvidado, Orozco, el primero y más grande de los *Insiders*.¹⁸⁰

Con estos antecedentes, en agosto de 1961, Arnold Belkin y Francisco Icaza firman el manifiesto: ‘Nueva presencia: el hombre en el arte de nuestro tiempo.’ En él se dirigen a artistas, pensadores y educadores, profesionistas, a todas las clases sociales y... a los hombres de todas las naciones, razas y creencias, rechazando el buen gusto, el arte que se vende a los especuladores del mercado, el academismo, la crítica intelectualoide, lo inútil e intrascendente que se ha dicho y hecho en torno al arte y los mitos. Declaran que la pintura en aquel momento debía ser “antidecorativa, antiestética, antiintelectual, es más, debe ser brutal, humana, con responsabilidad social, elocuente, real, rotunda, universal. [Así,] pugnamos por un arte que comunique de la manera más directa y más clara posible nuestro compromiso con el hombre.”¹⁸¹

Los artistas que se involucraron con ‘Nueva presencia’ fueron, además –de Belkin e Icaza, quienes junto con Francisco Corzas formarían el primer núcleo del grupo—: Rafael Coronel, José Luis Cuevas, Nacho López, Antonio Rodríguez Luna, José Muñoz Medina, Emilio Ortiz, Artemio Sepulveda. Más tarde se integrarían: Leonel Góngora, José Hernández Delgadillo, Francisco Moreno Capdevila, Benito Messeger y –ya casi al final– Gastón González.

‘Nueva presencia’ duró como grupo apenas un poco más de dos años –entre agosto de 1961 y finales de 1963—. Su fin debe explicarse por las elementales pero siempre profundas rivalidades y desavenencias entre artistas, por la presión del mercado del arte y también por la transformación o agotamiento de una visión creadora. Las dos cabezas del grupo declararon respectivamente al mismo Rodman: “[Icaza:]...quiero expresar ideas sociales menos obvias y emociones más profundas

¹⁸⁰ Shifra M. Goldman, *op. cit.*, p. 78.

¹⁸¹ Arnold Belkin, *op. cit.*, pp. 239 - 241.

que hay dentro de mí. Ahora sé que no puedo hacer nada a través de mi pintura por la miseria de la humanidad... [Belkin:] el humanismo se puede expresar de otras maneras...”¹⁸² Por tanto, fue muy definitiva la evolución que uno y otro experimentaron en su proceso de asimilaciones creadoras y en la proyección ideológica de su obra. Curiosamente, todos los maestros de este grupo evolucionaron y quizá el único que, habiendo estado en las filas del mismo, ha permanecido más fielmente comprometido con una figuración expresionista es José Luis Cuevas. Así pues:

El Interiorismo tuvo sus determinismos y sus limitaciones; pero logró erigirse como la rama mexicana del Neo-expresionismo pues supo, de alguna manera, asumir la crisis que vivía el continente, presentándose a la vez como una opción estilística y como la búsqueda de una salida para quienes, sin abandonar la galería comercial, el museo y demás aparatos culturales de la clase dominante, deseaban, con específico lenguaje artístico, referirse a situaciones o acontecimientos históricos actuales.¹⁸³

Por lo demás, en la década de los años sesenta del siglo pasado, dos exposiciones y una unión de artistas van a marcar la confrontación entre las tendencias y la emergencia, ya plenamente reconocida, de una nueva generación de artistas mexicanos. Es el caso del **Salón Esso** de Artistas Jóvenes de México, la **Confrontación 66** y el **Salón Independiente**. Hablemos un poco de cada uno de ellos.

El **Salón Esso** fue convocado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Organización de Estados Americanos el 7 de diciembre de 1964. A modo de un concurso entre artistas jóvenes de México, la compañía petrolera *Esso* otorgaría dos primeros premios de veinte mil pesos y dos segundos de quince mil. En dicho concurso sólo podían participar artistas de entre 21 y 40 años, por lo que la competencia se anunciaba “como una oportunidad que se daba a los nuevos valores

¹⁸² Shifra M. Goldman, *op. cit.*, p. 111.

¹⁸³ Raquel Tibol, “Prólogo”, en: Shifra M. Goldman, *op. cit.*, p. X.

de la pintura y la escultura de llegar a un vasto público internacional,”¹⁸⁴ lo cual se conseguiría al presentar las obras premiadas en la sede de la Unión Panamericana en Washington en abril de 1965. Por cierto, este Salón fue el undécimo y último de los efectuados en diferentes países de América Latina.

En relación con el jurado de este concurso, el número de obras enviadas, seleccionadas y premiadas, escuchemos:

[El primero]...quedó integrado por Rufino Tamayo, Mathías Goeritz, Ricardo Martínez, Carlos Orozco Romero, Justino Fernández, Jorge Juan Crespo de la Serna, Juan García Ponce y Rafael Anzures. (Ni Martínez, ni Crespo asistieron a las reuniones de trabajo para selección y premiación; Goeritz sólo estuvo en el proceso de selección)... Aunque muchos artistas habían declarado su inconformidad con la política cultural de la OEA, el envío fue abultado: más de 300 artistas hicieron llegar casi 500 piezas entre pinturas y esculturas... De ellas se eligieron 52 pinturas de 39 artistas¹⁸⁵ y 22 esculturas, en este caso de 19 maestros... [Al final] de las 74 obras expuestas en el Museo de Arte Moderno, 46 pudieron catalogarse como figurativas... y 28 como abstractas... los premios recayeron en *Pintura 1-63*, óleo sobre tela de Fernando García Ponce y *Seradis*, óleo sobre tela de Lilia Carrillo...¹⁸⁶

Las polémicas en torno a este salón empezaron cuando Justino Fernández propuso para uno de los primeros premios un cuadro de Benito Messeguer. Tamayo se opuso pues la obra de este último podía catalogarse como neohumanista (como vimos, Messeguer venía de integrar Nueva presencia). Al parecer, el maestro

¹⁸⁴ Raquel Tibol, *Confrontaciones, crónica y recuento*, México, Ediciones Sámara, 1992, p. 19.

¹⁸⁵ Estos artistas fueron: Héctor Navarro, Lilia Carrillo, Trinidad Osorio, Myra Landau, Arnaldo Coen, Fernando Ramos Prida, José Muñoz Medina, Nieves A. de Moreno, Maka Strauss, Fernando García Ponce, Pedro Cervantes, Carlos Belaunzarán, Luis Jaso, Antoni Peyrí, Alizandro Valencia, Roberto Donis, Alfredo Falfán, Hugo Flores Mazzini, Sergio Ladrón de Guevara, Elisa Cano, Cristina Manchola Rodríguez, Greta Grumberg, Fizia, Froylán Ojeda, Eliana Menassé, Rosa María Sustaeta, Salvador Pinoncelly, Jorge Manuell, Miguel Hernández Urbán, Alfredo León Chávez Teixeira, Carlos Jurado, Antônio Ramírez, Gilberto Aceves Navarro, Francisco Corzas, Ernesto Alcántara, Nancy van Overveld, Manuel Serrano, Benito Messeguer y Eduardo Zamora. Cfr. Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸⁶ *Id.*, pp. 20 y 21.

oaxaqueño había expresado que jamás premiaría una pintura con esas características. Al enterarse, el artista hace saber al director general del INBA de su disgusto frente a lo que llamó la “discriminación de una tendencia en la que se había producido buena parte de la pintura mexicana.”¹⁸⁷ Su descontento se extendió –el día de la inauguración– a muchos de los asistentes quienes repudiaron al jurado y especialmente a Tamayo. Los dos bandos podían identificarse muy claramente: de un lado estaban Olga Tamayo, quien en medio de la trifulca gritaba: “¡Son los ardidios comunistas! ¡Son los ardidios comunistas! ¡Pero sepan que se acabaron las hoces y los martillos!” El mismo Tamayo, en las explicaciones y aclaraciones que dio, “habló del comienzo de un movimiento de liberación, después de medio siglo de chovinismo y demagogia”, Cuevas, a la vez, expresaba: “Tengo derecho a decir que la pintura de Rivera, Orozco y Siqueiros es una porquería.” Juan García Ponce, por su parte, establecía: “Tan sólo he escrito a favor de los que me gustan y en contra de falsos tiburones como Orozco, Rivera y Siqueiros.” De otro lado, miembros del Taller de la Gráfica Popular envían un mensaje al Secretario de Educación, Agustín Yáñez, quien, inequívocamente, revela el afán de defender una causa, pues mediante concursos de este tipo se busca:

Lograr fines deliberados y contrarios a las tradiciones de México... Consideramos que este concurso, a través de su resultado, trata de borrar la vigencia de una poderosa tradición de arte realista al servicio del pueblo mexicano y de su revolución. La pintura mural mexicana es producto de una de las etapas de ese gran movimiento social. Consideramos que en este momento en que México pugna por sacudir su Estado de subdesarrollo y hace lo posible por dar un paso ascendente hacia su industrialización, se necesita que el arte interprete tan hondas preocupaciones de nuestra historia contemporánea. Consideramos que las obras premiadas por el jurado, que no supo comprender qué es lo que debe representar a México en una justa de carácter internacional... no son ni la mejor ni la más digna obra de la joven pintura mexicana.¹⁸⁸

¹⁸⁷ *Id.*, p. 21.

¹⁸⁸ *Id.*, pp. 22-27.

Aunque finalmente los resultados de este concurso no se modificaron y por tanto la representación mexicana en Washington no sufrió cambios, aprovechando las polémicas que se habían generado con motivo de este Salón, el INBA, en los inicios de 1966, convoca a una *exposición balance de últimas corrientes en la pintura mexicana*. Muy claramente, en la convocatoria respectiva se establecía que el **Salón Nacional Confrontación 66**: “tendrá por objeto mostrar las diversas corrientes en la pintura de nuestro país, realizar un balance general, ver cuáles son los artistas más significativos y observar las orientaciones que predominan en la pintura de México, especialmente en las nuevas generaciones.”¹⁸⁹ Frente a discusiones y críticas sin fin y, sobre todo, frente a tomas de partido muy concretas, el organismo convocante se preocupó por aclarar en un comunicado que:

Confrontación 66 de las Nuevas Generaciones se propone exclusivamente ser un salón que muestre las tendencias de la pintura mexicana reciente. [Por tanto] este salón no implica ningún juicio ni exclusión de la pintura anterior, de los pintores que son orgullo de México. El INBA ha mostrado constantemente su respeto y su admiración por el arte de México. Servirlo es su obligación. Uno de los grandes proyectos del INBA es la realización de un gran salón de la pintura mexicana moderna que reúna todas nuestras grandes manifestaciones pictóricas del período de la posrevolución. El presente salón... no tiene relación alguna con aquel proyecto. [Asimismo] este salón de la pintura reciente no pretende auspiciar ni excluir determinadas tendencias o estilos, sino destacar lo más significativo y valioso de la producción de los jóvenes... su único propósito... es indagar cuál es el rumbo y cuál la significación de la nueva pintura mexicana.¹⁹⁰

Como se ve, la idea de confrontar las diferentes tendencias de la plástica mexicana joven no podría ser más clara. Pero esto no fue interpretado así por muchos artistas y críticos, quienes entendieron que aquélla tendría que darse entre todas las tendencias de la plástica mexicana, incluyendo por supuesto a la pintura posrevolucionaria y de contenidos sociales. Incluso se hablaba de exclusiones y

¹⁸⁹ *Id.*, p. 41.

¹⁹⁰ *Id.*, p. 90.

complicidades, como por ejemplo, la que se establecía –según Siqueiros– mediante la actitud del comité de selección que estaba acorde “con la campaña que contra el Muralismo mexicano se efectúa desde Estados Unidos, desde Washington concretamente y a través de los organismos dependientes de esa capital, hoy la capital política del Abstraccionismo.”¹⁹¹ Dicha acusación se ampliaba en el manifiesto firmado por Arturo García Bustos, en el que se establecía:

Una intensa ofensiva decretada por el Departamento de Estado de una nación extranjera contra la pintura mural mexicana y toda expresión plástica realista en América Latina, se lleva a cabo en estos momentos en nuestro propio suelo. En esta ofensiva que hoy abre un nuevo frente a través de *Confrontación 66*, es visible el afán de liquidar la gran pintura mexicana, la más notable experiencia plástica desde el *Renacimiento* hasta nuestros días... Por lo tanto, denunciamos que la llamada *Confrontación 66* está organizada tendenciosamente para imprimirle un carácter estético unilateral y excluir la corriente artística que representa a los valores mexicanos, con dos maniobras del comité de selección: a) La condición de la edad en la selección de invitados [sólo se aceptaba la participación de maestros nacidos después de 1920] y b) La exclusión arbitraria... de la mayoría de los elementos jóvenes que se niegan a claudicar de los principios del movimiento realista de la plástica mexicana. De allí la preponderancia aplastante de pintores de tendencias cosmopolitas, abstractas, manchistas y formalistas en la lista de invitados.¹⁹²

A partir de estas denuncias es inaplazable intentar varias interpretaciones que nos lleven a contemplar este enfrentamiento de la manera más objetiva posible. Así pues, debemos analizar, antes que nada, el problema de lo que se sugiere como modalidades de imperialismo cultural. Desde un punto de vista general, una autora como Shifra M. Goldman plantea que:

...resultaría ingenuo creer que los cambios de orientación experimentados por el arte mexicano contemporáneo se hayan debido a razones meramente internas o estéticas. Después de las revelaciones de 1967 sobre la

¹⁹¹ *Id.*, p. 53.

¹⁹² *Id.*, p. 83-84.

participación de la CIA en la fundación encubierta de organizaciones culturales tanto en los Estados Unidos como en el extranjero –como elemento clave de la política exterior de ese país durante la guerra fría– éstas han de tomarse en cuenta [al analizar] las implicaciones de la penetración cultural en el arte latinoamericano...es posible advertir que el imperialismo cultural como arma de la guerra fría podría ser instrumento del neocolonialismo en Latinoamérica, con la misma facilidad que la penetración económica.¹⁹³

Por su parte, Juan Acha también habla de un factor que de manera muy concreta:

...coadyuva a la necesidad de actualización artística que sienten las nuevas generaciones, como una versión urgente del desarrollismo imperante. Nos referimos al imperialismo pictórico que ejerce Estados Unidos durante la guerra fría (1960-1967) cuando difunde su Expresionismo abstracto como la única solución de los problemas artísticos de nuestro tiempo. Para el efecto echa mano al vanguardismo como señuelo.¹⁹⁴

Estas dos interpretaciones apuntan a lo mismo y, desde una simple sumatoria de factores, –tal y como lo entendemos– se llega a un resultado: los cambios en el arte mexicano se debieron a la influencia ejercida por los Estados Unidos a través de las organizaciones culturales que difundían el Expresionismo abstracto, y a la imitación pasiva que nuestros artistas llevaron a cabo de modalidades estilísticas relacionadas con dicha tendencia. Rita Eder nos habla de este problema matizando lo expresado por Goldman: si de acuerdo con esta última se explica el surgimiento de las nuevas tendencias:

...en razón de la caída del movimiento mexicano, [todo ello] como consecuencia de una batalla ideológica en la que los Estados Unidos exportaba para los fines de neutralización política, su propia versión de la pintura abstracta que fue acogida en México. Este argumento... ofrece una explicación convincente del surgimiento de los estilos como consecuencia de

¹⁹³ Shifra M. Goldman, *op. cit.*, pp. 52 y 53, 55.

¹⁹⁴ Juan Acha, *Hersúa, obras, escultura, persona, sociedad*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1983, p. 115.

una batalla ideológica resultado de la Guerra fría. Sin embargo, una mirada a las obras y al contexto mexicano señalan un proceso más complejo, [pues] los caminos en México hacia la abstracción y hacia una figuración no comprometida, son distintos a la opción norteamericana... De otra forma sólo confirmaríamos la fatal sujeción a los designios de la metrópoli y la adhesión a la teoría de la cultura como resultado de una conspiración.¹⁹⁵

Vayamos más a fondo: como ya hemos visto, los muralistas gozan de un enorme prestigio en Norteamérica aproximadamente entre 1930 y 1940, el cual se verá opacado con la llegada a aquel país de artistas europeos como André Breton, Salvador Dalí, Marc Chagall, Max Ernst, Jacques Lipchitz, André Masson, Piet Mondrian, Yves Tanguy, Ossip Zadkine, Josef Albers, etc. que huyen de la Guerra. Éstos fermentarán el ambiente y, como resultado de ello, surgirá el Expresionismo abstracto.

Aquí cabe preguntarse si en un contexto de posguerra y considerando el malestar existencial que se vive como producto irremediable de la conflagración ¿el arte de la pintura podía seguir siendo un vehículo de ideologías y nacionalismos? O más bien se justifica que sea expresión de una individualidad, preocupada por “una especulación plástica sobre la naturaleza del infinito, y más por una empresa espiritual intuitiva muy alejada de la racionalidad mecánica... una huida de la parálisis perpetua y exquisitamente sincronizada de nuestra civilización cronológica.”¹⁹⁶ En consecuencia: ¿podrá ser cierto que el arte abstracto es propio de períodos en los que el medio “se manifiesta contra el hombre, [y por tanto] éste se retrae de los hechos brutales de la vida y se retira a un mundo de armonía

¹⁹⁵ Rita Eder, “La joven escuela de pintura mexicana... pp. 47 y 48

¹⁹⁶ Herbert Read, *Carta a un joven pintor*, Buenos Aires, Ediciones Siglo XX, 1964, pp. 204, 210 y 211.

abstracta [hallando así] paz y seguridad en un dominio de plena naturaleza trascendente?”¹⁹⁷

Si se piensa que en dos contextos diferentes, Nueva York y París, con similares ambientes de posguerra, se produce pintura abstracta, a la pregunta anterior quizá podría responderse afirmativamente. Entonces, al intentar explicarnos el porqué se desplazó a los muralistas mexicanos de la cultura norteamericana de posguerra, debemos decir que en este momento se hace a un lado la visión del arte como vehículo ideológico, el cual se sustituirá por una concepción del arte individualmente concebido (en el contexto del inicio de la *Guerra fría* la abstracción será vista, quizá abusivamente, como la expresión artística del mundo libre). Pensar que en 1966 todavía existía una campaña contra el Muralismo es darle a éste una importancia que, en el país del norte, había dejado de tener veinte años antes.

Pero: ¿Washington –o más bien Nueva York– se había convertido en la capital del Abstraccionismo? Considerar como una vanguardia de posguerra al Expresionismo abstracto es correcto. No lo sería pensar que éste es el único polo de desarrollo de las modalidades relacionadas con la abstracción, pues sin duda, paralela significación, tiene el Informalismo europeo, que convierte de nuevo a París en capital de vanguardia. Según se sabe, varios artistas de la nueva pintura mexicana abrevaron ahí durante sus viajes al viejo continente, concretamente Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Enrique Echeverría, etc.

Ahora bien, a la aseveración relacionada con el predominio de los *pintores con tendencias cosmopolitas, abstractos, manchistas y formalistas* en la lista de los invitados a ‘Confrontación 66’, Raquel Tibol responde:

Se dice que al hacer la lista de los invitados tuvimos mucho cuidado en dejar fuera a los mejores representantes de las tendencias figurativas, sean

¹⁹⁷ Herbert Read, *op. cit.*, p. 201.

realistas, expresionistas y costumbristas. Los que esto dicen, mienten a sabiendas, porque en esa lista están los nombres de artistas con sobresaliente carácter dentro de las corrientes figurativas. Me bastará mencionar a Federico Silva, Héctor Xavier, Gabriel Flores, Leonel Góngora, Francisco Moreno Capdevila, Luis Nishizawa, Rafael Coronel, Francisco Corzas, Héctor Cruz, Artemio Sepúlveda, José Hernández Delgadillo, José Reyes Meza, Fanny Rabel, Javier Arévalo... Todos ellos dentro de sus lenguajes plásticos muy personales, están demostrando preocupación por el hombre y por los problemas actuales del hombre. Y da la casualidad que ninguno de ellos exalta las fuerzas oscuras y antisociales que hoy están tan activas en contra de los pueblos.¹⁹⁸

Con todo lo dicho podemos concluir que entre lo que se planteaba y lo que se entendía —o se quería entender— había enormes distancias. Y si fuese cierto que el gobierno norteamericano publicitaba sus tendencias, a partir de un bien orquestado imperialismo cultural ¿cómo podemos explicar, por ejemplo, que el arte *Pop* prácticamente no tuviera ninguna repercusión en nuestro país, siendo que esta tendencia tenía, hacia 1966, mayor vigencia que el mismo Expresionismo abstracto?

Por último, pensamos que las explicaciones sociologistas de autores y artistas mencionados subestiman a los pintores cuando los convierten en entes pasivos y seguidores ciegos de una tendencia. Las razones del cambio de orientación en el arte mexicano fueron muchas, y entre ellas, sobre todo, el agotamiento de las propuestas artísticas originadas con la posrevolución. Al final, lo realmente trascendente dentro del espectro de propuestas de la Generación de la Ruptura, fue la asunción de diferentes visiones estéticas, dentro de las que, por cierto, la pintura abstracta fue sólo una más.

En fin, después de disidencias válidas, pero también de todo género de desatinos inexplicables, los artistas que expusieron en ‘Confrontación 66’ fueron

¹⁹⁸ Raquel Tibol, *Confrontaciones.....*, p. 60.

41: 29 invitados, 8 seleccionados y 4 pintores miembros del comité de selección.¹⁹⁹ Se decidió exhibir también obra de los no seleccionados, un total aproximado de 600 cuadros, reuniendo de esta manera casi todas las categorías. El palacio de Bellas Artes “pudo ofrecer en todas sus salas un segmento considerable de lo que en 1966 pintaban los artistas de México menores de 46 años.”²⁰⁰

Hablemos por último del **Salón Independiente**. Es en el mes de junio de 1968 que el INBA y el Comité organizador del programa cultural de la XIX Olimpiada lanzan la convocatoria para la que llamarán **Exposición solar**, proponiendo premios para los diferentes géneros plásticos participantes en la misma. Muy pronto, diferentes artistas objetan que no se les extendiera invitación a participar, y pondrán en entredicho la subdivisión de técnicas, la diferente valoración —en relación estrecha con los premios— y, en una palabra, el carácter competitivo de la muestra en cuestión. Debido a que en una segunda convocatoria, según ellos, nada se modifica, un grupo de artistas —más de 40— decide llevar a cabo una exposición “paralela a la solar; para afrontar gastos cada uno de los participantes dona una obra y la muestra fue inaugurada el 15 de octubre en el Centro Cultural Isidro Fabela.”²⁰¹

¹⁹⁹ Entre los invitados estaban: Gilberto Aceves Navarro, Javier Arévalo, Arnold Belkin, Arnaldo Coen, Francisco Corzas, Roberto Donís, Antonio España, Gabriel Flores, Hugo Flores Mazzini, Pedro Friedeberg, Fernando García Ponce, Alberto Gironella, Leonel Góngora, José Hernández Delgadillo, Luis López Loza, Maka, Héctor Navarro, Rodolfo Nieto, Antonio Peláez, Antoni Peyrí, Fanny Rabel, Gabriel Ramírez, Artemio Sepulveda, Federico Silva, Juan Soriano, Francisco Toledo, Vlady, Roger von Gunten y Héctor Xavier. Los ocho maestros seleccionados fueron: Luis Jaso, Joy Laville, Héctor Martínez Arteché, Efrén Ordoñez, Nadine Prado, Ana Luisa Ramos Prida, Fernando Ramos Prida, Ramiro Torreblanca; como miembros del comité participaron en la muestra: Manuel Felguérez, Francisco Icaza, Mario Orozco Rivera y Vicente Rojo. Cfr. Raquel Tibol, *Id.*, p. 91-93.

²⁰⁰ *Id.*, p. 93.

²⁰¹ Entre los participantes en esta muestra estaban: Juan Luis Buñuel, Myra Landau, Arnaldo Coen, Toni Sbert, Felipe Ehrenberg, Kasuya Sakai, Francisco Corzas, Francisco Icaza, Francisco Moreno Capdevila, Mariano Rivera Velázquez, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Roger von Gunten, Fernando García Ponce, Gilberto Aceves Navarro, Gabriel Ramírez, Gastón González, Lilia Carrillo, Alberto Gironella, Leonel Góngora, Rafael Coronel, Antonio España, Felipe

Por lo demás, a este Salón se pretende darle un carácter internacional, y sus objetivos apuntaban esencialmente a “la libre expresión de cada uno de sus miembros, [y a] la constante búsqueda de nuevas formas de relación entre el arte y una sociedad en evolución; [asimismo se recalcaba que] el Salón es independiente de toda institución oficial y particular...”²⁰² Con este carácter, los artistas organizados en el mismo, harán dos muestras más, en 1969 y en 1970 en instalaciones del Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM.

La significación histórica de esta unión de pintores del SI es vista por Jorge A. Manrique en el periódico-boletín de la exposición de 1970, diciendo que ésta es “la primera organización importante de artistas que intenta estructurarse fuera de la égida oficial, alejada del Palacio de Bellas Artes, de sus salones y sus funcionarios. Incluso en cierto sentido en pugna con el INBA...”²⁰³ Con esta distancia, por contraparte, la Galería Pecanins apoyó de múltiples maneras las actividades de este Salón.

Finalmente, al referirse a la orientación y los objetivos del Salón Independiente, a la actitud creadora de sus integrantes y de quienes les apoyaron, habla Brian Nissen:

La convocatoria del Salón fue muy abierta. Era un foro incluyente de todos los que teníamos la misma opinión acerca de la cultura oficial y, en lo plástico, era totalmente plural. No hubo distinciones tendenciales y ni siquiera juicios previos sobre la calidad de las obras... El Salón vino a significar la vanguardia mexicana... Las vanguardias de Francia, Italia, Inglaterra y Estados Unidos se copiaban entre sí. Y en México, me encantó la

Orlando, Enrique Echeverría, Iker Larrauri, Arnold Belkin, Lucinda Urrusti, Benito Messeguer, Pedro Preux, Vita Giorgi, Lucas Johnson, Luis Jaso, Philip Bragar, José Muñoz Medina, Ricardo Rocha, Ricardo Regazzoni, Marta Palau, Olivier Seguin, Bartolí, Brian Nissen, Vicente Rojo y Luis López Loza. Donaron obra pero no participaron en la exhibición: José Luis Cuevas, Angela Gurría, Guillermo Meza y Leonora Carrington. Cfr. *Id.*, pp. 157 y 158.

²⁰² *Id.*, p. 158.

²⁰³ Jorge A. Manrique, “Desde el punto de vista exclusivamente artístico el Salón no apareció con propósitos definidos”, en: *SI*, boletín, México, Museo Universitario de Ciencias y Artes, C.U., 3 de diciembre de 1970, p. 3.

diferencia. Esto me gustaba mucho porque cada quien pintaba de manera distinta, fueran abstraccionistas o no, con un sello personal... El ambiente de la ciudad era excepcional. Y a quienes nos juntábamos en la Galería Pecanins no sólo nos apoyaron como galeristas, sino que ésta se convirtió en la sede de ese conjunto de artistas al margen o indiferente a la oficialidad. No eramos un grupo ni una tendencia. A diferencia de las agrupaciones mexicanistas... la nuestra se fundaba precisamente en nuestra diversidad y en la necesidad de conquistar nuestros propios espacios.²⁰⁴

Así, podemos afirmar que, en todos sentidos, el Salón Independiente fue un parteaguas que permitió la consolidación de los objetivos de esta generación, que por estos años llega a la primera madurez. Fue precisamente en ese espacio donde se proyectaron dos de las características esenciales de la Ruptura: la independencia y la diversidad.

²⁰⁴ Luis Carlos Emerich, *Galería Pecanins, la siempre vivaz*, México, Ediciones de la galería, Turner libros (distribución), 2000, pp. 32-34.

2.2. Desarrollismo: realidad política, económica y social

El primero de diciembre de 1940 el Gral. Manuel Ávila Camacho toma posesión como presidente de la República. Su gobierno marcará el inicio de una segunda etapa en el desarrollo del México posrevolucionario. Al momento en que Cárdenas entrega la presidencia:

...el partido del gobierno seguía sosteniendo que la lucha de clases era el motor del desarrollo histórico y que la meta última de la Revolución era construir una sociedad en donde los instrumentos de producción estuvieran bajo el control directo de los trabajadores. El ejido, las cooperativas y la propiedad estatal debían ser los ejes económicos y sociales del México nuevo. Sin embargo, las fuerzas contrarias al proyecto cardenista iban en ascenso... y a finales de 1940 [éste se encontraba] en clara condición defensiva. Cuando el general Ávila Camacho asumió la presidencia era claro para muchos que el camino hacia la construcción de un *socialismo mexicano* había terminado. Con el correr de los años se afianzaría la idea de que al finalizar el sexenio de Cárdenas, había llegado también a su fin la Revolución Mexicana.²⁰⁵

Desde luego, el tránsito hacia la consolidación de lo ganado en todos los ámbitos de la vida nacional no iba a ser fácil. Aun cuando la herencia inmediata de Cárdenas estaba a la vista en la *Expropiación Petrolera* y las 17 millones de hectáreas de tierra restituidas o entregadas, “graves problemas económicos derivados tanto de las carencias originadas por la guerra como de la insuficiencia de la producción nacional y del alza del costo de la vida...contribuían a mantener el malestar y la inconformidad.”²⁰⁶

Por su parte, era en las relaciones internacionales donde México tenía importantes problemas por resolver. A partir del hundimiento de los barcos petroleros *Potrero del Llano* y *Faja de Oro*, ocasionado por un submarino alemán, Ávila Camacho declara la guerra a las potencias del Eje:

²⁰⁵ Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *op. cit.*, p. 185.

²⁰⁶ José Rogelio Alvarez, *op. cit.*, Tomo 2, p. 717.

Cuando México entró a la segunda Guerra Mundial, su situación internacional dio un vuelco. De pronto, se encontró como aliado del país que hasta hace poco parecía la principal amenaza a su soberanía... La guerra... propició soluciones rápidas y definitivas a muchos de los problemas existentes entre México y Estados Unidos... El gobierno de Washington facilitó a México la obtención de los primeros préstamos internacionales desde la caída de Victoriano Huerta, para inducir la producción de materias primas requeridas por la economía bélica estadounidense. En reciprocidad, el gobierno mexicano firmó con su vecino del norte tratados de comercio, braceros y cooperación militar, aunque su colaboración en el esfuerzo contra los países del Eje fue básicamente económica... Así, al terminar la guerra, México se descubrió integrado a la zona de influencia norteamericana... Se dirigía hacia allá el grueso de las materias primas exportadas y provenía de allá la mayor parte de los bienes de capital requeridos para la sustitución de importaciones.²⁰⁷

Así pues, durante y hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, se dan las condiciones para una importante activación de la industria mexicana, la cual prosperará gracias a la demanda que sus productos tenían en el exterior, pero también debido a la disminución de las importaciones presentes en el mercado nacional, lo cual propició una sustitución de las mismas. De suyo, el *Nacionalismo* más o menos agresivo de los primeros regímenes posrevolucionarios, y que había tenido su culminación, a través de diferentes medidas, en el *Cardenismo*, será poco a poco sustituido por otro, "más realista, que hacía descansar las posibilidades de independencia económica en un rápido crecimiento industrial estimulado por el proteccionismo arancelario y, en general, por la política pública."²⁰⁸ El más importante corolario de este proceso era que se estaba dejando atrás la economía agrícola. De este modo, lo que con Ávila Camacho fue continuidad ("éste todavía

²⁰⁷ Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *op. cit.*, p. 195.

²⁰⁸ Rolando Cordera Campos, "Estado y desarrollo en el Capitalismo tardío y subordinado; Síntesis de un caso pionero: México, 1920-1970", en: *Investigación económica: Revista de la Escuela Nacional de Economía, México, UNAM, Vol. XXXI, Julio-Septiembre 1971, No. 123, p. 470.*

repartió casi 6 millones de hectáreas de tierra”²⁰⁹), aunque también rectificación, con Miguel Alemán será consolidación de un nuevo esquema. Así:

El impulso industrializador tuvo rienda suelta sólo después de la guerra, bajo la presidencia de Miguel Alemán (1946-52)... La meta de los esfuerzos económicos tanto del sector oficial como de la empresa privada, era construir la sociedad industrial prometida por la posguerra como el único medio para salir del subdesarrollo... para el joven grupo de civiles llegados al poder en 1946 con el presidente Alemán, la obsesión fue primero crear la riqueza mediante la sustitución industrial de importaciones tradicionales y repartirla luego de acuerdo con las demandas de la justicia social. Nadie puso fecha a la segunda fase y los dirigentes oficiales y privados del país no parecieron interesarse realmente sino en la primera parte de la ecuación: acumular capital.²¹⁰

Ahora, este desarrollo económico capitalista no se va a dar en nuestro país de modo puro, pues así como en otras épocas se había estructurado la relación, no por contradictoria, menos posible, de un capitalismo con tintes socialistas o de un socialismo con estructuras económicas capitalistas de base, la libre empresa mexicana terminará coexistiendo con el Estado-empresario; esta correlación se justificó en medio de una especial repartición; el estado, incluso antes, pero sobre todo en la década de los años 40, intervino en el proceso productivo:

En principio, esa intervención se justificó como una serie de acciones excepcionales y/o pasajeras. Poco a poco, pese a las protestas empresariales, la práctica estatal y las deficiencias empresariales privadas cuajaron lo que se dio en llamar un sistema de *economía mixta*, en persistente estado de conflicto y negociación del Estado-empresario, con la burguesía nacional cada vez más consolidada.²¹¹

A pesar de ello y cualesquiera que fuesen los problemas que trajo esta relación, lo cierto es que los analistas hablaron de un milagro económico mexicano. Así entre 1940 y 1960 “la producción nacional aumentó 3.2 veces, y de 1960 a

²⁰⁹ José Rogelio Álvarez, *op. cit.* Tomo 2, p. 719.

²¹⁰ Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *op. cit.*, p. 198.

²¹¹ *Id.*, p. 192.

1978, 2.7 veces; años con un crecimiento anual promedio de 6%, lo que quiere decir que el valor real de lo producido por la economía mexicana en 1978 era, en comparación con 1940, 8.7 veces superior”²¹² En definitiva:

La tónica de la administración de Alemán fue la de acelerar de manera espectacular el proceso de industrialización apoyando incondicionalmente la acción de la gran empresa privada... De ahí en adelante no se volvería a oír hablar en círculos oficiales del *socialismo mexicano*, aunque el vocabulario gubernamental tampoco se esforzó en destacar la naturaleza puramente capitalista del desarrollo. Se prefirió en cambio hablar de una *economía mixta* cuya definición precisa no se dio, pero que al parecer recogía los mejores elementos de los dos grandes sistemas económicos que se disputaban la hegemonía mundial: el *socialismo* y el *neocapitalismo*.²¹³

En esta curiosa correlación, los números lo dicen todo, pues en los inicios de la década de los setenta, “el sector paraestatal contaba con alrededor de 800 empresas...que incluían lo mismo a Pemex o la CFE... u otras que producían bicicletas; para 1970 el 35% de la inversión fija bruta correspondía al sector público... en 1976 llegó a representar más del 40%.”²¹⁴ Ésta es la culminación de un proceso que había llevado décadas, dentro del que:

La intervención estatal en la economía mexicana no [fue] de ningún modo...una intervención competitiva, sino sobre todo funcional con el desarrollo capitalista. [Por ello] el propio régimen [de Alemán] se encargó de precisar con claridad su función, vía Ramón Beteta, quien afirmaba: El temor de la banca no debiera ser que cada día haya más y más medidas restrictivas de su libertad... porque si el gobierno no tomara estas medidas, entonces el peligro sería que éste...tendría que...socializar el crédito... La política económica del régimen, lejos de llevarnos al colectivismo nos está apartando de él... [De esta manera] el gobierno actual está defendiendo a la iniciativa privada muchas veces en contra de la opinión de los mismos interesados,

²¹² *Id.*, p. 193.

²¹³ Lorenzo Meyer, “La encrucijada”, en: *Historia general de México*, Tomo 4, México, Secretaría de Educación Pública, El Colegio de México, 1976, p. 228.

²¹⁴ Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *op. cit.*, p. 201.

pero no porque tenga muy buen corazón, sino porque desea preservar ese régimen económico.²¹⁵

Por lo demás, contraparte del milagro económico, lo fueron las contradicciones que trajo aparejadas. En lo general, la distribución de la riqueza era más que injusta y, en lo político, el Estado mexicano mostró en más de una ocasión su cara autoritaria; era el caso de que:

En esa febril transformación social había sectores inconformes. El crecimiento económico beneficiaba sólo a una parte de la población... Un cálculo de la distribución del ingreso entre 1950 y 1963 daba resultados alarmantes: 10% de la población más rica concentraba casi la mitad de la riqueza nacional. Las inconformidades de obreros y campesinos habían sido resueltas a veces por medio de concesiones y negociaciones y a veces por medio de la violencia... En 1951, por ejemplo, se había ignorado una penosa *Caravana del hambre* de miles de mineros y sus familias... En 1958 telegrafistas, petroleros y maestros sufrieron la represión y el encarcelamiento de algunos líderes... En 1959 una gran huelga ferrocarrilera fue reprimida por el ejército; varios de sus dirigentes... fueron a dar a la cárcel acusados del delito de disolución social y allí permanecieron durante años... Los ferrocarrileros fueron acusados de comunistas...²¹⁶

Así, lo que entre éstos había empezado como un problema de reivindicaciones salariales se tradujo “en el surgimiento de un liderato independiente y militante encabezado por Demetrio Vallejo y Valentín Campa,”²¹⁷ que se pensó daría al movimiento obrero una nueva posición frente al Estado mexicano. Con la huelga que estalla el 25 de febrero de 1959 se consigue un aumento salarial del 16.6 %. Un mes más tarde se vuelve a emplazar a huelga dadas las negociaciones de contratos en los *Sistemas del Ferrocarril Mexicano y del Pacífico*. Esta vez, la misma será rota con violencia y “de golpe, se restableció el

²¹⁵ Rolando Cordera Campos, *op. cit.*, pp, 487 y 488.

²¹⁶ Luis Aboites Aguilar, “El último tramo, 1929-2000”, en: *Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México, Secretaría de Educación Pública, Biblioteca para la actualización del maestro, 2004, pp, 282 y 283.

²¹⁷ Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *op. cit.*, p. 220.

control oficial sobre el gremio ferrocarrilero y sobre los impulsos levantiscos de todo el movimiento obrero en general”²¹⁸

Contradictoriamente y a pesar de todo, la estabilidad del sistema político mexicano no se basó solamente en la fuerza; no deja de ser curioso que el gobierno de Adolfo López Mateos (1958-1964) reactivara la reforma agraria, y así, en los “dos primeros años de su gobierno se repartieron 3.2 millones de hectáreas y un gran total de 16 millones en el curso de su sexenio, [con lo cual casi alcanza a Cárdenas]; en este camino abundaría su sucesor, Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970).”²¹⁹ ¿Esta añeja manera de hacer justicia social sin tener que transformar las estructuras, fue en estos momentos la respuesta mexicana a la Revolución cubana?

Por lo demás, tanto en lo económico como en lo político este último presidente vivirá el agotamiento de un esquema de desarrollo que aparentemente había probado su éxito por varias décadas. Habrá de ser totalmente evidente que:

...el acontecimiento clave en los desajustes del arreglo político nacional fue el movimiento estudiantil de 1968...Ese movimiento y sobre todo su desenlace en la matanza del *2 de octubre en Tlatelolco*, mostró la distancia entre una sociedad cada vez más urbana y diversa y un régimen político que imaginaba que su empeño modernizador jamás se tornaría en una amenaza o en un desafío a su autoridad.²²⁰

Pese a que en las urnas los gobiernos de López Mateos y de Díaz Ordaz habían sido validados con un 90.43% –1958– y el 88.81% –1964– de los votos respectivamente;²²¹ paradójicamente, en 1968, el *Movimiento estudiantil* propondrá esencialmente la apertura de nuevos canales de expresión política. Acorde con este propósito es la propuesta, que redacta y presenta José Revueltas en el pleno que

²¹⁸ *Id.*, p. 221.

²¹⁹ *Id.*, p. 219.

²²⁰ Luis Aboites Aguilar, *op. cit.*, p. 285.

²²¹ Lorenzo Meyer, “La encrucijada”..., p. 225.

organizan, en noviembre de 1968, los miembros del *Comité Nacional de Huelga* que quedaban aún en libertad:

Garantizar que para la próxima campaña electoral que renovará los poderes federales (y ya aprobado el voto a los 18 años de edad) los ciudadanos puedan registrar candidatos al margen de los partidos oficiales reconocidos (PRI, PAN, PPS, PARM), como candidatos directos del electorado consciente, dentro del más absoluto respeto a la libertad de reunión y expresión constitucionales, así como a la efectividad del sufragio.²²²

Ahora bien, a la problemática más estrictamente política anunciada por el movimiento estudiantil, debemos sumar que en aquel año:

...irrumper brutalmente las abigarradas y profundas contradicciones que genera este neo-capitalismo subdesarrollado y que el notable crecimiento económico del período en apariencia había congelado. Entre los meses de julio y octubre de 1968, las masas urbanas de la ciudad de México, encabezadas por legítimos hijos del sistema: los estudiantes, enarbolando un programa eminentemente democrático liberal, ponen en duda con violencia un crecimiento que no sólo pospone sino de hecho niega el bienestar de las mayorías y logran estremecer toda la estructura de la bárbara democracia mexicana...²²³

Después de casi tres décadas, los equilibrios político, económico y social se habían roto. A reestructurarlos iba a dedicarse el régimen de Luis Echeverría (1970-1976). “En los propios círculos del poder aparecían ya presiones para reformular la estrategia de desarrollo y restituir al Estado la iniciativa que en el orden político y económico había perdido.”²²⁴ Así pues, en los gobiernos de este último y de José López Portillo (1976-1982) se intentó una reestructuración de nuestro sistema, pero nada pudo evitar la crisis, que llevó a la quiebra de la economía mexicana en 1982.

²²² José Revueltas, “Documento presentado y leído a los representantes del Pleno, noviembre 5, 1968” en: *Vuelta*, No. 23, México, Octubre, 1978, p. 19.

²²³ Rolando Cordera Campos, *op. cit.*, p. 498.

²²⁴ Mario Monteforte Toledo, *Las piedras vivas: escultura y sociedad en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 1979, p. 217.

2.3. Los artistas y sus lenguajes

Si en otras épocas de la plástica mexicana era relativamente fácil identificar a participantes y/o protagonistas, éste no es el caso de esta generación, pues estamos todavía ante el problema de dictaminar a quienes debe considerarse como parte de la misma. El testimonio más fehaciente sobre las inclusiones, pero también sobre las exclusiones, está sin duda en las exposiciones que se han organizado en México y en el extranjero. Así las cosas, hablemos de las ocho muestras colectivas que entre 1983 y 2003 reunieron concretamente a estos maestros.

La primera de ellas se llamó **Pintado en México**, (1) Madrid, Banco Exterior de España, 1983. Sobre esta muestra Octavio Paz escribía, en relación con los ocho artistas incluidos, que éstos representaban “la porción central de nuestra pintura contemporánea. Gracias a ellos el arte mexicano de esta década posee carácter y diversidad, osadía y madurez. Tal vez faltan, para mi gusto, dos o tres nombres, pero no sobra ninguno” ²²⁵ (Para conocer la relación de pintores incluidos en ésta y en las siguientes exhibiciones véase la **Tabla 1** en la siguiente página). Desde luego, hablar de pintura ‘hecha en México’ en aquellos años implicaba una idea tan general que ello provocó quizá la falta de muchos nombres. Tampoco había concepto, estilo u orientación que los englobara.

Probablemente la primera vez que se realizó una muestra con la hoy famosa caracterización que signa, de manera general, los propósitos de los jóvenes pintores mexicanos en los inicios de la quinta década del siglo pasado fue: **Ruptura: 1952-1965** (2) llevada a cabo en los Museos Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil y Biblioteca Pape en 1988. Para la misma se conjuntaron las obras de 14 artistas ²²⁶ de diferentes edades. El principal logro de esta exposición fue sin duda poder

²²⁵ Octavio Paz, “Pintura mexicana contemporánea”, en: *Los privilegios de la vista II, Arte de México*, Barcelona-México, Círculo de lectores, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 390.

²²⁶ Cfr. Luis Cardoza y Aragón (et. al.) *Ruptura, 1952-1965*, México, Museo de Arte Carrillo Gil, Museo Biblioteca Pape, 1988.

Tabla 1: Participación de los artistas en las exposiciones de la Ruptura: 1983-2003

1. *Pintado en México*, Madrid, Banco Exterior de España, 1983
2. *Ruptura: 1952-1965*, México, Museo Carrillo Gil, 1988
3. *Transición y ruptura: 24 artistas mexicanos*, Maastricht, Holanda, Europalia 93, 1993
4. *Pintores en México del siglo XX*, Bogotá, Colombia, Biblioteca Arango del Banco de la República, 1994
5. *Los 70, la llamada Ruptura...* México, Museo Dolores Olmedo, 2000
6. *Rupturas, la liberación de la imagen, el arte en México después de 1950*, España, Museo de Pontevedra y Museo Valenciano de la Ilustración, 2001
7. *Ruptura*, México, Museo José Luis Cuevas, 2002
8. *Los espacios inconformes*, México, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2003

	1	2	3	4	5	6	7	8
	España	México	Holanda	Colombia	México	España	México	México
A.Navarro			*	*		*		*
Belkin				*				*
Carrillo		*	*	*	*	*	*	*
Coen		*	*	*		*		*
Corzas		*	*	*		*		*
Cuevas	*	*	*	*	*	*	*	*
Donís						*		
Echeverría		*	*	*	*	*	*	*
Felguérez	*	*	*	*	*	*	*	*
Friedeberg								*
G. Ponce		*	*	*	*	*	*	*
G.Cantú								*
G.Guerrero								*
Gerzso	*		*	*				*
Gironella	*		*	*	*	*	*	*
Goeritz			*	*		*		*
H.Xavier		*	*					
Icaza								*
L.Loza		*	*					*
Laville								*
Martínez			*	*				*
Nieto			*	*		*		*
Nissen								*
Ortiz				*		*		*
P.Coronel		*	*	*	*	*	*	*
R.Coronel			*	*				*
R.Prida								*
Rojo	*	*	*	*	*	*	*	*
Sakai								*
Sjolander				*				*
Soriano	*		*	*	*	*		*
Toledo	*	*	*	*				*
Urueta				*				*
v.Gunten	*	*	*	*		*	*	*
Vlady		*	*	*	*	*	*	*

identificar un nuevo momento de la plástica mexicana. Y aunque los artistas considerados eran todavía pocos, sus propósitos fueron ampliamente discutidos —en el catálogo de la misma— por artistas, críticos e historiadores como José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Luis Cardoza y Aragón, Jorge A. Manrique, Rita Eder y Juan García Ponce.

Una muestra más sobre estos artistas se exhibió en Maastricht, Holanda, en la galería *Noortman* como parte del programa *Europalia 93*; la misma, llamada **Transición y ruptura, 24 artistas mexicanos** (3) incluyó, conforme al catálogo a 22 pintores de ruptura y dos más: ²²⁷ Carlos Mérida y Jesús Reyes Ferreira, a quienes consideramos como parte de la Contracorriente (es decir, como miembros del grupo de artistas paralelos a la Escuela mexicana de pintura. Si se acepta este primer rompimiento con aquélla, entonces quizá la transición en esta exposición hubiera tenido que ampliarse). En seguida podemos identificar que los mencionados 22 creadores han sido seleccionados considerando antecedentes: Gerzso, Goeritz, Martínez, Soriano y Vlady, junto a otros dos grupos, los nacidos en la década de los 20 (6) y otros más jóvenes, a su vez, nacidos en los años 30 del siglo pasado (11). (La lista de artistas por fecha de nacimiento la daremos más adelante).

Otra exposición que reunía a maestros de esta generación fue: **Pintores en México del Siglo XX**, (4) Colección del museo de Arte Moderno, México, presentada en la biblioteca Luis Angel Arango del Banco de la República, Bogotá, Colombia, 1994 e incluía a 29 creadores. Entre éstos, dos grandes de la Contracorriente: Rufino Tamayo y Carlos Mérida; dos del Exilio español en México: Antonio Peláez y Antonio Rodríguez Luna. Éstos, junto a Xavier Esqueda —artista probablemente perteneciente a la generación intermedia— y 24 creadores

²²⁷ Cfr. Javier González Rubio (Coordinación general), *Transición y ruptura, 24 artistas mexicanos*, *Europalia 93*, CONACULTA, INBA, Galería Noortman, Maastricht, Holanda, 1993.

plenamente identificados con la Ruptura.²²⁸ Como se puede apreciar, el peso de esta muestra se fincaba en la pintura mexicana de la posguerra intentando mostrar conexiones y antecedentes.

Y ya que hablamos de una generación intermedia tenemos que preguntarnos: ¿los artistas nacidos después de 1940 quedan necesariamente enlazados a la Ruptura? Para abordar el problema de la que ha sido llamada así, se organizó la muestra **Alternancias** en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México (1985-1986). En ésta se incluyó a 17 artistas: Arnaldo Coen, Aarón Cruz, Ismael Guardado, Raúl Herrera, Luis López Loza, Leonel Maciel, Carlos Olachea, Emilio Ortiz, Tomás Parra, Ricardo Rocha, Oscar Rodríguez, Ignacio Salazar, Susana Sierra, Eduardo Tamariz, Francisco Toledo, Guillermo Zapfe y Nahum B. Zenil. Insistimos: ¿este grupo de artistas pertenece todavía a la Ruptura o son una nueva categoría de creadores –quizá los hermanos mayores– dentro de la múltiple y heterogénea pintura mexicana contemporánea? Teresa del Conde reflexiona:

¿Se puede hablar entonces de una generación intermedia limitada hacia arriba por los integrantes de la otrora joven pintura [otra forma de referirse a los maestros de la Ruptura] y sucedida por la pujante presencia de los nuevos valores? Sí y no. Sí, en cuanto a que el despunte artístico de la mayor parte de ellos se realiza en los años sesenta. No, en la medida en que todo corte generacional es arbitrario. De hecho, la notoriedad de varios (Toledo sobre todo), está por encima de cualquier agrupación cronológica. [De esta manera], esta generación –si se la considera como tal–, no es asimilable ni a la joven pintura, ni a los nuevos valores, aunque desde el ángulo estético los protagonistas de las tres etapas aquí marcadas se encuentran englobados en un mismo proceso general: el que corresponde al desarrollo y evolución del arte mexicano a partir de la segunda mitad del siglo XX.²²⁹

²²⁸ Cfr. Teresa del Conde, (Presentación), *Pintores en México del Siglo XX*, Colección Museo de Arte Moderno, México, INBA, Secretaría de Relaciones Exteriores, Biblioteca Luis Angel Arango, Banco de la República, Bogotá, Colombia, mayo 2 a junio 19, 1994.

²²⁹ Teresa del Conde, “Alternancias, la generación intermedia”, en catálogo del mismo nombre, México, Museo de Arte Moderno, Diciembre 1985-Febrero 1986, p. 9.

En efecto, este es un grupo como tal, y su existencia no se ve cuestionada por el hecho de que algunos de sus miembros hayan mantenido una amistad o participado en exposiciones concretamente organizadas por, o en paralelo a, los maestros de la Ruptura. Es el caso de Coen, López Loza, Parra y Toledo, quienes son susceptibles –como último eslabón– de ser asimilados a ésta. Ahora bien, no hay duda de que a este grupo hay que verlo como heredero de unos, –la Ruptura– y antecedente para otros –pintura contemporánea–. Considérese que esta última correlación es sólo temporal y no involucra valoraciones plásticas.

Para volver a nuestra ennumeración: **Los 70, la llamada ‘ruptura’ y ‘gráfica internacional’** (5), Museo Dolores Olmedo Patiño, 2000, fue una muestra organizada pensando en una confrontación. Es decir que, junto a una colección de grabados pertenecientes a artistas de las últimas tendencias de las artes en el mundo, tales como el Expresionismo abstracto norteamericano, el Informalismo europeo, el arte Pop, etc., se reunió a un conjunto de once pintores mexicanos encabezados por Rufino Tamayo. Es fácil comprobar que en esta muestra –de tan pocos artistas– se acepta y promueve la conexión entre Tamayo y la vanguardia mexicana. También es detectable la categoría de algunos de ellos como hermanos mayores que trabajarán junto a otros más jóvenes. Lo más significativo de esta exhibición tiene que ver con la idea del diálogo que estos maestros establecieron con “lenguajes plásticos de Francia, España y los Estados Unidos, motivados por sus constantes viajes a esos países durante los años cincuenta y sesenta.”²³⁰

Hablemos ahora de una muestra presentada en España entre agosto y octubre del 2001. Organizada bajo el título: **Rupturas, la liberación de la imagen; el arte en México después de 1950** (6), fue presentada en el Museo de Pontevedra (agosto-septiembre) y en el Museo Valenciano de la Ilustración (octubre). Los

²³⁰ Dolores Olmedo Patiño, *Los 70, la llamada ruptura y gráfica internacional*, México, Museo Dolores Olmedo Patiño, Universidad Autónoma Metropolitana, Febrero-Mayo 2002, p. 9.

comisarios de la misma, Enrique Franco Calvo y Agustín Arteaga, dictaminaron incluir en ella a dos grupos de artistas. Ocho pintores pertenecientes a los primeros momentos de la Ruptura: Climent, Goeritz, Mérida, Paalen, Rodríguez Lozano, Soriano, Souto y Vlady. Y en la generación de los considerados parricidas (2o. momento) a 15 pintores: Aceves Navarro, Carrillo, Coen, P. Coronel, Corzas, Cuevas, Donís, Echeverría, Felguérez, García Ponce, Gironella, von Gunten, Nieto, Ortiz y Rojo.²³¹

En Pontevedra y Valencia, por tanto, se exhibió a 23 artistas. Lo interesante de estas muestras en España fue haber introducido en el concepto curatorial un primer grupo que implicará la aceptación de antecedentes o primeros momentos de la Ruptura. Sin embargo, aun cuando es correcto tomarlos en cuenta, los pintores deben ser más exactamente caracterizados, pues Mérida y Rodríguez Lozano son miembros de la Contracorriente (llama la atención la ausencia de Tamayo). Asimismo, Climent y Souto son artistas del Exilio español, y Paalen es un surrealista llegado a México junto con otros maestros de esta misma tendencia. Vlady y Goeritz, que arriban a nuestro país en 1943 y 1949 respectivamente, pasarán a formar parte muy directamente de acciones y situaciones importantes para la nueva generación, fermentando con ello el contexto plástico mexicano.

Ahora bien, entre abril del 2002 y noviembre del 2003 se llevaron a cabo en el Museo José Luis Cuevas una serie de siete exposiciones individuales en las que se fue exhibiendo la obra de García Ponce, Rojo, Felguérez, von Gunten, Vlady, Carrillo y Cuevas. Asimismo, y entre éstas, se hizo una muestra antológica: **Ruptura**, (7) 2002, con motivo del décimo aniversario de la fundación de dicho museo, dedicada muy concretamente a algunos artistas de esta generación, y en la

²³¹ Cfr. Enrique Franco Calvo y Agustín Arteaga, *Rupturas: la liberación de la imagen, el arte en México después de 1950*, Pontevedra, Museo de Pontevedra, 2001. (Aunque con catálogo aparte, la muestra de Valencia fue exactamente la misma)

que, aparte de los arriba reseñados se incluyó también a Pedro Coronel, Enrique Echeverría y Alberto Gironella. En total diez artistas o según se establecía: “diez iniciadores del movimiento renovador.”²³² Por cierto, de los dos últimos se hicieron exposiciones retrospectivas en el museo del Palacio de Bellas Artes entre 2003 y 2004, al igual que una retrospectiva de Pedro Coronel en el Museo de Arte Moderno en 2005.

No podemos dudar de que la obra de los diez maestros mencionados es fundamental para entender a esta nueva generación de creadores mexicanos, pero caracterizarlos como iniciadores, dejando fuera a otros pintores, con idénticos merecimientos (y que no son mencionados en ningún otro espacio del catálogo de la exposición del museo Cuevas), nos lleva a decir que dicha selección es incompleta e inexacta. De ahí que cuestionemos: ¿hay otros maestros que también tienen el rango de iniciadores pero que no fueron tomados en cuenta?, si esto es así ¿cuál es la razón? ¿Se declara a unos iniciadores, y a otros continuadores y por tanto no todos tienen la misma categoría?

Antes de terminar con las exposiciones, veamos los nombres que algunos investigadores han manejado en relación con los artistas a incluir dentro de este movimiento. Juan Coronel Rivera nos dice que:

Los artistas que ahora agrupamos en el movimiento denominado la Ruptura, en realidad son cuatro generaciones de creadores y no un bloque, así lo viven los propios protagonistas. El primer grupo está integrado por Alice Rahon, Cordelia Urueta, Remedios Varo, Gunther Gerzso, Mathías Goeritz y Leonora Carrington. El segundo está integrado por Juan Soriano, Vlady, Alberto Gironella, Pedro Coronel, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez. El tercer conjunto está constituido por Lilia Carrillo, Geles Cabrera, Rafael Coronel, Vicente Rojo, Fernando García Ponce, Roger Von Gunten, José Luis Cuevas, Helen Escobedo, Rodolfo Nieto y Francisco Corzas. La cuarta

²³² José Luis Cuevas, “X Aniversario del Museo José Luis Cuevas”, en catálogo: México, Museo José Luis Cuevas, Julio-octubre 2002, p. 9.

Generación de la Ruptura está integrada por Arnaldo Coen, Francisco Toledo, Hersúa, Felipe Ehrenberg y Xavier Esqueda.²³³

Un total de 27 artistas donde puede apreciarse que algunos de los participantes en el primer grupo son surrealistas (Rahon, Varo, Carrington) y como tales se constituyen en un antecedente para algunos jóvenes artistas mexicanos del período; por ello –creemos– debe vérselos por separado. Con la inclusión de Goeritz en este mismo primer grupo se nos da el pretexto para hablar de una categoría de pintores no nacidos en México, pero que o bien marca derroteros, como éste último, o bien su obra es capital como aportación a los valores artísticos de esta generación. Sea que hayan quedado muy integrados a la Ruptura como fenómeno de la plástica mexicana o sea que hayan trabajado en su obra más independientemente, como es el caso de: Waldemar Sjolander, Vlady, Joy Laville, Maka Strauss, Philip Bragar, Kasuya Sakai, Arnold Belkin, Vicente Rojo, Leonel Góngora, Roger von Gunten, Pedro Friedeberg y Brian Nissen (Coronel Rivera sólo menciona a cuatro de ellos).

En relación al segundo y tercer grupos de artistas que nos entrega éste último, es evidente que los del segundo son hermanos mayores (a quienes se sumarían Urueta y Gerzso) en relación a los del tercero. Paralelamente, al hablar de Geles Cabrera y de Helen Escobedo hay que instituir, más bien, un grupo de Ruptura pero dentro de la escultura mexicana. Por último, en la cuarta agrupación sugerida por este investigador y coleccionista, la inclusión de Hersúa (1940), Ehrenberg (1943) y Esqueda (1943), nos vuelve a remitir al problema de la generación Intermedia y por tanto a un problema de fechas. Si Coen y Toledo, –ambos nacidos en 1940– son los más jóvenes entre los artistas de la Ruptura, ¿ello nos lleva a dictaminar que este año (1940) es el del límite para la inclusión?

²³³ Juan Coronel Rivera, “Contexto histórico, La Ruptura: Una aproximación a sus orígenes” en: Delmarí Romero Keith, *Tiempos de Ruptura*, pp. 26 y 27.

Creemos que no. Un parámetro más objetivo consideraría el inicio de las actividades creadoras con una nueva orientación y las exhibiciones llevadas a cabo bajo tal criterio.

Respecto a nóminas de pintores, en el libro de Teresa del Conde: **Una visita guiada, Breve historia del arte contemporáneo de México**, la autora incluye a un total de 31 artistas que participan en la Ruptura. Los mismos, mencionados en diferentes contextos, son: José Luis Cuevas, los dos Coronel, Ricardo Martínez, Luis García Guerrero, Juan Soriano, Alfonso Michel, Cordelia Urueta, Enrique Echeverría, Alberto Gironella, Héctor Xavier, Gunther Gerzso, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Francisco Corzas, Fernando García Ponce, Francisco Toledo, Rodolfo Nieto, Vicente Rojo, Gilberto Aceves Navarro, Francisco Icaza, Emilio Ortiz, Arnaldo Coen, Tomás Parra, Luis López Loza, junto a Mathías Goeritz, Vlady, Roger von Gunten, Brian Nissen, Arnold Belkin y Pedro Friedeberg.²³⁴

Finalmente, mencionemos una última exposición que nos propone la lista más nutrida de participantes en esta generación y que llevó por nombre **Los espacios inconformes** (8), organizada y exhibida por el Museo de arte contemporáneo de Monterrey entre enero y julio del 2003.²³⁵ En la misma se reunió a 33 maestros (véase Tabla 1) que consideramos son parte de la Ruptura. En este espacio de los inconformes también podía verse a Tamayo y Mérida (Contracorriente); a Varo, Carrington y Paalen (Surrealistas); a Rodríguez Luna y Peláez (Exilio español) junto a Xavier Esqueda, Alfredo Casteñeda, Rodolfo Morales y Enrique Guzmán (artistas intermedios o de enlace).

²³⁴ Teresa del Conde, *Una visita guiada...* pp, 87 y 129.

²³⁵ Elena Poniatowska (et.al), *Siglo XX, Grandes maestros mexicanos*, Vol. 2, México, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2003. La muestra **Los espacios inconformes** fue en realidad la tercera de un proyecto de cuatro exhibiciones relacionadas con períodos y artistas del arte mexicano en el Siglo XX.

En resumen, ocho muestras colectivas –hasta el momento detectadas- y 20 años, entre 1983 y 2003, para dar cuenta de lo que fueron las aportaciones de esta nueva generación de pintores. Al respecto podemos hacer dos consideraciones: 1) Con excepción de la muestra en el MARCO, parecen más importantes las que se han hecho en el extranjero (Holanda, 1993; Colombia, 1994; España, 2001). 2) Los criterios de curadores y/o investigadores varían mucho en cuanto a quienes son los artistas que debe incluirse en las exhibiciones y, si bien, más o menos hay consenso en cuanto a algunos nombres, no necesariamente lo hay en otros. (Véanse Tablas 2 y 3 en la siguiente página).

Al hablar de los pintores de la que se ha caracterizado como la Generación de la Ruptura, podemos adelantar que éstos “no integraron una escuela, y ni siquiera un grupo que hubiese seguido directrices definidas producto de bases ideológicas comunes o de experimentos formales realizados a partir de un mismo enfoque.”²³⁶ ¿Debido a ello se puede cuestionar entonces su carácter de generación? ¿Es ésta una definición, una ubicación histórica o apenas una nomenclatura? Veamos:

Una generación es una variedad humana... Los miembros de ella vienen al mundo dotados de ciertos caracteres típicos, que les prestan una fisonomía común, diferenciándolos de la generación anterior. Dentro de ese marco de identidad pueden ser los individuos del más diverso temple... Pero bajo la más violenta contraposición de los pro y los anti descubre fácilmente la mirada una común filigrana. Unos y otros son hombres de su tiempo... [Además,] cada generación representa una cierta actitud vital, desde la cual se siente la existencia de una manera determinada.²³⁷

Así las cosas, ¿cuáles son los caracteres típicos de este grupo de pintores y qué factores los diferencian de la generación anterior? Incuestionablemente a este conjunto de artistas les mueven orientaciones estéticas prácticamente opuestas a las

²³⁶ Teresa del Conde, *Un pintor mexicano y su tiempo...* p. 15.

²³⁷ José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, México, Editorial Porrúa, 2002, p. 7.

Tabla 2: Número de exposiciones en las que han participado los pintores de la Ruptura:

Número de exposiciones:	Artistas incluidos:	Total de artistas:
8	Cuevas, Felguérez, Rojo	Tres
7	Carrillo, Echeverría. G. Ponce, Gironella, P. Coronel, von Gunten, Vlady	Siete
6	Soriano	Uno
5	Coen, Corzas, Toledo	Tres
4	A. Navarro, Gerzso, Goeritz, Nieto	Cuatro
3	L. Loza, Martínez, Ortiz, R. Coronel	Cuatro
2	Belkin, H. Xavier, Sjolander, Urueta	Cuatro
1	Donís, Friedeberg, G. Cantú, G. Guerrero, Icaza, Laville, Nissen, R. Prida, Sakai	Nueve
	Total de artistas:	Treinta y cinco

Tabla 3: Artistas que falta incluir en la Generación de la Ruptura:

	A. Michel, M. González Serrano, L. Nishizawa, M. Strauss, P. Bragar, J. García Ocejo, L. Góngora, T. Parra, G. Ramírez	Total de artistas: Nueve
--	--	-------------------------------------

que eran manejadas por la Escuela mexicana de pintura, las cuales pueden detectarse en las dicotomías: Cosmopolitismo-Nacionalismo; Individualismo-Realismo social; Cultura no dirigida-Arte público. Asimismo, a la polémica aseveración de Siqueiros: 'No hay más ruta que la nuestra',²³⁸ se opuso la idea de una pluralidad de tendencias. Desde luego, los contextos políticos, económicos y sociales de cada uno de estos movimientos son diferentes y ubicables en la contraposición: Desarrollismo-Agrarismo, pero probablemente éstos, detrás de su aparente oposición generan una continuidad pues ambos son parte de la historia del capitalismo en México. Con todo lo dicho, presentamos a continuación una nómina de Rupturistas –por fechas de nacimiento y por grupos que convencionalmente estructuramos por décadas—. Quedan incluidos, por supuesto, los considerados por los curadores e investigadores, pero también otros que a nuestro juicio deben también tomarse en cuenta. En seguida, los ubicamos estilísticamente:

-Alfonso Michel (1897-1957)

-Waldemar Sjolander (1908-1988) (*) -Cordelia Urueta (1908-1995)

-Mathías Goeritz (1915-1990) (*) -Gunther Gerzso (1915-2000)

-Manuel González Serrano (1917-1960)

²³⁸ ¿Cuál es el sentido real de dicha afirmación? Según parece, aquí no se trataba de una imposición sino del encuentro con la orientación más auténtica que permitiría –según Siqueiros– superar la decadencia de las artes plásticas provocada a partir de la “terminación del Renacimiento italiano y de sus ramificaciones en otros países hasta principios de 1700”. Los intentos para superar aquella se habían dado: 1) Con la repercusión de la Revolución francesa –de David a Ingres–; 2) Con la inquietud político-científico-industrial moderna –de Cézanne a Picasso–; 3) Con la repercusión de la Revolución mexicana –el Renacimiento mexicano en la pintura–... Así, este mismo maestro nos dirá: “El intento mexicano, nuestro intento... es el único de los tres mencionados que ha tomado, teórica y prácticamente, la ruta adecuada, la ruta social, la ruta objetiva... el indicado esfuerzo mexicano significa el primer brote práctico, bien apuntado, en los tres siglos y medio que lleva ya la noche de la decadencia... se trata, indubitadamente del único camino posible... para los artistas de todos los países, inclusive para los de París... [Esta es] la ruta teórico-técnica, de un nuevo y verdadero arte funcional moderno, de un arte nuevo-humanista... que sustituya en el próximo futuro, en los Estados de democracia económica avanzada, que traerá consigo la posguerra, tanto a las rutinas viejas del viejo academismo tradicional... como a las rutinas nuevas del nuevo academismo snob... David Alfaro Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra*, Ciudad de México, Sin editorial, 1945, p. 9 y 10.

- Ricardo Martínez (1918) –Luis Nishizawa (1918)**
- Juan Soriano (1920) –Vlady (1920-2005) (*)**

- Héctor Xavier (1921-1994) –Luis García Guerrero (1921-1996)**
- Pedro Coronel (1922-1985) -Joy Laville (1923) (*)**
- Enrique Echeverría (1923-1972) -Maka Strauss (1925-1992) (*)**
- Philip Bragar (1925) (*) -Kasuya Sakai (1927-2001) (*)**
- José García Ocejo (1928) -Manuel Felguérez (1928)**
- Alberto Gironella (1929-1999) -Francisco Icaza (1930)**
- Lilia Carrillo (1930-1974) -Arnold Belkin (1930-1992) (*)**

- Gilberto Aceves Navarro (1931) -Rafael Coronel (1931)**
- Vicente Rojo (1932) (*) -Leonel Góngora (1932-1998) (*)**
- Roger von Gunten (1933) (*) -Fernando García Ponce (1933-1987)**
- José Luis Cuevas (1934) -Roberto Donis (1934) -Gerardo Cantú (1934)**
- Francisco Corzas (1936-1983) -Rodolfo Nieto (1936-1985)**
- Emilio Ortiz (1936-1988) -Pedro Friedeberg (1937) (*)**
- Tomás Parra (1937) -Fernando Ramos Prida (1937)**
- Gabriel Ramírez (1938)**
- Brian Nissen (1939) (*) -Luis López Loza (1939)**
- Arnaldo Coen (1940) -Francisco Toledo (1940)**

Como se ve en la lista anterior nos encontramos con 44 pintores. Entre los del primer grupo (10) –Michel a Vlady–tenemos esencialmente a los precursores de la Ruptura. Los del segundo grupo (nacidos entre 1921 y 1930 –Héctor Xavier a Belkin–) (14) son artistas que hacia el inicio de la década de los cincuenta están ya más o menos formados. El tercero (1931-1940) –Aceves Navarro a Toledo– (20) es el de los más jóvenes. Rubro muy importante, por lo demás, el de los pintores –13 de ellos– no nacidos en México (*) pero que se integran en diferentes momentos a la plástica mexicana y a sus diferentes tendencias, por ello no son un grupo del que deba hablarse de modo independiente.

En este proyecto de renovación de la plástica mexicana, consideramos por lo demás, que los artistas mexicanos desarrollan su obra a partir del amplio abanico de lenguajes que tienen su origen en la pintura moderna europea. Quizá ya no se

justifica que se hable o se exhiba a éstos sin hacer distinciones estilísticas entre ellos, tal y como sucedió en las 8 exposiciones de las que hemos hablado anteriormente. En su conjunto estos pintores no son un grupo compacto, de ahí que resulte muy interesante verlos en sus coincidencias y paralelismos. Así pues, partiendo del anterior listado, podemos clasificarlos de la siguiente manera:

Neo-primitivistas

Se definen desde una disposición existencial y una serie de asimilaciones plásticas plenamente relacionadas con las estéticas de las otras culturas, mal llamadas primitivas. Es decir, aquéllas que situadas fuera del ámbito occidental, fueron recuperadas por los artistas de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Así, cuando los artistas modernos intentan una visión nueva y, para ellos, más auténtica de la pintura, diferente a las idealizaciones de cuño académico-clasicista, ponen los ojos en el lejano Oriente, en el África o en Mesoamérica. Es imposible entender la pintura moderna sin tomar en cuenta las estilizaciones, la interpretación libre y juguetona de la realidad que nos entregan las obras de arte de esas culturas, más correctamente caracterizadas como de *los orígenes* y cuyos ideales formales fueron plenamente promovidos y practicados por artistas como Picasso, Klee, Modigliani, Toulouse-Lautrec, y entre muchos otros, Paul Gauguin. Este último, en su afán de volverse un salvaje, con sus temas inspirados en las mujeres y los hombres de Tahití, con su manejo sintético de formas, habrá de convertirse en uno de los pintores más influyentes de la era moderna:

En una de sus cartas desde Tahití, Gauguin escribió que sentía la necesidad de volver más atrás de los caballos del Partenón, retrocediendo al caballito de madera de su infancia. Es fácil mofarse de esta preocupación de los artistas modernos por lo sencillo y añorado, que con todo no es demasiado difícil de comprender. Pero los artistas advierten que esa simplicidad y esa espontaneidad es la única cosa que no se puede aprender...[Así,] este primitivismo abogado por Gauguin se convirtió acaso en un influjo todavía

más permanente sobre el arte moderno que el del Expresionismo de Van Gogh o la tendencia de Cézanne hacia el Cubismo. Anunció una revolución total en los gustos... únicamente a través de esta última los críticos comenzaron a descubrir la belleza en piezas de la primitiva Edad media y fue entonces cuando los artistas empezaron a estudiar las obras de las tribus primitivas, con el mismo celo con que los artistas académicos estudiaban la escultura griega.²³⁹

Las confluencias creadas por el arte moderno europeo conllevan el rango de una revolución estética “iniciada a principios del siglo XIX con los románticos [que nos enseñó] a ver las artes y las tradiciones de otros pueblos y civilizaciones, desde las orientales y africanas hasta las de la América precolombina y de Oceanía.”²⁴⁰ Este descubrimiento (muy trascendente para Europa, como reconocimiento del otro-diferente y que posibilitó la multiplicidad de la estética moderna) y toda una serie de circunstancias históricas, alumbraron –aunque no de manera exclusiva– las reivindicaciones de la Escuela mexicana de pintura. De igual forma, en varios maestros de la Ruptura detectamos que su obra se define desde lineamientos estilísticos ubicados dentro de esa misma infraestructura que encuentra muchos puntos de partida en la magia y el mito.

¿Qué es lo que se involucra con la primera como vehículo y el segundo como actitud? De principio no debe confundirse el aliento surrealista, como fruto de la reflexión intelectual y el sentido mítico como orientación vital y de todos los días. No cabe duda de que en este lado del Atlántico, es decir en el continente americano:

...la actitud mítica es eminentemente propia, en el sentido de ser la actitud normal en las sociedades anteriores a la conquista; [ésta y la] occidentalización es la presencia del mundo de la razón...En América la actitud mítica es anterior a Occidente...En el arte, la presencia del mundo mítico remite siempre a un reencuentro con el pasado, pasado anterior a la

²³⁹ Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, pp. 490-491.

²⁴⁰ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 231.

conquista...anterior al acarreo de Africa...Pasado en buena parte contemporáneo y que también remite al pasado infantil de cada uno, al tiempo en el que la razón no había hecho sus estragos y estábamos comprometidos con el mundo a nuestro alrededor.²⁴¹

Desde luego, son muchos los pintores mexicanos del siglo XX a los que puede situarse dentro de dicha línea de trabajo. En la generación que nos ocupa, se encuentran **Alfonso Michel, Ricardo Martínez, Juan Soriano, Pedro Coronel, Joy Laville, Roger von Gunten, Rodolfo Nieto, Fernando Ramos Prida, Brian Nissen y Francisco Toledo.**

Neo-expresionistas

Después de Grunévald, Rembrandt, Goya, Daumier, Van Gogh, Munch, los expresionistas alemanes, el grupo Cobra, y con el antecedente en nuestro contexto de Posada, Orozco y Siqueiros, un universo plástico paraxístico se desarrolla a partir de la caricaturización, la crítica, la teatralización, la libertad de pincelada y –muchas veces– la estridencia de color. Al Expresionismo puede caracterizarse más en concreto como la:

Forma romántica del arte en la que la emoción o los elementos emotivos, expresados por la distorsión violenta o la exageración, llegan a un punto extremo. Es característica especial del arte germano y escandinavo... El Expresionismo surge de modo natural y se hace dominante en épocas de tensión espiritual y social, como manifestación de la angustia del tiempo. Imbuído por implicaciones sociales y políticas, éste es [un] arte comprometido en la trama de los acontecimientos con expresión de sentimientos revolucionarios de violencia.²⁴²

²⁴¹ Jorge A. Manrique, “Una reflexión sobre la presencia del mito en el arte latinoamericano”, en: *Revista UNAM*, México, Vol. XXXV, Nos. 2 y 3, Octubre-noviembre 1980, p. 46.

²⁴² Luis Monreal y Tejada y R.G. Haggart, *Diccionario de términos de arte*, Barcelona, Editorial Juventud, 1999, p. 161.

Por supuesto, este movimiento es fruto, en Alemania, por una parte, del disgusto frente al falso esplendor del imperio de Guillermo II; por otra, será expresión muy directa de la crítica ante la devastación de la Primera guerra mundial. De inicio, en El puente, uno de sus grupos más representativos, se buscará el reencuentro con los impulsos más primitivos; después de 1913, con El jinete azul –y esencialmente alrededor de la personalidad de Kandinsky– el intento estará en recuperar una espiritualidad que respondía a una *necesidad interior*. Al final, lo definitorio estará en que:

Los términos alemanes ‘expression’ y ‘expressionismus’ fueron creados derivándolos directamente del latín para añadir un matiz más enérgico a los sinónimos, propiamente alemanes de *ausdrück* y *aundruckkunst*; el término *ausdrücken*, además de expresar significa, literalmente exprimir, retorcer, con lo cual se quería aludir a un arte basado en la exasperación de la expresión...[así] el Expresionismo no quiso seguir el camino de la investigación de la forma, sino que prefirió caracterizarse por su fuerza psicológica y expresiva.²⁴³

Los maestros de la Ruptura que cultivan este estilo son: **Philip Bragar, Francisco Icaza, Arnold Belkin**, -que derivará en una experimentación futurista- **Gilberto Aceves Navarro, Leonel Góngora, José Luis Cuevas, Gerardo Cantú y Gabriel Ramírez.**

Neo-abstraccionistas

Es incuestionable que hacia los inicios de la segunda década del siglo XX, con Wassily Kandinsky, Piet Mondrian y Kasimir Malevich, entre otros, surge una de las más polémicas tendencias en el arte moderno: la abstracción, que tiene un antecedente singular en la obra del paisajista William Turner. Desde luego, conviene acotar que ésta es la operación por la cual:

²⁴³ Patrick Waldberg, “Expresionismo”, en: *Historia del arte Salvat*, Tomo 22, Barcelona, Salvat mexicana de ediciones, 1976, p. 2533.

...una cosa es elegida como objeto de percepción, atención, observación, consideración, investigación, estudio, etc. y aislada de otras con las cuales se encuentra en una relación cualquiera...la abstracción [por tanto] no falsifica la realidad, sino que sólo hace posible la consideración separada de la forma y con ello el conocimiento intelectual humano.²⁴⁴

Es definitivo que en el arte moderno se ha llevado a cabo un progresivo distanciamiento de las formas de la realidad, concomitante al manejo separado o por partes de la forma que, al presentársenos sin contexto, no nos permite la aprehensión intelectual del objeto ni su identificación. Por tanto parecería que en esta pintura lo que se nos propone son microvisiones de la realidad. Y desde esta aseveración, una serie de coincidencias o paralelismos. Porque:

...a medida que se penetra en el ámbito microscópico, las formas van simplificándose progresivamente, al mismo tiempo que va perdiéndose el carácter primitivo del objeto y apareciendo en el primer plano nuevas unidades elementales de su constitución...A nadie se ocultará que estos estudios contribuyen a jalonar los límites de la libertad que conquista el artista desvinculado del naturalismo...[Así cristalizan,] otras corrientes que estudian con una exactitud casi científica los efectos de las observaciones de las líneas sencillas, de las figuras geométricas estrictas, de los pigmentos puros y de los contrastes de color cuidadosamente sintonizados...En este dominio tan poco conocido están ocultas las causas que hacen brotar de la mano del artista creaciones de color y de forma que, por su fuerza expresiva elemental, por su equilibrio sosegado o por sus contrastes explosivos en el variado juego de los colores, nos recuerdan las imágenes que salen al encuentro del investigador en su penetración óptica de la materia.²⁴⁵

Por lo demás, la abstracción no habrá de ser solamente una investigación formal, puesto que hay también en este tipo de pintura un afán de reencontrar una experiencia espiritual o de la sensibilidad más pura; por ello es factible pensar en que esta deviene en un símbolo “que puede representar las más profundas

²⁴⁴ Nicola Abbagnano, op. cit., pp, 20 y 21.

²⁴⁵ Robert Schenk, “El arte y las formas naturales”, en : *Humboldt, Revista para el mundo ibérico*, Hamburgo, República Federal de Alemania, Año 1, 1960, No. 4, pp, 31-33.

emociones e intuiciones del artista, y en las cuales el espectador puede hallar definidas e iluminadas sus propias emociones e intuiciones”.²⁴⁶

Con un importante desarrollo en las artes plásticas del siglo XX, vía el Expresionismo abstracto norteamericano, el Informalismo europeo, el arte Óptico, el Cinético, y el Minimalismo, la abstracción tuvo desde siempre dos líneas de desarrollo: la geométrica y la lírica (derivadas del Cubismo la una, al llevar a sus últimas consecuencias el facetamiento de las formas, y del Expresionismo la otra, cuando Kandinsky intenta, a través del grupo El jinete azul, la fundamentación de una nueva espiritualidad que partiese de las formas puras como expresión de una necesidad interior).

En el arte mexicano del siglo XX cultivaron o cultivan la primera **Mathías Goeritz, Gunther Gerzso, Kasuya Sakai, Vicente Rojo, Fernando García Ponce, Roberto Donis, Luis López Loza**. Por su parte, los abstractos líricos son: **Maka Strauss, Lilia Carrillo y Manuel Felguérez** quien también tuvo una etapa geométrica con su Espacio múltiple.

Antes de terminar con este grupo de artistas, debe señalarse que también en este movimiento hubo maestros que o bien derivaron en la abstracción después de ser pintores figurativos o bien se manejaron en uno u otro espacios expresivos. Nos referimos por un lado a **Waldemar Sjolander y Enrique Echeverría** y por otro a **Cordelia Urueta**.

Neo-surrealistas

De origen, en el Surrealismo se tiene la intención de borrar los límites entre la vigilia y el sueño, entre la conciencia y la inconsciencia, entre la razón y la intuición. Desde luego será Freud, con sus estudios sobre la actividad psíquica –el psicoanálisis– quien inspirará esa apelación a las fuerzas y cargas emotivas y

²⁴⁶ Herbert Read, op. cit., p. 215.

existenciales albergadas en el inconsciente que, vía el sueño, son clave esencial de la vida humana:

El sueño representa en nuestra vida una porción de tiempo tal vez no inferior al de la vigilia. Es pues, una parte esencial de nuestra existencia. En el sueño el hombre se satisface plenamente con todo lo que le sucede. ¿por qué no ha de ser posible encontrar algún día un punto de encuentro de esos dos Estados, sueño y vigilia, aparentemente contradictorios, en el cual se resuelva y se logre una especie de realidad absoluta, de superrealidad? Ésta es la perspectiva surrealista de Breton; pero mientras tanto, o sea desde ahora, es necesario aprender a liberar por todos los medios las fuerzas de nuestro yo inconsciente también en el Estado de vigilia. Es necesario encontrar la manera de hacer intervenir en la disoluta vida de nuestros días la voz sepultada de nuestro espíritu que las convenciones más brutales tratan de reprimir. El Surrealismo es, no un medio de expresión nuevo o más fácil, no es una nueva metafísica de la poesía, es un medio para liberar totalmente el espíritu y todo lo que se le parece.²⁴⁷

Desde luego este movimiento es, antes que nada, un reencuentro, un rescate de las potencialidades creadoras del inconsciente, pero también quiere llevar a cabo una revolución social. Por ello para los surrealistas:

El problema de la libertad tiene dos caras: la de la libertad individual y la de la libertad social; luego también las soluciones tienen que ser dos, a pesar de que la libertad social, que debe alcanzarse a través de la revolución, se considera como la premisa indispensable para llegar a la libertad completa del espíritu. De 1923 a 1935 la investigación teórica de Breton y sus amigos [con por ejemplo los *Manifiestos del Surrealismo* de 1924 y 1930] está totalmente orientada a aclarar estos dos términos de la cuestión... Esta investigación está presidida por dos hombres que tendrán un peso determinante en la aventura surrealista: Marx y Freud, Marx como teórico de la libertad social; Freud como teórico de la libertad individual.²⁴⁸

El destino político que los surrealistas promovían fue tanto polémico como lleno de disidencias y tan complejo como intrincado en sus vicisitudes. Lo que de

²⁴⁷ Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972, pp, 221 y 222.

²⁴⁸ Micheli, *op. cit.*, p. 215.

él más claramente nos quedó fueron sus apelaciones a suprarrealidades, a una concepción artística y existencial que incluye lo insólito, la fantasía y la magia, –de ahí los contactos que algunos surrealistas establecieron con *culturas primitivas*– amén del automatismo como vía de acceso al análisis y conocimiento de la realidad “en ausencia de cualquier control ejercido por la razón.” ²⁴⁹

Entre los pintores que tratamos y que pertenecen a esta tendencia están: **Manuel González Serrano, Vlady, Luis García Guerrero, Emilio Ortiz, Pedro Friedeberg, Tomás Parra y Arnaldo Coen.**

Neo-académicos

Dentro de una concepción posmoderna –según Lyotard- “en el dominio de las artes, más precisamente, de las artes visuales o plásticas, la idea dominante es que hoy día se ha terminado el gran movimiento de las vanguardias.” ²⁵⁰ Si esto es así, surge un irremediable corolario en el que entonces:

La desaparición de la Idea de un progreso en la racionalidad y la libertad explicará que haya cierto tono, un estilo o un modo específico de la arquitectura posmoderna [y de otras artes]. Diría yo una suerte de *bricolage*; la abundancia de citas de elementos tomados de estilos o de períodos anteriores, clásicos o modernos. ²⁵¹

Tendrá que discutirse si este restablecimiento, reposición o reestreno de obras antiguas representa el fin de las vanguardias, o más bien implica la coexistencia con ellas. El caso es que citar artistas o estilos del pasado, e incluso recurrir de nuevo a la representación imitativa de las formas, recuperando los ideales académicos que tanta importancia tuvieron durante varios siglos de la historia del arte europeo, es ya una constante en muchos artistas contemporáneos.

²⁴⁹ *Id.*, p. 222.

²⁵⁰ Jean-Francois Lyotard, *La Posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa editorial, Serie CLA-DE-MA, Filosofía, 1996, p. 93.

²⁵¹ Lyotard, *op. cit.*, p. 89-90.

Dentro de la generación que hemos venido tratando encontramos a varios precursores de esta tendencia: **Luis Nishizawa, Héctor Xavier, José García Ocejo, Alberto Gironella, Rafael Coronel y Francisco Corzas.**²⁵²

²⁵² Véase fotografías de las obras de todos estos artistas en el anexo.

2.4. La promoción de las galerías

En el Manifiesto del sindicato de obreros, técnicos, pintores y escultores se promueve un repudio a la pintura de caballete y se exaltan las manifestaciones de arte monumental; desde luego, aunque muchos pintores trabajaron en estas últimas cobrando “dos pesos por metro cuadrado de pintura en los muros”,²⁵³ lo cierto es que nunca dejaron de pintar obras de caballete. Orozco es muy claro al respecto:

La repudiación de la pintura de caballete no tuvo lugar en modo alguno. Se vio que no era razonable, pues tal pintura no era cosa opuesta a la pintura mural, sino diferente y tan útil como la otra para el pueblo y los trabajadores. Se le llamó entonces *pintura móvil*; pero era la misma de caballete. Más todavía, no sólo los cuadros sino hasta los grabados pequeños fueron considerados como muy necesarios para proveer a cada hogar obrero con una obra de arte. Se vio también que no todos los pintores tenían aptitudes para la pintura mural, por ser su talento aplicable más bien al cuadro pequeño. Condenar la pintura de caballete por aristocrática era condenar una buena parte del arte de todos los tiempos. Los Rembrandt, los Tiziano, los El (sic) Greco, tendrían que ser quemados.²⁵⁴

A todo esto, hay que decir que sólo a partir de 1946 “comenzó el auge del coleccionismo en México”²⁵⁵ porque, aunque la Galería de arte mexicano se había inaugurado en 1935 durante muchos años no hubo un mercado interno para las obras producidas por nuestros artistas. Paradójicamente, en los últimos años de la década de los 20 y durante los años 30, los artistas mexicanos gozaron de un enorme prestigio en los Estados Unidos,²⁵⁶ el cual sólo terminará hacia finales de la Segunda Guerra Mundial. Escuchemos a Juan Soriano:

²⁵³ Jorge A. Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano, Memorias de Inés Amor*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Cuadernos de Historia del Arte, No. 32, 1987, p. 241.

²⁵⁴ José Clemente Orozco, *op. cit.*, pp. 67 y 68.

²⁵⁵ Manrique y Conde, *op. cit.*, p. 238.

²⁵⁶ “Durante la década de los treinta, el arte político monumental de los muralistas mexicanos ejerció una enorme influencia en los artistas estadounidenses con inquietudes sociales. El muralista Antón Refregier señaló que: Siqueiros y su arte tuvieron un poderoso impacto sobre nosotros, durante la década de los treinta, cuando buscábamos un nuevo lenguaje para expresar la realidad

En aquella época los norteamericanos venían mucho a México, quizá porque durante la segunda Guerra no podían viajar a Europa y mostraban interés por nuestra plástica; así la galería [de Arte Mexicano] tuvo una actividad enorme, sobre todo con instituciones americanas...Inés inició la labor de dar a conocer la pintura mexicana en el extranjero. [Así] organizó, en combinación con los museos de Filadelfia, una gran exposición que ha sido una de las más hermosas sobre arte mexicano...Otra exposición que se realizó en Estados Unidos se llamó Veinte siglos de arte mexicano, desde el prehispánico hasta el moderno. Luego, El retrato en el siglo XX, en el museo de Arte Moderno de Nueva York, donde participamos: Rivera, Siqueiros, Orozco, Guerrero Galván, Meza y otros. Todos estos eventos los organizó Inés con gran empeño y maravilloso gusto. En 1945, cuando la galería Knoedler cumplió cien años, los festejó con dos exposiciones de arte mexicano. ¡Cómo estaríamos de moda en aquel momento! Esta bonanza no duró mucho tiempo. Cuando terminó la guerra, los norteamericanos volvieron nuevamente los ojos al arte europeo, buscándose a sí mismos... empezaron a patrocinar a sus propios artistas y a empujarlos por el camino de la vanguardia. Esto desvió su interés de nuestra plástica...²⁵⁷

Va a ser definitivo, entonces, que aparte de sus valores artísticos, la pintura mexicana, aunque se comprara muy barata, tuvo una salida comercial. Lograr que fuera cotizándose paulatinamente fue tarea de particulares que la promovieron y la vendieron. Al final, esta iniciativa se sumará a la de las comisiones estatales de murales y el apoyo privado para éstos. Ahora bien, puede comprobarse que:

...el mercado de arte fue ampliándose considerablemente a partir de la década de los 50. La proliferación de galerías de arte, unas de breve vida,

nacional producto de la depresión económica, el sufrimiento del pueblo y la creciente amenaza de la guerra...Otro artista, Mitchell Siporin, se refirió al extraordinario espectáculo del renacimiento moderno del muralismo en México...El apoyo gubernamental a los proyectos artísticos de esta década también puede asociarse con el modelo de los murales de los tres grandes y otros artistas mexicanos durante la década de los veinte...[Así, tanto] los artistas estadounidenses reconocían su deuda con el ejemplo provisto por el arte popular de los muralistas mexicanos; [como] el gobierno de Estados Unidos imitó con entusiasmo el apoyo gubernamental mexicano a la ejecución de murales en edificios estatales; de igual forma, el sector privado estadounidense supo reconocer y estimular el arte mexicano durante la década de los treinta.” Véase: Laurance P. Hurlburt, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México, Editorial Patria, 1991, p. 8.

²⁵⁷ Juan Soriano, “Entrevista...”, en: Delmari Romero Keith, *Historia y testimonios, Galería de arte mexicano*, México, Ediciones GAM, 1985, pp. 100 y 102.

otras de trayectoria persistente, es uno de los fenómenos más elocuentes del cambio ocurrido en el campo artístico en la época a que nos referimos. Multiplicándose la demanda de productos mediante la ampliación del número de receptores y existiendo a la vez una burguesía fuerte, deseosa de alcanzar prestigio, el mercado de arte, antes debido casi exclusivamente al coleccionista, mecenas o turista norteamericano, incluyó también al comprador nacional... El aumento en el número de galerías y la dinámica establecida entre éstas y los coleccionistas, benefició en primer lugar a los representantes de la vieja escuela y a los artistas consagrados, pero también los jóvenes se vieron favorecidos...²⁵⁸

Desde luego, fue poco a poco que la nueva generación empezó a participar en la vida plástica de México; son años decisivos para las nuevas orientaciones en el arte mexicano. Y así, “en 1947 Vlady hace una exposición individual en el Instituto Francés de América Latina; un año más tarde Waldemar Sjolander exhibe en el Museo Nacional de Artes Plásticas; en 1950, la Galería de arte mexicano organiza la primera muestra individual de Gunther Gerzso.”²⁵⁹ Es decir, hacia finales de la década de los 40 ya se empezaban a ver manifestaciones artísticas apartadas del Nacionalismo pictórico y, aunque éstas no predominaran, a través de ellas se estaba incubando un cambio.

En 1952, un grupo de artistas, entre ellos, Vlady, Echeverría, Héctor Xavier, Gironella, y el español José Bartolí se organizan y fundan –a manera de cooperativa- la Galería Prisse. Para ello, alquilan una casa, cada uno toma un cuarto y la sala la dedican a galería. Hablan Horacio López Suárez y Bartolí:

La idea fundamental era crear un centro donde todos los otros pintores (es decir, aquellos que no se alineaban con la Escuela Mexicana de Pintura) que tuvieran talento y algo que decir, pudieran exponer gratuitamente. La Prisse se fundó sin ningún sentido de lucro. [Bartolí completa:] En la Prisse se reunía, hacia el año de 1952, una nueva generación de pintores que estaban en contra de la leyenda de los tres grandes, quienes hacían y deshacían el

²⁵⁸ Teresa del Conde, *Un pintor mexicano y su tiempo...* pp, 20 y 21.

²⁵⁹ Juan Coronel Rivera, *op. cit.*, en: Delmari Romero Keith, *Tiempos de Ruptura...* p. 29.

mundo de la pintura. Claro, Orozco ya había muerto entonces, pero quedaban Rivera y, naturalmente, Siqueiros, los cuales se dedicaron a atacarnos. Había una cuestión de fondo político. Siqueiros nos acusaba de abstractos cuando en realidad había un abismo entre nosotros y la abstracción... La Prisse fue el núcleo que reunió a toda esta gente de una nueva generación que consideraba necesario ir más allá del Muralismo y la politiquería de grupitos que se creían marxistas, y que nunca habían leído, ni sabían quien era Marx.²⁶⁰

Así las cosas, en la Prisse se tiene ya la conciencia de la necesidad de abrir otros caminos para la plástica mexicana. Ahí exhibirán todos sus promotores y José Luis Cuevas, todavía muy joven, quien, descubierto por Vlady y Gironella, se convertiría en uno de los más controvertidos artistas de esta generación. Con todo, la Prisse durará poco y su lugar será tomado por la Galería Proteo, iniciando sus funciones en julio de 1954. Con mayor proyección en el tiempo, cerró sus puertas en 1961, pero lo importante fue que:

La Proteo se caracterizó por no discriminar ninguna corriente artística y acogió por igual tanto a los jóvenes pintores con obra incipiente, pero novedosa, como a los representantes de las viejas generaciones; además propició frecuentes exhibiciones de arte europeo y norteamericano. Las posturas y modalidades expresivas de los artistas reunidos en la exposición inaugural, que tuvo lugar a fines de junio de 1954, habla del espíritu abierto... del que estaba imbuída la nueva galería, cuyo nombre respondía a las aspiraciones de ser símbolo de las multifacéticas expresiones del arte de nuestros días.²⁶¹

Curioso voto de pluralidad estética estableció esta galería, pues, por ejemplo, en dicha muestra inaugural se reunieron, entre otros, viejos maestros de la pintura mexicanista (Rivera) junto a miembros de la Contracorriente (Rodríguez Lozano), a la par que un exilado español (Francisco Tortosa), una pintora surrealista (Alice Rahon) y artistas de los grupos generacionales que devendrán rupturistas (Alfonso Michel, Cordelia Urueta, Pedro Coronel, Enrique Echeverría, de un lado, y de otro,

²⁶⁰ Rita Eder, *Gironella...* p. 31.

²⁶¹ Teresa del Conde, *Un pintor mexicano y su tiempo...* p. 38.

Rafael Coronel, Alberto Gironella y José Luis Cuevas). En una palabra, puede decirse que en este lugar se expuso obra de todas y cada una de las tendencias que tenían relevancia dentro de la pintura mexicana en aquella década. Ofrecer este espectro era, recalquémoslo, fruto de iniciativas de particulares, pues era evidente que: “En 1955 –expresa Manuel Felguérez- el arte mexicano era otro y sin embargo las autoridades culturales no se habían dado cuenta. La Escuela Mexicana seguía ejerciendo con prepotencia y contaba para ello con todo el apoyo oficial, es más, era el arte oficial.”²⁶²

Puede decirse finalmente que en las galerías de arte se tuvo un amplio criterio en cuanto a la inclusión de artistas, pues lo mismo Inés Amor llegó a manejar artistas que ya no tenían que ver con la Escuela mexicana, que en la Proteo, como en otras, los artistas pertenecientes a esta última tuvieron cabida. Parece que, en estos casos, la comercialización ampliaba sus expectativas en medio de la diversidad de ofertas. Por lo demás, también tuvieron gran importancia para este nuevo período de la plástica mexicana otras galerías como la de Antonio Souza, pero en ella, por ejemplo, ya no se expondrá a los artistas de la vieja guardia mexicanista y politizada, pero sí a Rufino Tamayo. Propiamente, la inauguración de ésta se lleva a cabo con una muestra del maestro oaxaqueño el 20 de abril de 1956. Quizá como excepción, en marzo de 1957 se exhibe en esta nueva galería a Miguel Covarrubias; a su vez en octubre de 1962 se abre en la misma una muestra de dibujos del Dr. Atl.

La Galería de Antonio Souza funciona entre abril de 1956 y enero de 1970, albergando, en varias sedes, exposiciones y obras de diferentes grupos de artistas: los surrealistas (Rahon, Carrington y Paalen); algunos maestros mayores de la Ruptura (Gerzso, Soriano, Goeritz) y varios de los más jóvenes (Felguérez, von Gunten, Carrillo, Parra, Corzas, Toledo, Friedeberg, Nissen, Aceves Navarro, José

²⁶² Manuel Felguérez, “La Ruptura 1935-1955”... p. 100.

García Ocejo y otros). Algo significativo con Souza fue que exhibió tendencias y artistas internacionales: la muestra de Arte alemán contemporáneo –enero 1958–; la Pintura italiana contemporánea –junio 1958–; *La jeune école de Paris* I y II –julio 1958-enero 1959–. Al invitar a exponer con él a artistas extranjeros como “Arnal, Bruno Barborini, Lothar Kestenbaum, Felipe Orlando, André Vandebroek, entre otros, provocó una retroalimentación muy rica entre corrientes internacionales que señalaban senderos vanguardistas de alta calidad estética”.²⁶³

Tal y como nos lo dice Juan García Ponce, ésta fue una galería ejemplar. Y lo fue porque:

Expuso a la mayor parte de los pintores independientes de la Escuela mexicana: Tamayo, Gerzso, Soriano, Carrington; también patrocinó a pintores jóvenes entonces; fue la primera en tener absoluta confianza en ellos, [es decir, en] Carrillo, Felguérez, Cuevas, von Gunten, Toledo. Sus dos galerías [la de los Contemporáneos y la que llevaría su nombre] fueron siempre un grito de independencia, tan fundamental para la pintura como lo fue el de Dolores Hidalgo para la nación mexicana. En una época era la única galería abierta hacia afuera...[su] decisión de abrir galerías sin importarle en lo absoluto su éxito comercial, inclusive con desorden, sin ficheros ni nada oficinesco en ellas, fueron definitivos para el arte mexicano.²⁶⁴

Sin duda, esta galería fue el proyecto de un hombre al que le apasionaba la pintura, pero que no tenía problemas económicos y, aunque “Toño –expresa Manuel Felguérez– era muy conocido porque jineteaba el dinero como loco”, la verdad es que en su galería “vendía poco y lo que hacía no era una labor comercial, sino cultural.”²⁶⁵

Otro punto de vista es el de Tomás Parra:

²⁶³ Delmari Romero Keith, *Galería de Antonio Souza: Vanguardia de una época*, México, El equilibrista, 1992, p. 11.

²⁶⁴ Juan García Ponce, “La Galería de Antonio Souza”, en: Romero Keith, *op. cit.*, pp. 19 y 21.

²⁶⁵ Felguérez, “La Galería de Antonio Souza”, en: Romero Keith, *Id.*, p. 43-4.

Fui muy afortunado porque Antonio Souza me pasaba una cantidad mensual para que pudiera vivir. Él iba a mi taller y recogía lo que le interesaba; de esa manera él cobraba lo que me daba, pero tenía una cosa maravillosa y es que en el momento de vender las obras me descontaba lo que me había dado y me entregaba el resto del dinero, cosa que cualquier galerista no hubiera hecho... Yo pienso, sin discusión alguna que su presencia fue decisiva en el desarrollo cultural de este país. Él dio paso a una alternativa que hasta entonces no se había dado. Y además dio a conocer a los pintores jóvenes en el mundo. Sus anuncios aparecieron en las mejores revistas de arte como *L'Art*, *Atelier des arts*, *Art in America*. La suya fue la primera galería mexicana que se internacionalizó.²⁶⁶

Por su parte, otra presencia fundamental, en el contexto de la nueva pintura mexicana es la de Juan Martín, quien empezó a trabajar, en la primera sede de su galería, en 1961. Ésta funciona hasta la actualidad, y desde 1973 bajo la dirección de Malú Block. Como puede constatarse fácilmente:

La Galería Juan Martín reunió una parte significativa de la pintura joven de los años sesenta y principios de los setenta. La perspectiva histórica nos confirma su trascendencia y la de su dueño y promotor, por haber tenido éste la lucidez y la visión de aventurarse a crear otro espacio para los nuevos valores que se abrían camino... Entre ellos: Carrillo, Corzas, García Ponce, Gironella, Rojo, Felguérez, Coen, von Gunten, Rivera Velázquez, Toledo... Cada uno de estos artistas intentó trazar su propio camino y no deseaba ser identificado con grupos o ideologías específicos... A diferencia de los artistas de otras épocas, que encontraron en la tradición y la cultura su posibilidad de continuidad, en este grupo fue la conciencia de su historia y la necesidad de romper con ella lo que les permitió hacer posible la Ruptura.²⁶⁷

A partir de lo anterior, la ampliación de horizontes, es decir, la apertura a múltiples tendencias, serán plenamente identificables entre los miembros de esta generación de jóvenes artistas, pero, a la vez, Juan Martín hizo convivir a éstos con maestros como Tamayo, Mérida, Soriano, y también con pintoras del Surrealismo como Carrington y Varo. Si se mira bien, esto no es extraño, pues entre unos y

²⁶⁶ Tomás Parra, "La Galería de Antonio Souza", en: Romero Keith, *Id.*, pp. 67 y 68.

²⁶⁷ Delmari Romero Keith, *Tiempos de Ruptura...* p. 41.

otros las afinidades son muy amplias. Por lo demás, es importante señalar que entre algunos de los artistas de esta galería se define ya más claramente la promoción y el apoyo a una tendencia que habría de tomar importancia para el arte mexicano de esa época pero que, hasta ese entonces, no había acusado un desarrollo en nuestro contexto: la pintura abstracta, en su doble vertiente tanto lírica como geométrica. Ahora, éste será sólo un estilo, entre otros, de los cultivados por los artistas de este período. Es incuestionable que “entre el Abstraccionismo y la neofiguración cultivada entonces en México [y con disímbolas raíces] surgen infinitas posiciones.” La resultante estilística de estos maestros hace convivir a abstractos y a otros artistas que se definirán bajo cánones figurativos de diferente origen: Cuevas (neo-expresionista), Gironella, (neo-académico Pop), von Gunten, (neo-primitivista)...etc. Eso sí, lo importante con Juan Martín está en el haber reunido —comenta Arnaldo Coen— a un grupo de “artistas que teníamos una actitud diferente y queríamos romper con toda esa política de un arte oficial, de Estado” ²⁶⁸

Según los criterios que Juan Martín puso en práctica en su galería puede decirse que la manejó siempre:

Con mucha seriedad, los precios eran estables y los subía poco a poco; el joven coleccionista sabía que pagaba un precio justo. Era un verdadero profesional de la trascendencia de la labor que realizaba dentro de la pintura mexicana. Por eso su actividad nunca se limitó a la compraventa. Llegó a tener una clientela significativa que confiaba plenamente en él; su relación era más personal, de respeto y de confianza mutuos. Muchos de sus clientes al inicio eran turistas interesados en los jóvenes pintores, pero se ocupó de abrir un mercado de arte en México para mexicanos... También vendía a jóvenes profesionistas que con frecuencia pagaban en abonos. [Si] a Antonio Souza no le importaba vender [pues] lo que a él le gustaba era exponer buenos cuadros y divertirse, Juan Martín iba más allá y se preocupaba por cuidar a sus coleccionistas; así cultivó un mercado mexicano. ²⁶⁹

²⁶⁸ Romero Keith, *op. cit.*, pp, 46 y 47.

²⁶⁹ *Id.*, p. 62.

Por último, hablemos de la Galería Pecanins, apellido este de las hermanas, María Teresa, Ana María y Montserrat –catalanas de origen- que la han dirigido por más de 40 años. Habla la última de ellas: “Para 1964 ya habíamos abierto una galería de arte. México vivía con mucha alegría entonces... Todo hervía, el teatro, el cine, la literatura, las artes plásticas... Nuestra alegría consistía en participar del acontecer artístico y estimular las inquietudes creativas.²⁷⁰ Desde luego, del ambiente que se vivía en aquellos años puede decirse que:

La ciudad de México era de medianas dimensiones, las galerías estaban muy activas y los cafés eran sitios concurridísimos. Las coordenadas de la vida social se intersectaban en la Zona Rosa y de ahí partían hacia la Casa del Lago, pasando por el cine Insurgentes, el Sanborn’s de Niza, todo el Paseo de la Reforma, con excursiones eventuales a Radio Universidad, San Angel, Tepoztlán y la Reseña de cine de Acapulco... Las fiestas que se organizaban continuamente en un medio en el que pintores, dramaturgos, cineastas, poetas, profesores universitarios, artistas de cine y periodistas confluían haciendo la noche con motivo de la inauguración de exposiciones, presentaciones de libros, estrenos teatrales, etc... En las fiestas se bebía y se bailaba mucho, se discutía, se conspiraba, se intentaba convulsionar la vida capitalina y se transgredía el costado adescendido de la clase media. Los artistas, antes rechazados, son ahora una élite pujante y viajada que mantiene el acceso abierto a galerías, suplementos culturales y revistas.²⁷¹

Por lo demás, el proyecto de las Pecanins se suma a otros ya existentes, los de Inés Amor, Antonio Souza y Juan Martín. Pero, afirma María Teresa: “No queríamos seguir los pasos de nadie, sino inventar el suceso artístico y que éste fuera dándole su carácter a la galería. Acogíamos a los artistas que nos parecían interesantes, vinieran de Guadalajara, de España o de Sudamérica... Nuestros

²⁷⁰ Luis Carlos Emerich, op. cit., p. 24.

²⁷¹ Jaime Moreno Villareal, *Lilia Carrillo, la constelación secreta*, México, CONACULTA, Ediciones ERA, Galería: Colección de Arte Mexicano, 1993, p. 24.

artistas eran los desperdigados, los que no tenían galería...²⁷² Sobre la importancia de esta galería, dice Manuel Felguérez:

Lo que se fue creando fue una comunidad de amigos, a la cual se le llamó la *Mafia*, porque cuando nos gustaba la obra de un pintor, buscábamos conocerlo y esa curiosidad, ese interés, fue el aglutinante de la tal Ruptura. Su galería era un lugar donde se generaban ideas, de donde partían las ideas... Cuando crecieron los grupos de artistas y ya no había suficientes galerías para ellos, entonces apareció la Galería Pecanins, aunque ellas pertenecían al grupo desde antes... Con ese defecto que tienen de ser catalanas, las Pecanins empezaron a traer a México arte catalán y, como hacían muchas fiestas, nos presentaron con los artistas catalanes de quienes nos hicimos amigos y pronto empezamos a viajar y a exponer nuestras obras en Barcelona. La Galería Pecanins era como una embajada, como una conexión directa con Barcelona...²⁷³

Al final, no cabrá ninguna duda de que esta galería ha sido la que más ha contribuido al intercambio artístico entre México y España, y esto no sólo en el momento en que abren una sucursal de la misma en Barcelona (de relativa corta duración pues sólo funciona entre 1972 y 1976) presentando allá a artistas mexicanos como Cuevas, von Gunten, Rojo, Nieto, Friedeberg, Nissen, Felguérez, Ortiz, etc., sino también trayendo a nuestro país a maestros como Josep Guinovart, Daniel Argimon, Joan Hernández Pijuan, Albert Ràfols Casamada, Joan Pere Viladecans, entre otros “cuyas propuestas y calidades equivalían a las de los artistas que manejábamos en México. [Además] la obra gráfica de Joan Miró y de Antoni Tàpies vino por primera vez a México”²⁷⁴ por gestiones suyas.

En resumen, las galerías de Inés Amor –en parte– y de Antonio Souza, Juan Martín y las hermanas Pecanins, lo arriesgaron todo en la promoción de nuevos valores de la plástica mexicana, es decir, de quienes, con toda conciencia se buscaron ubicar fuera de la zona de influencia de la pintura mexicana

²⁷² Luis Carlos Emerich, *op. cit.*, pp. 28 y 30.

²⁷³ Manuel Felguérez, “Un centro de conspiración... *Id.*, pp. 37 y 38.

²⁷⁴ Ana María Pecanins, “El Barrio Gótico”, *Id.*, pp. 50 y 52.

posrevolucionaria. Lo anterior nos lleva a decir que este nuevo momento de la historia del arte mexicano en el siglo XX fue antes que nada un proyecto de validación artística y comercial de carácter privado. La aceptación oficial de las nuevas tendencias y los nuevos artistas vendrá después.

Por supuesto, las galerías mencionadas no fueron las únicas que promovieron y vendieron pintura, su catalogación, como producto susceptible de comercialización, fue un fenómeno creciente a partir de la década de los 50, en los que había “entre 15 y 20 galerías, mismas que aumentaron a 50 en los años 70, según las Pecanins...”²⁷⁵ Al ser entrevistada por Manrique y Conde entre 1975 y 1976, Inés Amor nos plantea que en esa época (*ca.*1975) había en México “alrededor de 100 galerías (y 12 mil pintores o que pretendían serlo)”²⁷⁶ Por su parte, Juan Acha establece que “en 1956 había 27 galerías; en 1966 dicho número había subido a 32, y para 1976 eran 77 las galerías”²⁷⁷ que funcionaban en México.

Así pues, las galerías mencionadas, y otras, pueden situarse dentro de la tipificación del circuito comercial de las artes visuales debido al trabajo que realizaron o realizan:

...con las obras de arte cuatro tareas básicas: la compra, la exhibición, la publicidad y la venta. Las galerías empresariales se encargan también de la reproducción de obras, como quinta tarea...en general, las galerías que cumplen las cinco tareas son las que tipifican al circuito, en tanto lanzan valores al mercado, imponen modas y gustos artísticos y participan e influyen activamente en el circuito de difusión pública y en el de las necesidades artísticas. Resulta claro que varía el grado de creación de valores, siendo las empresariales las que llegan a los más altos grados. Las galerías son pues, mucho más que intermediarios: desarrollan una hábil estrategia de mercadotecnia que igual que cualquier actividad mercantil

²⁷⁵ *Id.*, pp, 11 y 30.

²⁷⁶ Jorge A. Manrique y Teresa del Conde, *op. cit.*, p. 104.

²⁷⁷ Juan Acha, *El arte y su distribución*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1984, p. 115.

posee lados positivos y lados negativos. Lo cierto es que han devenido indispensables en el proceso del actual fenómeno sociocultural de las artes visuales de las sociedades capitalistas.²⁷⁸

Por lo tanto, a nadie deberá extrañar la realidad de las galerías mexicanas después de 1950. En un contexto de libre mercado, la valoración artística lleva aparejada la comercialización, pero más allá de ella, lo realmente trascendente fue la apuesta de aquellas a favor de una nueva generación de pintores mexicanos que, con los años, han demostrado siempre su valía.

²⁷⁸ Acha, *op. cit.*, p. 106.

3. Conclusiones (Continuidades y rupturas)

3.1. Las orientaciones estéticas

3.1.1. Nacionalismo *versus* Cosmopolitismo

Estos dos valores, cualidades, concepciones involucran una oposición pero, en nuestro contexto, han implicado también una dialéctica. Si el primero tiene que ver con la caracterización y reivindicación de lo propio, el segundo, es el mundo de relación con lo ajeno, lo otro, lo diferente. Lo curioso es que, sea que estas visiones entren en conflicto o sea que coexistan y se complementen, ambas tienen su origen en el siglo XVI, en muy evidente correlación con el parteaguas que significó la ‘Conquista’ y, el consecuente mestizaje en todos los órdenes.

Puede decirse que el ‘Nacionalismo mexicano’ en el siglo XX es una herencia del ‘patriotismo criollo,’ que se proyecta esencialmente desde la exaltación e identificación con el pasado indígena.²⁷⁹ Este patriotismo tendrá, con los siglos, varios capítulos: en los esfuerzos y reivindicaciones de Boturini, Clavijero y Alzate, en las investigaciones y las obras de los ‘Artistas viajeros en el México del siglo XIX’, en la pintura de paisaje y de historia –de acercamiento al pasado prehispánico– en la misma centuria, y, en la ‘nueva conciencia’ que la Revolución propicia. Así las cosas, el ‘descubrimiento de México’ por parte de los artistas de la posrevolución es, casi exclusivamente, el descubrimiento y exaltación del mundo indígena, –sea desde las culturas antiguas o sea desde las proyecciones de éstas a lo largo de los siglos– mismo que se retrotrae en toda su grandeza y magnificencia. ¿Ello nos lleva a una denominación que sería más exacta? Cuando se habla de la pintura emanada de la revolución: ¿en rigor deberíamos llamarla ‘Escuela de pintura indigenista mexicana’?

²⁷⁹ El mural de Diego Rivera: ‘El desembarco de los españoles en Veracruz’ (1951), en el Palacio Nacional, donde este artista nos presenta a Hernán Cortés estupidizado y enfermo y a los españoles esclavizando a los indios, debe ser visto, creemos, como una excepción.

Desde luego, las implicaciones de este reencuentro con lo nuestro tienen enorme trascendencia pues a partir de la mencionada ‘inmersión de México en su propio ser’ se llega a la conciencia de una ‘identidad diferenciadora de la europea.’ Con esta infraestructura a cuestas, la plástica mexicana posrevolucionaria habrá de convertirse en el ‘primer movimiento artístico surgido de este lado del Atlántico.’ Como tal, su trascendencia es enorme pues no sólo en ésta última se demuestra el ‘amor por el suelo, la raza, la lengua y la cultura histórica común,’ sino también el derecho que México –y también otros países de América– tienen de ‘ser reconocidos como pueblos libres y soberanos por otros pueblos.’ La pintura nacionalista mexicana es pues, –recalcando– una verdadera epopeya, (conjunto de hechos gloriosos dignos de ser cantados...), un encuentro y una reivindicación de nuestras raíces, nuestra historia, nuestra cultura.

Ahora bien, al hablar de ‘Nacionalismo’ no debe perderse de vista que la conquista fue inicialmente un choque de culturas (y por ello tuvo algunos correlatos negativos), pero a la vez ésta marcó una nueva etapa para nuestra historia que duraría casi 300 años. Esos tres siglos generan un nuevo contexto:

El mestizaje clásico, es decir, la unión hispano-india, [que] formó un sector amplio de población, pero no tan grande como para superar numéricamente al elemento indígena... El elemento español se encontraba dividido en dos grandes grupos: el criollo y el peninsular... De ello se deriva el criollismo, aspecto fundamental para encontrar la significación histórica de la Nueva España. El criollo asumirá para sí todo lo americano y lo llevará al conflicto con lo español. El criollo dueño de sí querrá serlo de su América mexicana.²⁸⁰

Es el criollo el que hará la Independencia y la Revolución; y así, desde la visión criolla se recupera la historia indígena americana; son los pintores, casi todos criollos, los que validan y llevan a sus últimas consecuencias esta recuperación y esta reinterpretación. Ello implicó la intención de encontrar un nuevo sustento para

²⁸⁰ Alvaro Matute, *op. cit.*, p. 34.

entender nuestra nacionalidad lo cual queda claramente expresado en el mural de José Clemente Orozco: ‘Cortés y la Malinche’ (1926) en el Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Por su parte, ¿qué decir del cosmopolitismo mexicano? La misma ‘Conquista’ marca sus derroteros, los cuales en la Nueva España se amplían. El Barroco mexicano del XVII y XVIII, la Academia decimonónica –con el envío de sus pensionados al viejo continente–, las estancias en este último de muchos de los artistas que participan del ‘Modernismo’ y del ‘Renacimiento posrevolucionario mexicano’ y la influencia que recibirán de las vanguardias artísticas europeas, son todas, manifestaciones del diálogo cosmopolita. Llamativo que las reivindicaciones nacionalistas se hicieran más, bajo asimilaciones de la vanguardia europea, y que algunos de los muralistas fueran “más bien tímidos en su utilización de las formas precolombinas y populares.”²⁸¹ A pesar de ello los temas de la cultura indígena se entremezclaron con formas artísticas de técnica e imaginaria occidental.

Si por su parte, los maestros de la ‘Ruptura’, acabada la guerra vuelven a viajar a Europa y se desarrollan en medio de búsquedas estéticas marcadamente cosmopolitas, es claro que de esta manera escriben un nuevo capítulo de un fenómeno que, como se ve, tiene muchos antecedentes. Interesante, por lo demás, que en esta generación el ‘diálogo’ también se haya dado, –dentro–, en relación con los maestros del ‘Exilio español’ y los ‘Surrealistas’, los unos plenamente identificados con las vanguardias del viejo continente, los otros, opuestos totalmente a los ‘Nacionalismos’.

Este diálogo vanguardista, desde dentro, se combina con los intereses internacionales que las nuevas clases en México manifiestan en medio de la industrialización y el desarrollismo. De ahí que tanto la realidad sociopolítica como el contexto cultural generen la continuación y actualización del diálogo

²⁸¹ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 231.

cosmopolita. Así pues, entre lo propio y lo ajeno, entre lo nacional y lo internacional, entre lo regional y lo universal, hemos sintetizado nuestras tan características como únicas formas de arte y cultura.

3.1.2. Realismo social *versus* Individualidad

Que los ‘Muralistas’ propusieran la transformación política y económica de México, vía el ‘Socialismo’, no debe parecer tan extraño, pensando en nuestro contexto posrevolucionario y, con la referencia e influencia de la ‘Revolución rusa’. La culminación de este proceso se dará en el gobierno de Lázaro Cárdenas con su implantación de una ‘educación socialista’ sus expropiaciones y, las 18 a 20 millones de hectáreas de tierra repartida. Igualmente llama la atención que como parte de la política de Adolfo López Mateos se reactivara de manera tan significativa la ‘Reforma agraria’. En el gobierno de este último se reparten 16 millones de hectáreas de tierra. ¿Estableciendo también una correlación, esta vez con la ‘Revolución cubana’? Por lo que parece el reparto agrario fue la punta de lanza de las reivindicaciones sociales que el ‘Estado mexicano’ promovió; con éste se validaba una de las premisas que cualquiera hubiera esperado del legado revolucionario, la justicia social y la distribución de la riqueza.

Aunque tempranos, los tres paneles conectados que Diego Rivera pinta en la Secretaría de Educación Pública –Patio de las Fiestas- con el tema de la ‘Distribución de la tierra’ o ‘La dotación de ejidos’ (1923-24) (Véase anexo) son perfectamente coherentes en relación a propósitos que sea tímidamente o sea a mayor escala los gobiernos posrevolucionarios asumieron. Hay pues una relación orgánica entre lo pintado y la realidad. Pero: ¿en qué momento se desbordan las transformaciones que vía el ‘Muralismo’ algunos de los artistas proponen, sin que exista posibilidad de que la pintura se relacione con la realidad política y económica de todos los días? Las orientaciones más concretamente encaminadas a

la transformación política empiezan a manejarse después de la redacción y difusión del manifiesto del ‘Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores’ (1923).

Llega un momento en que Diego Rivera, por ejemplo, con la intención muy clara de destruir nuestra sociedad capitalista, para construir una que no estuviese dividida en clases, nos entrega propuestas claramente inscritas en un concepto de ‘Socialismo utópico’ que, sólo desde las imágenes, escenificaban el cambio deseado (Los ‘Corridos’ ...murales de Diego Rivera en la SEP o su obra ‘México, hoy y mañana’ en la escalera del Palacio Nacional). La realidad capitalista mexicana no parecía verse afectada de ninguna manera ante dicha posibilidad, es más, para utilizar estos contenidos ideológicos se tenía la anuencia oficial. ¿Cómo debe interpretarse entonces esa ‘representación ideal de un orden social distinto del existente, pero de difícil o imposible realización?’

Puede demostrarse fácilmente que en el ‘Muralismo’ nunca se dió –retomando a Sánchez Vázquez– (Nota no. 85) el paso de la ‘utopía a la ciencia, o sea de la interpretación imaginaria de lo real a otra objetiva y fundada’, si el ‘Socialismo’ sólo fue imaginado –estrictamente pintado- y nunca se convirtió en un ‘mundo efectivamente realizado’, si la utopía posrevolucionaria mexicana nunca dejó el sitio a una ‘teoría de lo real que permitiera fundar y guiar la acción’, entonces puede decirse que dicha ‘representación ideal’ fue un espejismo, una verdadera fantasmagoría, en el sentido más amplio de este término, como ilusión de los sentidos o creación de una fantasía completamente desprovista de realidad.

Sólo José Clemente Orozco se atrevió a cuestionar esta expectativa de ‘socialización’ viéndola como ‘una promesa a muy largo plazo y que no podía ser posible mientras no cambiara radicalmente la estructura de la sociedad’; crítica muy obvia, pero muy valiosa al partir de alguien que como él fue parte de todos estos proyectos. Así pues, en la balanza del ‘Muralismo’ queda, de un lado, lo que

en relación con el 'Nacionalismo' reivindicador de una identidad, -con el punto de partida indígena-, sigue teniendo vigencia en cuanto a aspectos fundamentales para entendernos; de otro, la citada 'utopía' que se desprestigia y devalúa, sobre todo cada vez que se piensa en la trampa ideológica que significó para los que quedaban involucrados en ella.

Así las cosas puede decirse que el espectro embrionario de una 'Revolución socialista' implicó la sublimación de los trabajadores y los campesinos; la intención de 'conciliar a todas las clases' sin embargo, redundó siempre en la manipulación, por parte del gobierno, de las expectativas de transformación social lo cual se convirtió en símbolo de dominación y poderío. Aquí hablamos de una 'utopía' tolerada por el establecimiento que, después de 1940 se fue abandonando.

Por lo demás, al hablar ahora de la 'Individualidad y la pluralidad' que asumen los artistas mexicanos de la generación que empieza a trabajar en las décadas de los años 50 y 60 del siglo pasado, debe decirse ante todo, que su actitud, -creemos- está plenamente sustentada en un 'Romanticismo' con larga historia, mismo que se tiñe de cierto existencialismo pues sin duda la 'Segunda guerra' deja perspectivas desalentadoras que propician el encuentro con el yo. Así, del primero se retoma la libertad artística como derecho innato a todo creador, del segundo la rebeldía y la independencia; a todos estos factores se suma la negación del absolutismo estatal, pues éste conlleva un autoritarismo; por tanto, frente a ese absolutismo la afanosa reivindicación de la libertad individual.

A esta última idea, por lo demás, se suma un búsqueda no nacionalista, inspirada en las 'Vanguardias internacionales'; al alejamiento del 'Nacionalismo' responde una visión de la 'Individualidad', que asume la 'Modernidad' como un abrir los ojos a lo universal para hacerlo propio y desde esa panorámica tener posibilidad de reconstruir el proceso de la pintura moderna, en medio de una pluralidad de tendencias.

3.1.3. El arte público *versus* la cultura no dirigida

Realizar murales, para poner en contacto al gran público con el artista y de paso, enaltecer nuestras tradiciones o abrazar expectativas de transformación social, puede entenderse muy ampliamente tanto como eslabón en la conquista de una identidad, como asimismo dentro de una instancia que llevaría adelante las causas revolucionarias. Para decirlo de otra manera, el ‘Muralismo’ fue visto como el vehículo para la educación colectiva de la sensibilidad y para inculcar valores cívicos, así como para ser la avanzada utópico–didáctica de las conquistas político–económico–sociales de las masas.

Con esta voluntad (que incluyó también otros proyectos como las ‘Misiones culturales’ y ‘Las escuelas de pintura al aire libre’) debe concebirse al ‘Muralismo’ como un proyecto de educación y sensibilización extramuros. A este respecto es muy sintomática la caracterización que hace Lázaro Cárdenas, cuando habla de Diego Rivera como un maestro que ‘imparte cátedras en los corredores de los edificios públicos’ (Véase nota No. 92) . Muchos otros pintores, como él, tenían los mismos objetivos. Aquí hay por tanto un arte público, con obvios tintes didácticos, que además busca ser accesible a todos.

Sabemos que los murales involucran toda una serie de propuestas relacionadas con la historia, la identidad, las luchas sociales, las utopías, etc; pero ¿cómo se miden las respuestas o reacciones que debían obtenerse a partir de ellos? Más específicamente: ¿los murales fueron entendidos? ¿los códigos visuales y las metáforas plásticas utilizadas en las obras implicaron una recepción clara por parte de los espectadores?

En nuestro contexto las mediciones y evaluaciones estadísticas a este respecto no se han hecho. ¿Será que no se da importancia a las valoraciones relacionadas con la recepción de estos mensajes plásticos? Se da por un hecho que al hacerse ‘Arte público’, éste aseguraba automáticamente el poder ser entendido?

Lo que pasó con la encuesta de la investigadora norteamericana Jacqueline Skiles, (Véase inciso: **1.1.3. El arte público: la educación**) en relación con los murales de Rivera y Siqueiros en el ‘Hospital de la Raza’ ¿es una excepción o un común denominador? ¿Sucede lo mismo con otras obras de estos artistas y de otros? La simbología, en las obras mencionadas, según ésta ¿tendría que haber sido más poderosa, -más efectiva diríamos nosotros- para la comprensión de las masas? ¿De qué nos sirve que los murales tengan el ‘estatuto de guardines de la Revolución’ si sólo van a ser comprendidos, según Skiles, con el paso del tiempo? Necesitamos responder a estas preguntas, como asimismo empezar a sacar conclusiones a este respecto. Desde luego, aquí debe partirse de estudios iconográficos e iconológicos y, a la vez, han de diseñarse encuestas muy rigurosas.

Por lo demás, mientras que en el ‘Muralismo’ se tiene el claro objetivo de aleccionar a las masas, en las nuevas modalidades de la plástica mexicana surgidas con el rompimiento de la posguerra, artistas como Vicente Rojo se proponen “sugerir en el espectador nuevas reflexiones sobre diversos tópicos de su propio ser y de la vida misma.”²⁸² En esta idea hay también un afán de conocimiento pero, como se ve, de muy diverso tipo, a la manera de un diálogo entre individuos.

Desde luego, éste último es fruto del nuevo contexto que la cultura mexicana vive en medio del ‘Desarrollismo’, mismo que propicia muchos cambios: el crecimiento de los medios de difusión cultural, el auge de la industria editorial, la aparición de la televisión, etc. Así las cosas, la tendencia al internacionalismo cultural corre paralela a la ampliación de expectativas de las ‘industrias culturales’ mismas que propician que los intelectuales y artistas puedan vivir fuera de la burocracia, lo cual nos lleva a la comprobación de que un importante espacio relacionado con la creación y promoción de la cultura ahora es responsabilidad de particulares. Ello tiene trascendencia porque nos hace descubrir que, en estos años,

²⁸² Olga Sáenz, *op. cit.*, p. 561.

(proceso que va de 1950 a 1970) el 'Estado' ya no monopoliza el apoyo ni tampoco impone una orientación a las diversas modalidades del arte y la cultura en este país. Además, que el 'Arte para el pueblo' ya no es promovido ni aceptado por los artistas de la nueva generación es muy evidente; la nueva orientación frente a este problema nos la da Vicente Rojo cuando declara 'no entender cómo es que se pintaba para el pueblo, pues eso era algo que él no se hubiera atrevido a hacer pues, el pueblo es más sabio que el artista, y éste debe aprender de él y no a la inversa.' (Véase nota no. 232).

Por otra parte, la nueva realidad económico-política mexicana, el anhelo de la nueva generación de vivir libres y diferentes, conlleva un definitivo enfrentamiento con el arte y el pensamiento que les había precedido. Este último tendrá diferentes episodios, pero incuestionablemente encontrará su mejor expresión en 'Confrontación 66', que se proponía destacar lo valioso de la producción de los jóvenes maestros mexicanos, a la par que detectar sus orientaciones estilísticas. Vistos así sus objetivos, el mérito de esta muestra habría quedado en la apertura que el Estado y su principal institución, el INBA, manifestaban en relación con las nuevas generaciones de pintores mexicanos. Pero, la 'Confrontación...' devino en una clara lucha ideológica entre dos diferentes maneras de ver, tanto las temáticas plásticas como la proyección de las mismas.

Que se discutiera la vigencia y representatividad del 'Muralismo' y toda la 'Escuela Mexicana de Pintura' a poco más de 40 años de su inicio era sin duda interesante; que se la opusiera drásticamente a las nuevas tendencias de la plástica mexicana invalidaba la posibilidad de la coexistencia de una y otras. Lo cierto es que quizá la cultura heredada de la posrevolución, en aquellos años sesenta, tanto ya no respondía a una realidad como tampoco había evolucionado; asimismo, la explicación de las razones del surgimiento de las nuevas orientaciones en la plástica mexicana, basada en modalidades de 'imperialismo cultural' fue tan

endeble que nadie pudo impedir que tanto se evidenciara la decadencia de la ‘Escuela mexicana...’ como el advenimiento franco de una nueva hornada de artistas.

Con el ‘Salón independiente’ habrá de darse tanto el rompimiento definitivo con una orientación, como el encuentro con una nueva actitud –ante todo independiente de toda instancia oficial-, misma que involucraba la diversidad plástica de un lado, y la reafirmación de la ‘necesidad –según Brian Nissen- de conquistar espacios propios. (Véase nota no. 264).

3.2. Los términos

Al hablar de la Escuela Mexicana de Pintura y de la ‘Generación de la ruptura’ ha de aceptarse que si bien con estas denominaciones, utilizadas normalmente por críticos e historiadores, se da cuenta –con sentido abarcador- de dos períodos de la plástica mexicana del siglo XX, a la vez, las mismas deben ser matizadas pues resulta útil saber con exactitud a que nos referimos cuando pensamos en ellas. Así pues, en relación con la primera podemos decir que una escuela es el conjunto o promoción de artistas “con puntos de vista comunes que llegan a constituir un canon estético al que obedecen y mediante el que diferencian sus obras de otras.”

283

Entonces, al hablar de la pintura mexicana posrevolucionaria puede decirse que:

...en sentido estricto no hubo escuela alguna; lo que hubo fue convergencia de propósitos y ciertos rasgos iconográficos y estilísticos comunes que se incrustan en un vasto conjunto de modalidades expresivas. [Éstas] aparecen no sólo en la pintura mural sino en la de caballete, en el dibujo, la escultura, el grabado, la escenografía. No hubo un estilo único, pero sí se dieron ciertos parámetros sígnicos u ornamentales que provocan que un conjunto de obras,

²⁸³ Ana María Platas Tasende, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2000, p. 276.

realizadas por varios artistas durante determinado período, puedan reconocerse como conjunto por encima de las individualidades.²⁸⁴

En efecto, en los artistas de la ‘Escuela mexicana...’ hay rasgos comunes detectables en un gran conjunto de obras; esto les hace ser perfectamente identificables como una generación, lo cual es también aplicable a sus sucesores, los maestros de la ‘Ruptura’. Pero, ¿cuál es el origen de este último término? Este: “fue utilizado por primera vez por Octavio Paz en 1950, al referirse a la pintura de Tamayo; en 1961, Cardoza y Aragón lo emplea... para expresar una manera nueva de relación entre el entorno y su problemática...”²⁸⁵ Por lo tanto, y hasta este momento, no necesariamente se liga a los artistas jóvenes de México, con una ‘Ruptura’. En todo caso, “antes de 1988 [y de la exposición en el Museo Carrillo Gil, en la que por primera vez se reunirá a los pintores de esta generación bajo esta denominación] se hablaba de la ‘Nueva pintura mexicana’ o de la ‘Generación de la Mafia’, pero como no todos los que fueron protagonistas de la pintura joven en los cincuentas tardíos y en los sesentas estaban amafiados, este último término acabó por caer en desuso.”²⁸⁶ Al final, debe tomarse en cuenta a Manuel Felguérez, cuando dice: “Nunca hubo un manifiesto del movimiento de la ‘Ruptura’, ni siquiera sabíamos que íbamos a ser lo que hoy se llama así...”²⁸⁷

Es claro entonces que este fue un término aplicado *a posteriori*; pero recuperemos ahora una definición: “Ruptura: Rompimiento, rotura; acción y efecto de romper; particularmente, las relaciones entre personas o países.”²⁸⁸ Así, en el período del arte mexicano que se caracteriza como tal, se trata por supuesto de evocar dicho efecto, pero asimismo, dos preguntas surgen como producto de dicha

²⁸⁴ Teresa del Conde, *Una visita guiada...* p. 44.

²⁸⁵ Delmari Romero Keith, *Tiempos de Ruptura...* op. cit., pp. 49-50.

²⁸⁶ Teresa del Conde, “La aparición de la Ruptura”... p. 187.

²⁸⁷ Manuel Felguérez, “Un centro de conspiración”, en: Emerich, op. cit., p. 37.

²⁸⁸ María Moliner, op. cit., T. 2, p. 1071.

acción: ¿En la generación referida hubo realmente una ruptura? Mucho más: ¿Contra qué o quién se rompía? Por lo que parece, aquí hubo un proceso doble: De una parte se rompe con el nacionalismo y con la concepción del arte como vía para la politización; por contraparte se asume una posición de ‘diálogo vanguardista’ que implica absoluta continuidad tanto frente a maestros –en nuestro contexto- de la ‘Contracorriente’ del ‘Exilio español’ y del ‘Surrealismo’, como igualmente, frente a las nuevas tendencias internacionales.

Por lo demás, si “la modernidad es una decisión, un deseo de no ser como los que nos antecedieron y un querer ser el comienzo de otro tiempo... [Si] la tradición moderna es la tradición de la ruptura,”²⁸⁹ por paradójico que parezca, encontramos el mismo espíritu tanto en la pintura de la ‘Escuela Mexicana...’, como en la llamada ‘Generación de la ruptura’. Ello implica por tanto una interesantísima concatenación entre ellas. Ambas son modernas, ambas son ‘Ruptura’...

3.3. Los contextos políticos, económicos y sociales

Desde luego, los contextos en los que se desarrollan los movimientos artísticos a que nos referimos son totalmente diferentes. El primero, emanado de la ‘Revolución’, el segundo, de la posguerra. El uno, agrarista y preocupado esencialmente por el reparto de la tierra; el otro desarrollista, interesado en fomentar la industrialización y la modernización. Si en la posrevolución el discurso reivindicador de las políticas sociales parecía desbordarse dando un viraje a las estructuras económicas, éste fue siempre un espejismo, que si bien apuntaba a una conciliación de clases, nunca fue más allá y esto ni siquiera en el Cardenismo. En este nivel el proceso fue más que curioso, pues incluso “durante unos años, se pretendió imponer a la educación una orientación marxista; más resultó evidente la

²⁸⁹ Octavio Paz, *Poesía en movimiento, México:1915-1966*, México, Siglo XXI editores, Col. La creación literaria, Poesía, 1977, p. 5.

imposibilidad de implantar oficialmente una ideología socialista en un país capitalista con escaso desarrollo proletario.”²⁹⁰

Esta doble y contradictoria ideología moderará la radicalidad social después de 1940, pero durante el desarrollismo, adquirirá el membrete, -verdaderamente *sui generis*- de ‘economía mixta’. ¿También implicaba ésta espacios para la conciliación de clases o era simplemente la injerencia del estado en la economía? A la postre, lo incuestionable es que ambos períodos son testimonio de la expansión capitalista en nuestro país y por ello, con todos sus matices, conllevan una continuidad.

3.3. Los artistas y sus lenguajes

Otro enlace, otro hermanamiento; por curioso que pueda parecer, cuando se habla de los lenguajes utilizados por los artistas tanto de la ‘Escuela mexicana...’ como de la ‘Ruptura’, -que tantas veces se suele contemplar antagónicas a todo nivel-, encontramos una coincidencia: En ambos casos, los mismos, están relacionados con las vanguardias europeas. Es decir, los pintores de uno y otro movimientos estructuran sus lenguajes a partir de un diálogo con las vanguardias de su momento. Así las cosas, su actitud en cuanto a asimilaciones plásticas podría ser prácticamente idéntica; desde luego las diferencias las vamos a encontrar en las orientaciones que dieron a su quehacer. Los unos en medio de una idea del arte como vía para la transformación social, los otros, proponiendo una visión individual del mundo.

Recalquemos que aquí se trata de un diálogo y éste, en ambos casos, implicó la asimilación de lenguajes o ‘formas artísticas de técnica occidental’ -dirá Zea- (Véase nota no. 190); pero seguidamente, con ese bagaje se llevó a cabo una

²⁹⁰ Luis Villoro, *op. cit.*, p. 216.

adaptación, es decir, una interpretación especial de aquellos, lo que redundó al final en una aportación creadora a los lenguajes de origen.

Si un estilo es “el conjunto de características estéticas, estructurales y decorativas que distinguen y dan fisonomía común a las obras artísticas de un período histórico, de una escuela o de un maestro,”²⁹¹ no cabe duda que los estilos manejados por nuestros pintores tanto de la ‘Escuela mexicana’ como de la ‘Ruptura’, tienen características especiales, una fisonomía propia y por ello se distinguen. Pero no sólo eso, son originales, pues “original es la obra de arte creada por un autor, en contraposición a la copia, que es la repetición del original. Como adjetivo se aplica al trabajo que acusa características propias, no vistas, reveladoras de la personalidad del artista.”²⁹² Así las cosas, en todo proceso creador se dan siempre los mismos pasos: Asimilación, adaptación, aportación; el mismo es aplicable, creemos, a todo artista de cualquier contexto, incluso el europeo.

No cabe duda entonces, nuestro pintores –de la posrevolución y de la posguerra- nos han entregado visiones originales de movimientos que tienen su origen en el arte moderno europeo o sus derivaciones (e incluso en tendencias o estilos de otras épocas); así, con libertad y plena personalidad fueron y son originales, pues dadas las características propias de su trabajo, éste puede diferenciarse muy perfectamente del de otros.

Lamentablemente la originalidad de nuestros artistas todavía es escatimada por algunos; sin embargo alienta que, por ejemplo, en el contexto norteamericano, con una exposición de ‘Arte mexicano del siglo XX’ de la Colección Bernard y Edith Levin, en el año 1997 se presentara ésta, pero a la vez se celebrara la

²⁹¹ Luis Monreal y Tejada; R.G. Haggar, *Diccionario de términos de arte*, Barcelona, Editorial Juventud, 1999, p. 158.

²⁹² Luis Monreal y Tejada, *op. cit.*, p. 295.

adquisición de dos mil obras integrantes de la misma, por parte del Museo de Arte del Condado de los Angeles (MACLA). Este legado –uno de los más completos en su tipo, en los Estados Unidos– es fruto de la actividad de Bernard Levin y su esposa, como galeristas que han promovido la pintura mexicana en aquel país, durante casi 50 años.

Si esta adquisición es ya todo un reconocimiento, las implicaciones de la exhibición de esta importante colección son muchas y, entre ellas, la de una nueva lectura de las aportaciones de las vanguardias mexicanas. Habla Lynn Zelevansky, curadora asociada del Departamento de Arte Moderno del MACLA:

El Museo de Arte del Condado de Los Angeles planea subrayar el alcance internacional del modernismo mexicano y su influencia exhibiéndolo junto con tendencias comparables del siglo XX. En abril de 1998 algunas obras del legado Lewin se presentarán por primera vez como una parte integrada de la colección permanente, en una galería contigua a las salas dedicadas al Fovismo y al Cubismo, la Vanguardia Rusa, el Expresionismo Alemán y la Escuela de Nueva York. Ya que contamos con la inaudita fundación que los Levin han previsto, nuestra intención es crear un programa –con exposiciones temporales, instalaciones de la colección permanente, publicaciones, conferencias y simposios– que, en vez de aislar el arte latinoamericano, le confiera el sitio que en justicia le corresponde dentro de la más amplia historia de la cultura moderna y contemporánea.²⁹³

En la muestra presentada en México sobre esta misma ‘Colección Levin’ se hacía énfasis en los maestros de la ‘Escuela Mexicana...’ incluyéndose a pocos miembros de generaciones subsecuentes; sin embargo, que sólo estuvieran representados en la exposición referida, Rafael Coronel y José Luis Cuevas, creemos que fue accidental, pues muchos otros de nuestros pintores de la misma época también pueden ser considerados... Con todo, en este último nivel, debe

²⁹³ Lynn Zelevansky, “La Colección Bernard y Edith Lewin del Museo de Arte del Condado de los Angeles,” en catálogo del mismo nombre, *Vivencias para ser exhibidas, Autobiografía de un galerista: Bernard Lewin*, Compilación de Juan Coronel Rivera, México, CONACULTA-INBA, Museo del Palacio de Bellas Artes, 1998, p. 21.

proponerse muy claramente que nuestros artistas hacen aportaciones significativas bien a las vanguardias que sincrónicamente enfrentan o bien a una historia del arte moderno más abiertamente concebida.

Esto último puede comprobarse con otro de los reconocimientos que más recientemente el arte mexicano ha tenido en el vecino país, ahora en relación con la obra de Gunther Gerzso. Este artista, asimila inicialmente las lecciones del ‘Constructivismo’ con Malevich y Mondrian, asimismo tiene un temprano acercamiento con el ‘Surrealismo’; de paso descubre –en un viaje- la cultura griega y, finalmente, su mayor inspiración será el arte y la cultura prehispánica. Con todos estos ingredientes, este maestro concreta una modalidad de la “abstracción expresiva que formuló de manera independiente en México [y que] fue una variante significativa en la pintura abstracta internacional.” Porque:

Al utilizar el paisaje para explorar las implicaciones contemporáneas de lo sublime, cada uno de los expresionistas abstractos inventó un icono que distinguía su obra. Las abstracciones de Pollock se definen por marañas arremolinadas de pintura chorreada cuya fuerza viva es como un espectáculo de la naturaleza; las de Rothko, por bandas flotantes de color luminoso que sugieren divisiones etéreas del paisaje en tierra, cielo y horizonte; las de Newman por su famoso ‘zip’, una línea aserrada que corta sus obras de campo de color en dos ‘a través de un vacío, como una recreación abstracta del génesis’; y las de Gottlieb, por un orbe que estalla y evoca las fuerzas primordiales que explotaron al crearse el universo. En el caso de Gerzso, el cuadrado se convirtió en su rúbrica.²⁹⁴

Esta valoración, comparación e inclusión ha sido hecha por Diana C. du Pont, Curadora de Arte Moderno y Contemporáneo del ‘Museo de Arte de Santa Bárbara’, institución que organizó una muestra retrospectiva sobre la obra de este pintor en el año 2003; aceptando por lo tanto, paralelismos con los artistas del

²⁹⁴ Diana C. du Pont, “Introducción” y “Gerzso, pionero del arte abstracto en México”, en: *El riesgo de lo abstracto: El modernismo mexicano y el arte de Gunther Gerzso*, California, Santa Barbara Museum of Art, (Julio 12 - Octubre 19, 2003) México, CONACULTA-INBA, Museo de Arte Moderno, (Noviembre 12, 2003 - Febrero 22, 2004), DGE, Equilibrista.Turner, pp. 20 y 139.

‘Expresionismo abstracto norteamericano’, (y asimismo correspondencias con el ‘Informalismo europeo’); en los estudios para el catálogo de esta muestra, no se escatima en reconocerle “su aportación a uno de los acontecimientos más relevantes de la historia del arte en el siglo XX: la pintura abstracta.” ²⁹⁵

Con base en todo lo dicho, nos preguntamos: ¿esta puesta en valor debería de extenderse a otros artistas? Si ya en otras latitudes están revalorando nuestras artes: ¿qué tanto nos falta para hacerlo nosotros?

3.5. La promoción oficial y de las galerías

La idea de que el estado mexicano fue el primer comitente de las obras de los muralistas es correcta; no lo es que éste haya sido el único promotor de las mismas. Tal y como vimos en el inciso: **1.3. La promoción oficial**, de un total de 1280 murales pintados en los 48 años que van de 1921 a 1969, un 56.5 % fue comisión pública –725 obras-, y, un 43.5 % fue promovido y pagado por particulares –555 murales-. Unos y otros: ¿tienen los mismos contenidos? ¿o varían conforme el paso de los años y sobre todo con los cambios de enfoque de la economía mexicana? Importante, pues, el responder a ésta y a otras preguntas; ello se conseguiría, en una primera instancia, ampliando y actualizando la investigación referente al ‘Inventario del Muralismo Mexicano’ de Orlando Suárez sobre todo en lo referente a las evaluaciones estadísticas. Otros análisis pueden también estar en puerta como, por ejemplo, el evaluar qué ha sido del ‘Muralismo’ después de 1969, lo cual nos serviría para conocer su evolución y/o vigencia.

Por lo demás, llama poderosamente la atención que los números más altos en la producción de murales se hayan registrado entre 1951-1960, con 439 obras pintadas, (de las cuales 222 fueron promoción estatal y 217, privada) y entre 1961 y 1969 con 386 (219 públicos y 167 privados). Total en éstos casi 20 años: 825 obras,

²⁹⁵ Diana C. du Pont, *op. cit.*, p. 21.

es decir el 64.45% de la producción total de murales (entre 1921 y 1969). La implicación de ello es especial: se refiere que el 'Internacionalismo' de posguerra provoca una mengua en las reivindicaciones nacionalistas. Por lo que parece, las nuevas orientaciones estéticas de la pintura mexicana, que paulatinamente se implementan en estos años, no afectan en nada la producción de obras murales, en todo caso, aquellas, como se ve, coexisten con éstos. Por supuesto, más que enfrentar aquí un problema de números, nuestra preocupación ha de ser el de conocer contenidos. Este problema debe ser visto entonces desde otro ángulo, aquel que nos permita dictaminar si el 'Muralismo' de los 50 y 60 es el mismo que el promovido durante la posrevolución y el Cardenismo o si en éste hay cambios y cuáles son éstos. De hecho, todo análisis de diferencias tendría que empezar quizá con la obras murales de Rufino Tamayo, más en específico las realizadas por este artista en el Palacio de Bellas Artes: 'Nacimiento de nuestra nacionalidad' y 'México de hoy' en 1952-53.

Otra complicación relacionada con estos temas tiene que ver con el hecho de que si en la 'Escuela mexicana...' se habla de murales, pero también de pintura de caballete, de dibujo, grabado e incluso fotografía, en la 'Ruptura', se practican esencialmente estas últimas técnicas, pero igualmente el 'Muralismo'. No se ha dado la suficiente importancia a este rubro dentro de esta generación, aunque claro, al respecto se requiere una investigación que marque con precisión las orientaciones. Lo que en este sentido puede adelantarse es el –ya mencionado– mural de Pedro Coronel "La patria asegura a sus hijos" –1952–, realizado en la fachada del edificio del Sindicato de Trabajadores del IMSS, las obras de Arnold Belkin, Francisco Icaza y Gerardo Cantú, en las que podríamos encontrar alguna continuidad frente al muralismo posrevolucionario; desde luego, el 'Muralismo de Ruptura' también conllevó contenidos abstractos, detectables ampliamente en las obras de Manuel Felguérez y Mathías Goeritz.

Otro de los ejemplos de la incursión de los nuevos artistas en los grandes formatos, lo constituyeron, los ‘Murales de Osaka’; estas obras fueron llevadas a cabo en 1970, muy concretamente para el pabellón mexicano de la ‘Feria mundial’ de aquella ciudad japonesa, aunque al final no fueron expuestas en la misma, por una tardanza en la llegada de aquellas y por problemas en la concepción del propio pabellón. El tema de la Feria era: el progreso y la armonía para la humanidad; con base en éste Fernando Gamboa, como organizador de esta representación, estructuró una visión crítica en la que los pintores darían cuenta del “angustioso desajuste de la equivocada aplicación de la máquina, la tecnología y la ciencia, no utilizada para el beneficio y armonía de los pueblos.”²⁹⁶

Para llevar a cabo esta obra que se concibió colectiva y en 350 metros cuadrados, Gamboa llamó a once artistas: Antoni Peyrí, Francisco Corzas, Vlady, Roger von Gunten, Brian Nissen, Lilia Carrillo, Francisco Icaza, Arnaldo Coen, Manuel Felguérez, Gilberto Aceves Navarro y Fernando García Ponce.²⁹⁷ Sin duda, el comisionar los murales a este grupo de pintores conllevó la:

...afirmación de que el Estado mexicano estaba interesado en patrocinar un nuevo tipo de arte que, por un lado, abrazaba los lenguajes reconocidos internacionalmente y, por el otro, le permitía dejar atrás la estética de compromiso social y de contenidos revolucionarios. [Aunado a lo anterior] la aparición a fines de la década de 1950 de un grupo de creadores decididos a buscar una salida distinta para la expresión de sus inquietudes generacionales, permiten explicar el resultado iconográfico y formal obtenido de la convocatoria para realizar [estas] grandes pinturas...²⁹⁸

²⁹⁶ Luis-Martín Lozano, “Los murales de Osaka: convergencias históricas y estéticas.” En: Alberto Ruy Sánchez (*et. al.*), *Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez*, México, Artes de México, Turner, CONACULTA-INBA, Gobierno del Estado de Zacatecas, 2002, p. 178.

²⁹⁷ Raquel Tibol, *Confrontaciones... op. cit.*, p. 168.

²⁹⁸ Luis-Martín Lozano, “Los murales de Osaka”, *op. cit.*, p. 174.

Se hizo evidente pues, que se estaba apostando por una nueva generación de artistas: ¿cómo asumieron éstos los temas que se les había propuesto?, eso fue otro problema, pues según parece:

...cada quien, sin el menor peso de conciencia, pintó en grande lo que a últimas fechas venía pintando en pequeño. Pero la dimensión es un valor no desdeñable, y eso lo sintieron con su propia mano y sus propios ojos, artistas que nunca habían intentado el muralismo, como Lilia Carrillo o Brian Nissen. Mientras trataban de pintar lo mejor posible entre la polvareda y enceguecedoras luces rasantes, Francisco Corzas dijo: ¿Cuál tema? Todos pintamos lo mismo de siempre. En última instancia hay pintura, si es que la hay... Si nos hubiéramos atendido a los temas que nos propusieron, hubiéramos caído en lo retórico y no creo que hayamos hecho retórica.²⁹⁹

Algunos de éstos ‘Murales de Osaka’ fueron exhibidos en diferentes lugares, otros permanecieron embodegados por muchos años. Hoy, puede vérselos reunidos en el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez de Zacatecas.

Por lo demás, un muralismo de raigambre onírica es el que nos propone Vlady, en su obra: ‘Las revoluciones y los elementos’ (2000 metros cuadrados) llevada a cabo entre 1974 y 1982 en instalaciones de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada de la Secretaría de Hacienda. Éste es, sin duda, uno de los más ambiciosos proyectos muralísticos concebidos por las nuevas generaciones de artistas mexicanos.

Ahora bien, pasando al problema de la promoción privada de las artes, las galerías fueron siempre la cabeza de esta última; al recuperar el número de las mismas recordemos que, según las Pecanins, en los años 70 en la Ciudad de México había 50 de ellas; a su vez Juan Acha plantea que en 1976 encontrábamos en el mismo contexto, 77 y, de acuerdo con Inés Amor, en esos mismos años había 100 espacios para venta de pintura; por tanto, es plenamente identificable el

²⁹⁹ Raquel Tibol, *Confrontaciones... op. cit.*, p. 168.

desarrollo de las galerías de arte dentro del esquema desarrollista mexicano, con lo cual se constata el valor de intercambio que se otorga al mismo.

Por supuesto la muy concreta comercialización de la pintura mexicana –vía las galerías- cobra importancia hacia la década de los años 50 pero empieza antes, con la Galería de Arte Mexicano que a partir de 1935, promueve la venta de obras tanto de los grandes de la ‘Escuela mexicana...’ como el Dr. Atl, Rivera, Orozco, Siqueiros y Tamayo, como de otros injustamente menos conocidos por el gran público como Francisco Goitia, Francisco Zúñiga, Carlos Orozco Romero, Antonio Ruiz, Agustín Lazo, Julio Castellanos, María Izquierdo, etc. Lo curioso es que con los años, a la misma se van integrando maestros como Angelina Beloff, Leonora Carrington, Jesús Reyes Ferreira, Guillermo Meza, Jesús Guerrero Galván, Juan Soriano, Ricardo Martínez, Gunther Gerzso, Cordelia Urueta, Pedro y Rafael Coronel, Enrique Echeverría y otros. Eran alrededor de 40 pintores los que esta galería promovía y, como se ve, de diferentes generaciones y estilos.

De lo que no hay duda es de que los maestros de la posrevolución, de un lado, y los de la posguerra, por otro, buscaron la comercialización de su trabajo; desde luego, y en ambos casos, las galerías corrieron todos los riesgos al promover un arte que de origen no tenía ningún mercado. La ‘Escuela mexicana...’ tardó en ser reconocida y lo mismo les pasó a los pintores ‘rupturistas’. Sólo con el paso de los años pudo irse incrementando el nivel de sus cotizaciones. Puede decirse en fin, que el ‘arte para el pueblo’, vía murales, coexistió siempre con el ‘arte para consumidores que pudieran pagarlo’, fuese pintura, grabado, dibujo, acuarela, etc.

3.6. A manera de epílogo

El ‘Renacimiento’ rompe con el ‘Arte bizantino’; el ‘Manierismo’ busca otros espacios fuera de los ideales clásicos; en el ‘Barroco’ (XVII), movimiento, teatralidad e integración, se multiplican y renuevan los temas: en el retrato y en el paisaje; aquel culmina en el ‘Rococó’ (XVIII), con el cual romperá el ‘Neoclasicismo’; el ‘Romanticismo’ se opondrá al legado ‘Racionalista’ del siglo de las luces; el ‘Arte moderno’ (vanguardias del XIX al XX) romperá con la tradición académica europea (del XIV al XIX).

En México, ‘el Barroco americano’ romperá con la creación artística prehispánica; la ‘Neo-clásica’ Academia de San Carlos, lo hará con la temática religiosa propia del ‘Arte colonial mexicano’; la Escuela Mexicana de Pintura, hará lo propio con nuestra academia decimonónica; los pintores de la ‘Generación de la ruptura’ cuestionan y se diferencian de la ‘Escuela mexicana...’ Y sin embargo, todos los rompimientos implican una continuidad: el arte es un misterio dialéctico...

Desde ese México visto por Pablo Neruda “con su nopal y su serpiente; [desde ese] México florido y espinudo, seco y huracanado, violento de dibujo y de color, violento de erupción y creación [que nos cubre] con su sortilegio y su luz sorpresiva,”³⁰⁰ un reconocimiento: la grandeza del arte mexicano en el siglo XX. Aquí se creó –según George Biddle– “la escuela nacional de pintura mural más grande desde el renacimiento italiano”³⁰¹ y aquí, en esta tierra, aire y fuego, los artistas de la ‘Ruptura’ mexicana han enriquecido, con sus aportaciones, el arte

³⁰⁰ Pablo Neruda, Confieso que he vivido, Memorias, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1974, p. 213.

³⁰¹ Desmond Rochfort, op. cit., p. 8.

universal de los últimos 50 años. En uno y otro caso este legado debe permanecer vivo para las generaciones futuras.

Bibliografía:

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Abellán, José Luis. "El exilio como ausencia y presencia", en catálogo: *El exilio español en México*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública-México, Ateneo Español de México, Colegio de México, Instituto de Cooperación Iberoamericano, Palacio de Velázquez del Retiro, Dic.1983/ Feb.1984.
- Aboites Aguilar, Luis. "El último tramo, 1929-2000", en: *Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México, Secretaría de Educación Pública, Biblioteca para la actualización del maestro, 2004.
- Acha, Juan. *El arte y su distribución*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1984.
- _____. *Hersúa, obras, escultura, persona, sociedad*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1983.
- Aguilar Camín, Héctor y Meyer, Lorenzo. *A la sombra de la Revolución Mexicana*, México, Cal y arena, 1989.
- Alfaro Siqueiros, David. *No hay más ruta que la nuestra*, Ciudad de México, Sin editorial, 1945.
- Alvarez, José Rogelio. (Director) *Enciclopedia de México*, Tomo 4, 10, México, Enciclopedia de México, Secretaría de Educación Pública, 1988.
- Baciu, Stefan. "Los estridentistas en Jalapa", en: *La palabra y el hombre*, Revista de la Universidad Veracruzana, México, Jalapa-Veracruz, Nueva época, Octubre-Diciembre 1981.
- Belkin, Arnold. *Contra la amnesia, textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986.
- Best Maugard, Adolfo. *Método de dibujo, Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, México, Ediciones La Rana, Col. Artes y oficios, 2002.
- Bobbio, Norberto y Matteucci, Nicola. *Diccionario de política*, Tomo 2, México, Siglo XXI editores, 1985.
- Brading, David A. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, SEP- Setentas, No. 82, 1973.
- Cardona Peña, Alfredo. *El monstruo en su laberinto, Conversaciones con Diego Rivera*, México, Editorial Diana, 1981.
- Cardoza y Aragón, Luis. (Ensayo crítico) y Antonio Rodríguez (Introducción y comentarios) *DIEGO RIVERA: Los murales de la Secretaría de Educación Pública*, México, SEP, Dirección General de Publicaciones y Medios, 1986.
- _____. *Ruptura, 1952-1965*, México, Museo de Arte Carrillo Gil, Museo Biblioteca Pape, 1988.
- _____. "Dos apuntes para un retrato", en: Octavio Rivero Serrano (et. al.), *Orozco: Una relectura*. México, UNAM, 1983.
- Carrillo Azpeitia, Rafael. (Selección de textos). Manifiesto del Sindicato de obreros... En: *Siqueiros*, México, SEP-Setentas, No. 160, 1974.
- Coleby, Nicola. "El temprano Muralismo Post-revolucionario: ¿Ruptura o continuidad?", en: *Memoria / Congreso Internacional de Muralismo / San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM, Ciudad de México, CONACULTA, 1999.

- Conde, Teresa del. (Presentación), *Pintores en México del Siglo XX, Colección Museo de Arte Moderno*, México, INBA, Secretaría de Relaciones Exteriores, Biblioteca Luis Angel Arango, Banco de la República, Bogotá, Colombia, Mayo 2 a Junio 19, 1994.
- _____ “Alternancias, la generación intermedia”, en catálogo del mismo nombre, México, Museo de Arte Moderno, Dic. 1985-Feb.1986.
- _____ “La aparición de la Ruptura”, en: Rafael Tovar, (Et. al.) *1900-2000, Un siglo de arte mexicano*, México, CONACULTA-INBA, Landucci Editores, 1999.
- _____ *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, México, Attame ediciones, 1994.
- _____ *Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría (1923-1972)*, México, UNAM, Inst. de Investigaciones Estéticas, Cuadernos de historia del arte / 12, 1979.
- _____ *Una visita guiada, Breve historia del arte contemporáneo de México*, México, México, Plaza y Janés, 2003.
- Cordera Campos, Rolando. “Estado y desarrollo en el Capitalismo tardío y subordinado; Síntesis de un caso pionero: México, 1920-1970”, en: Investigación económica: Revista de la Escuela Nacional de Economía, México, UNAM, Vol. XXXI, No. 123, Julio-Septiembre 1971.
- Córdoba, Arnaldo. *La ideología de la Revolución mexicana (la formación del nuevo régimen)*, México, Ediciones Era, 1985.
- Coronel Rivera, Juan. “Contexto histórico, La Ruptura: Una aproximación a sus orígenes” en: Delmari Romero Keith, *Tiempos de Ruptura, Juan Martín y sus pintores*, México, Instituto oaxaqueño de las culturas, Landucci editores, 2000.
- Cruz Arvea, Rafael. (Coordinador), *Diego Rivera, Catálogo general de obras de caballete*, México, CONACULTA, INBA, 1989.
- Cuevas, José Luis. “Ataqué con virulencia el arte folklórico, superficial y ramplón”, en: *Ruptura, 1952-1965*, México, Museo de Arte Carrillo Gil, Museo Biblioteca Pape, 1988.
- _____ “X Aniversario del Museo José Luis Cuevas”, en catálogo: *Ruptura*, México, Museo José Luis Cuevas, Julio-octubre 2002.
- D’Angelo, Paolo. *La estética del Romanticismo*, Madrid, Visor (La balsa de la Medusa, No. 97) Col. Léxico de Estética, 1999.
- Eder, Rita. “De héroes y máquinas”, En: Octavio Rivero Serrano, *Orozco: Una relectura*, México, UNAM, 1983.
- _____ “La joven escuela de pintura mexicana: Eclecticismo y modernidad”, en catálogo: *Ruptura: 1952-1965*, México, Museo de Arte Carrillo Gil, Museo Biblioteca Pape, 1988.
- _____ *Gironella*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981.
- Emerich, Luis Carlos. *Galería Pecanins, la siempre vivaz*, México, Ediciones de la galería, Turner libros (distribución), 2000.
- Fabela, Ramón. *Diego Rivera, los años cubistas*, En: Catálogo del mismo nombre. Phoenix, Phoenix Art Museum, Mar-abr,1984; México, Museo Nacional de Arte, Dic. 1984, Feb. 1985.
- Favela Fierro, María Teresa. *Los 70, la llamada ruptura y gráfica internacional*, México, Museo Dolores Olmedo Patiño, Universidad Autónoma Metropolitana, Febrero-Mayo 2002.
- Felguérez, Manuel. “La Ruptura 1935-1955”, en catálogo: *Ruptura 1952-1965*, México, Museo de Arte Carrillo Gil, Museo Biblioteca Pape, 1988.

- Fernández, Justino. *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, Tomo 1: El Arte del Siglo XIX, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.
- Fichte, Johann Gottlieb. *Reivindicación de la libertad de pensamiento y otros escritos políticos*, Madrid, Editorial Tecnos, Col. Clásicos del pensamiento, 1986.
- Fischer, Ernst. *La necesidad del arte*, Barcelona, Ediciones Península, 1973.
- Franco Calvo, Enrique y Arteaga, Agustín. *Rupturas: la liberación de la imagen, el arte en México después de 1950*, Pontevedra, Museo de Pontevedra, 2001.
- Gamboa, Fernando y Ulacia, Manuel. *Obra plástica del exilio español en México 1939-1989*, Exposición presentada por el Ateneo español de México, México, CONACULTA, INBA, Ciudad de México, Embajada de España en México, Museo de San Carlos, Sept-Oct. 1989.
- Goldman, Shifra M. *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México, Instituto Politécnico Nacional, Editorial Domés, 1989.
- Gombrich, Ernst H. *Historia del arte*, Madrid, Alianza editorial, 1981.
- González Matute, Laura. *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*. México, INBA, CENIDIAP, 1987.
- González Rubio, Javier. (Coordinación general), *Transición y ruptura, 24 artistas mexicanos*, Europalia 93, CONACULTA, INBA, Galería Noortman, Maastricht, Holanda, 1993.
- Gras Belaguer, Menene. *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*, Barcelona, Montesinos editor, 1988.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*, Tomo II, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971.
- Hurlburt, Laurance P. *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México, Editorial Patria, 1991.
- Jiménez Codinach, Guadalupe. "Arrieros somos...", en catálogo: *México: Los proyectos de una nación 1821-1888*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C. CONACULTA, San Luis Corporación, Fundación Televisa, 2001.
- Kloyber, Christian. "Wolfgang Paalen, la aventura de una biografía", en catálogo: Rafael Tovar (et.al.) *Wolfgang Paalen, retrospectiva*, México, INBA, Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, Jul-Sept. 1994.
- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand. *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Editorial Labor, 1977.
- Lozano, Luis Martín. "Los murales de Osaka: convergencias históricas y estéticas." En: Alberto Ruy Sánchez (et. al.), Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, México, Artes de México, Turner, CONACULTA-INBA, Gobierno del Estado de Zacatecas, 2002.
- _____. Introducción curatorial, en catálogo: *Arte Moderno de México 1900-1950*, México, UNAM, Ciudad de México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2000.
- Luna Arroyo, Antonio. *Ramos Martínez*, México, Salvat, Ciencia y cultura latinoamericana, 1994.
- Lyotard, Jean-Francois *La Posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa editorial, Serie CLA-DE-MA, Filosofía, 1996.
- Manrique, Jorge Alberto y Conde, Teresa del. *Una mujer en el arte mexicano, Memorias de Inés Amor*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Cuadernos de Historia del Arte, NO. 32, 1987.

- _____ “Desde el punto de vista exclusivamente artístico el Salón no apareció con propósitos definidos”, en: *SI*, boletín, México, Museo Universitario de Ciencias y Artes, C.U., 3 de diciembre de 1970.
- _____ “Introducción al arte contemporáneo de México”, en: *Historia del arte mexicano*, Arte Contemporáneo I, Tomo 13, México, SEP, Salvat, 1986.
- _____ “Las contracorrientes de la pintura mexicana”, en: IX Coloquio de Historia del Arte: El Nacionalismo y el Arte Mexicano 1900-1940, (Documento de trabajo) México, UNAM, IIE, 1983,
- _____ “Rompimiento y rompimientos en el arte mexicano”, en catálogo: *Ruptura 1952-1965*, México, Museo de Arte Carrillo Gil, Museo Biblioteca Pape, 1988.
- _____ “Una reflexión sobre la presencia del mito en el arte latinoamericano”, en: Revista UNAM, México, Vol. XXXV, Nos. 2 y 3, Oct-nov. 1980.
- _____ *Una visión del arte y de la historia*, Tomo IV, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.
- Matute, Alvaro. *México en el siglo XIX*, Antología de fuentes e interpretaciones históricas, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1973.
- Mérida, Carlos. “Autorretrato”, Washington, Revista Americana, 1950; en, Homenaje a Carlos Mérida, México, Galería de Arte Mexicano, Diciembre de 1971.
- Meyer, Jean. *La cristiada, el conflicto entre la iglesia y el estado: 1926-1929*, México, Siglo XXI editores, Tomo 2, 1980.
- Meyer, Lorenzo. “El primer tramo del camino”. en: *Historia general de México*, Tomo 4, México, Secretaría de Educación Pública, El Colegio de México, 1976.
- _____ “La encrucijada”, en: *Historia general de México*, Tomo 4, México, Secretaría de Educación Pública, El Colegio de México, 1976.
- Micheli, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*, (tomo 2: H-Z), Madrid, Editorial Gredos, 1997.
- Monreal y Tejada, Luis y Haggart, R. G. *Diccionario de términos de arte*, Barcelona, Editorial Juventud, 1999.
- Monsiváis, Carlos. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en: *Historia general de México*, México, SEP, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Tomo 4, 1981, p. 354.
- Monteforte Toledo, Mario. *Las piedras vivas: escultura y sociedad en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 1979.
- Moreno Villareal, Jaime. *Lilia Carrillo, la constelación secreta*, México, CONACULTA, Ediciones ERA, Galería: Colección de Arte Mexicano, 1993.
- Neruda, Pablo, *Confieso que he vivido, Memorias*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1974.
- Orozco, José Clemente. *Autobiografía*, México, Ediciones Era (Crónicas), 1993.
- Ortega y Gasset, José. *El tema de nuestro tiempo*, México, Editorial Porrúa, 2002.
- Ortiz Gaitán, Julieta. “Desarrollismo y surgimiento de las vanguardias en el México contemporáneo”, en: Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Bienal de Crítica de Arte 1984, México, INBA, 1984.
- _____ “Estado y cultura: Las escuelas rurales, una cruzada cultural en el México bronco”, México, Revista de la UNAM, Vol. XLIX, No. 520, Mayo 1994.

- Paz, Octavio. "Pintura mexicana contemporánea", en: *Los privilegios de la vista II, Arte de México*, Barcelona-México, Círculo de Lectores, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 387.
- _____ *Los privilegios de la vista, Arte de México*, (México en la obra de Octavio Paz, Tomo III), México, Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas, 1987.
- _____ *Poesía en movimiento, México:1915-1966*, México, Siglo XXI editores, Col. La creación literaria, Poesía, 1977.
- Pérez Escamilla, Ricardo. "Vigencia de la estética socialista mexicana", en: *Estética socialista en México*, siglo XX, catálogo de la exposición, México. Museo de Arte Carrillo Gil, Oct. 2003-Ene. 2004.
- Platas Tasende, Ana María, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2000.
- Pont, Diana C. du. "Introducción" y "Gerzso, pionero del arte abstracto en México", en: *El riesgo de lo abstracto: El modernismo mexicano y el arte de Gunther Gerzso*, California, Santa Barbara Museum of Art, DGE, Equilibrista.Turner. (Jul. 12-Oct 19 2003) México, CONACULTA-INBA, Museo de Arte Moderno, (Nov. 12 - 2003, Feb. 22 - 2004),
- Pütz, Peter. "Historia del pensamiento en la Edad moderna, desde el Renacimiento hasta el Romanticismo", en: Rolf Toman (Editor), *Neoclasicismo y Romanticismo*, Barcelona, Könemann, 2000.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Espasa-Calpe Mexicana, 1968.
- _____ *Estudios de Estética*, México. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963.
- Read, Herbert *Carta a un joven pintor*, Buenos Aires, Ediciones Siglo XX, 1964.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1970.
- Revueltas, José. "Documento presentado y leído a los representantes del Pleno, noviembre 5, 1968" en: *Vuelta*, No. 23, México, Octubre, 1978.
- Reyes Palma, Francisco. "La educación artística posrevolucionaria", en: *Historia del arte mexicano, Arte Contemporáneo I*, Tomo 13, México, SEP, Salvat, 1986.
- Rochfort, Desmond. *Pintura mural mexicana, (Orozco, Rivera, Siqueiros)*, México, Noriega editores, 1999.
- Rodríguez, Antonio. "Siqueiros, teórico e innovador", en: Micheli, Mario de, *Siqueiros*, México, Secretaría de Educación Pública / Cultura, Dirección General de Publicaciones, 1968.
- Romero Keith, Delmari. *Galería de Antonio Souza: Vanguardia de una época*, México, El equilibrista, 1992.
- _____ *Historia y testimonios, la Galería de Arte Mexicano*, México, Ediciones GAM, 1985.
- _____ *Tiempos de Ruptura, Juan Martín y sus pintores*, México, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, Landucci Editores, 2000.
- Sáenz, Olga. "Ocaso de la Escuela mexicana: Las Vanguardias", en: Martha Fernández y Louise Noelle (Edición), *Estudios sobre arte, 60 años del IIE*, México, UNAM, IIE, 1998.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Del Socialismo científico al Socialismo utópico*, México, Ediciones Era, Serie popular, No. 32, 1975.

- Santiago Sierra, Augusto. *Las misiones culturales (1923-1973)*, México, SEP Setentas, No.113, 1973.
- Schávelzon, Daniel. "El reconocimiento del arte prehispánico en el siglo XVIII". en: Daniel Schávelzon (Compilador), *La polémica del arte nacional en México 1850-1910*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Schenk, Robert. "El arte y las formas naturales", en: Humboldt, Revista para el mundo ibérico, Hamburgo, República Federal de Alemania, Año 1, 1960.
- Scherer García, Julio. *Siqueiros: la piel y la entraña*, México, Ediciones ERA, 1965.
- Semo, Enrique. "Reflexiones sobre la Revolución Mexicana", en: Adolfo Gilly (et. al.) *Interpretaciones de la revolución mexicana*, México, UNAM, Editorial Nueva Imagen, 1979.
- Skiles, Jacqueline. "Investigación sobre el movimiento muralístico mexicano y la concientización", en: Revista Mexicana de Ciencia Política, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Año XVIII, Nueva época, No. 70, Oct-Dic 1972.
- Souto Alabarce, Arturo. "Pintores españoles transterrados en México", en: *El exilio español en México*, México, Salvat, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Stevens March, Gladys. *Diego Rivera: Mi arte, mi vida*, México, Ed. Herrero, 1963, p.33-4.
- Suárez, Orlando. *Inventario del Muralismo Mexicano*, -Siglo VII a. de C. / 1968- México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, 1972.
- Suckaer, Ingrid. "Rufino Tamayo: un enfoque juvenil", en: Luis Cardoza y Aragón, (et. al.) *Rufino Tamayo, antología crítica*, México, CREA, Editorial Terra Nova, 1987, p. 144.
- Tibol, Raquel. "Banquete visual para un aniversario", en: Catálogo: *Ruptura*, México, Museo José Luis Cuevas, X Aniversario, Julio-October 2002.
- _____ *Confrontaciones, crónica y recuento*, México, Ediciones Sámara, 1992.
- _____ "El Nacionalismo en la plástica durante el Cardenismo", en: IX Coloquio de Historia del Arte: El Nacionalismo y el Arte Mexicano 1900-1940, (Documento de trabajo) México, UNAM, IIE, 1983.
- _____ "Las escuelas al aire libre en el desarrollo cultural de México", en: Homenaje al movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre, México, Cultura SEP, INBA, Dirección de Artes Plásticas, Museo del Palacio de Bellas Artes, Oct-Nov., 1981.
- Tovar, Rafael. "Presentación", en catálogo: *Un listón alrededor de una bomba, Una mirada sobre el arte mexicano: André Breton*, México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Jun-Jul. 1997.
- Trejo y Lerdo de Tejada, Carlos. "Obregón, gran educador", en: J. Rubén Romero (et. al.) *Obregón, aspectos de su vida*, México, Editorial "Cultura", 1935.
- Villoro, Luis. "La cultura mexicana de 1910 a 1960", en: *Historia mexicana*, Revista trimestral, El Colegio de México, Vol. X, No. 2, Oct-dic. 1960, p. 209.
- Waldberg, Patrick. "Expresionismo", en: Historia del Arte Salvat, Tomo 22, Barcelona, Salvat mexicana de ediciones, 1976.
- Zea, Leopoldo. *Dependencia y liberación en la cultura latinoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1974.
- _____ *Conciencia y posibilidad del mexicano; El Occidente y la conciencia de México; Dos ensayos sobre México y lo mexicano*; México, Editorial Porrúa, 1974, p. 16-17.

-Zelevansky, Lynn "La Colección Bernard y Edith Lewin del Museo de Arte del Condado de los Angeles," en catálogo del mismo nombre, *Vivencias para ser exhibidas, Autobiografía de un galerista: Bernard Lewin*, Compilación de Juan Coronel Rivera, México, CONACULTA-INBA, Museo del Palacio de Bellas Artes, 1998.

ANEXO: FOTOGRAFÍAS

Escuela Mexicana de Pintura

DIEGO RIVERA

- Corridos SEP
- Dotación de ejidos SEP
- México, hoy y mañana (Palacio Nacional)
- Hospital de la Raza I

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Hospital de la Raza II

Generación de la Ruptura

- Neo-primitivistas
 - Neo-expresionistas
 - Neo-abstraccionistas
 - Neo-surrealistas
 - Neo-académicos
-



Corridos SEP

Diego Rivera / Frescos / 1926-1928

Corridos SEP

Diego Rivera / Corridos de la Revolución Proletaria (Pared sur -ca. Noviembre 1928-) y de la Revolución Agraria (Paredes oeste y norte -1926- / Secretaría de Educación Pública / Tercer nivel / Patio de las Fiestas / Como se ve en la siguiente página, los murales se distribuyeron en las paredes de los pasillos de este edificio y entre las puertas de entrada a las oficinas. La cinta con la letra de los corridos se encuentra en la parte de arriba de los propios murales y por sobre de las puertas.



Vistas de pasillos / SEP Tercer nivel con murales: "Corridos de la Revolución Proletaria y la Revolución Agraria"





"Así será la revolución proletaria: Son las voces del obrero rudo lo que puede darles mi laud..."



"Es el canto sordo pero duro que se escapa de la multitud. Ya la masa obrera y campesina sacudió el yugo que sufría..."



"Ya quemó la cizaña maligna del burgués opresor que tenía; por cumplir del obrero los planes, no se vale que nadie se raje..."



"Se les dice a ricos y holgazanes: el que quiera comer que trabaje..."



"Las industrias y grandes empresas dirigidas son ya por obreros, manejadas en cooperativas sin patrones sobre sus cabezas..."



"Y la tierra ya está destinada para aquel que la quiera explotar: ¡se acabó la miseria pasada! ¡cualquier hombre puede cultivar!"



"La igualdad y justicia que hoy tienen se debió a un solo frente que hicieron en ciudades pobladas y ranchos campesinos, soldados y obreros..."



"Ahora tienen el pan para todos los desnudos, los hombres de abajo..."



"La igualdad, la justicia, el trabajo y han cambiado costumbres y modos cuando el pueblo derrocó a los reyes y al gobierno burgués mercenario "



"... instaló sus 'consejos' y leyes y fundó su poder proletario; en Cuautla, Morelos hubo un hombre muy singular... justo es ya que se los diga hablándoles "



"...pues en plata: era Emiliano Zapata muy querido por allá... Todo es un mismo partido, ya no hay con quien pelear, compañeros, ya no hay... guerra



"...guerra, vámonos a trabajar. Ya se dieron garantías a todo el género humano, lo mismo que al proletario como para el artesano..."



"¡Unión! que es la fuerza santa de todito el mundo entero, Paz, Justicia y Libertad y Gobierno del Obrero..."



"Así como los soldados han servido para la guerra que den fruto a la nación y que trabajen..."



"...la tierra. ¿Quién no se siente dichoso cuando comienza a llover? Es señal muy evidente que..."



"...tendremos que comer. Si los campos reverdecen, con la ayuda del tractor, es el premio..."



"...del trabajo,
que nos da
nuestro sudor.
El oro no vale
nada si..."



"...no hay
alimentación,
es la cuerda
del reloj de
nuestra
generación..."



"Quisiera ser
hombre sabio
de muchas
sabidurías,
más mejor
quiero tener
qué comer
todos los
días..."



"...dan la una,
dan las dos, y
el rico
siempre
pensando
cómo le hará
a su dinero
para que vaya
doblando."



"Dan las siete de la noche y el pobre está recostado, duerme un sueño muy tranquilo porque se encuentra cansado."



"Dichoso el árbol que da frutos pero muy maduros señores, vale más que..."



"...todos los pesos duros. Es el mejor bienestar que el mexicano desea..."



"... que lo dejen trabajar para que feliz se vea, no quiere ya relumbrones.."



"... ni palabras sin sentido, quiere sólo garantías para su..."



"... hogar tan querido."



Dotación de ejidos

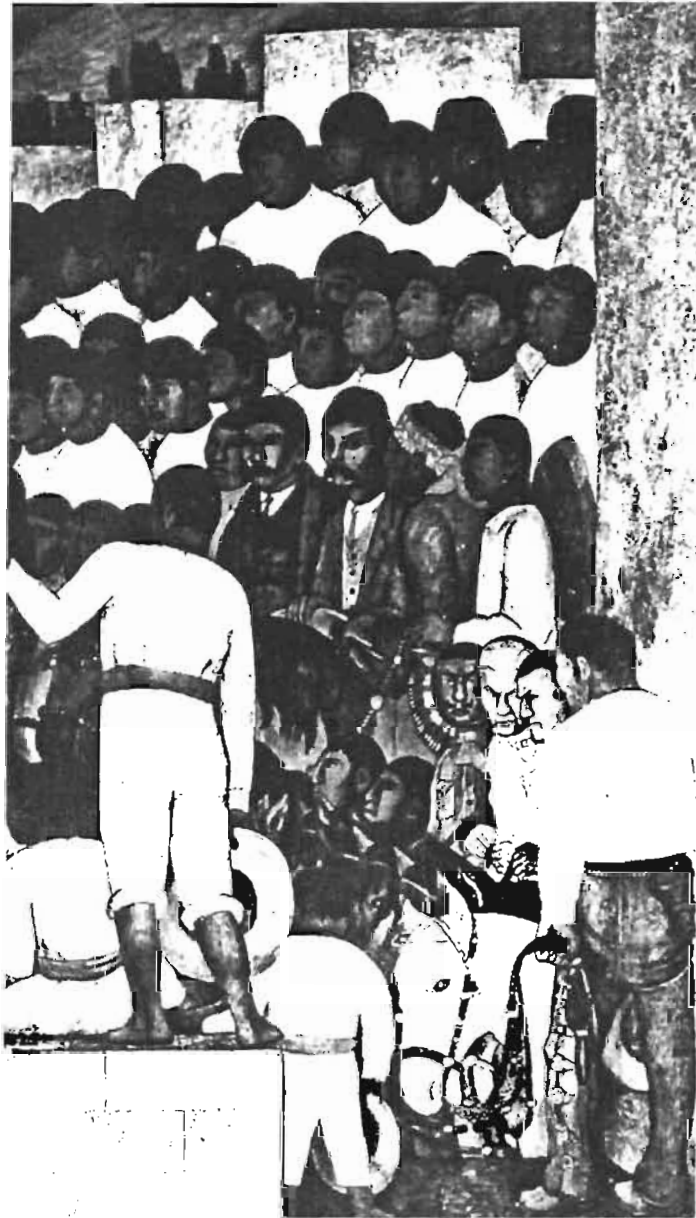
Diego Rivera / SEP / Frescos / 1923-24



Diego Rivera / La dotación de ejidos / Frescos / 1923- 1924 /
Secretaría de Educación Pública / Primer nivel / Patio de las fiestas /
Pared sur / Tres murales conectados. (Sección izquierda)



"La dotación de ejidos" (Sección central)



"La dotación de ejidos"
(Sección derecha con retrato
de Emiliano Zapata)



México, hoy y mañana

Diego Rivera / Fresco / 1935



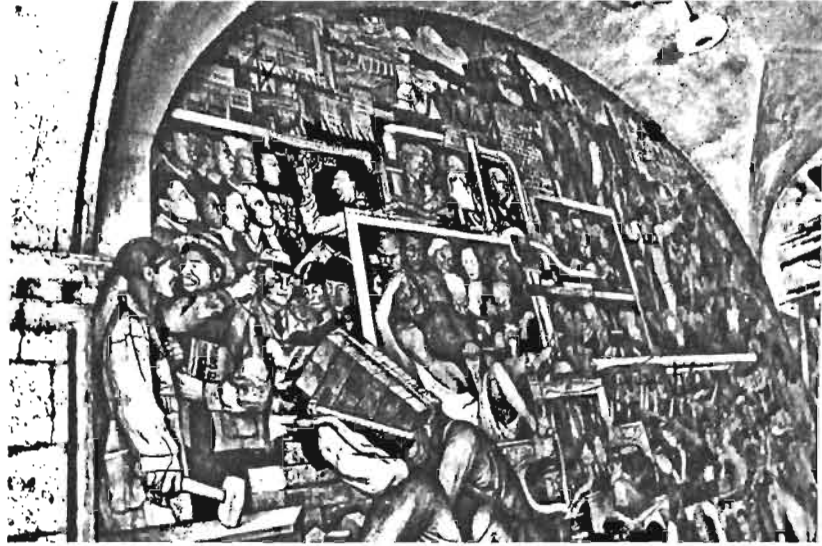
Diego Rivera / México, hoy y mañana / Escalera del Palacio Nacional / Muro sur / Fresco / 1935 / En realidad esta obra culmina -en el mismo lugar- la serie de murales sobre la "Historia de México" que incluye, en el muro norte, "El mundo azteca" Fresco -1929- y en el muro oeste "De la conquista a 1930" Fresco -1929-1930-. En la imagen: Trabajador con "El capital" de Carlos Marx.



Ab. Izq. Hombre hablando del Socialismo Mexicano. / Ab. Der. Los hombres del dinero. / Arr. Vista del campo y la ciudad. / Letreros: El que no trabaja que no coma. / Mantas: ¡Todo el poder al proletariado! ¡Toda la tierra a los campesinos! ¡Abolición de la propiedad privada! / "Por mi raza hablará el espíritu."



Der. Arn. Represión de huelguistas /



Vista general /



Arr. Carlos Marx señalando el camino; sostiene un letrero donde se ha copiado un texto suyo que dice: "Toda la historia de la sociedad humana hasta el día [de hoy] es una historia de lucha de clases. Para nosotros no se trata precisamente de transformar la propiedad privada, sino de abolirla; no se trata de esfumar las diferencias de clases sino de la destrucción de éstas; no se trata de reformar la sociedad actual sino de formar una nueva."



Hospital de la Raza I

Diego Rivera: "La historia de la medicina en México"



Diego Rivera / "La historia de la medicina en México: el pueblo en demanda de salud" / Hospital de la Raza / Fresco y mosaico veneciano / 1953 / Lado izquierdo: La medicina moderna -detalle-



Al centro: La diosa Tlazoltéotl o Ixcuina, una de las deidades de la tierra en el panteón azteca; también lo es de las cosas repulsivas.



Lado derecho: La medicina prehispánica -detalle-.



Hospital de la Raza II

David Alfaro Siqueiros: "Por una seguridad completa y para todos..."



David Alfaro Siqueiros / "Por una seguridad completa y para todos los mexicanos" Hospital de la Raza / Piroxilina y vinelita sobre tela, sobre celotex, en muro y techo de concavidad irregular trazada parabólicamente/ 1951-1954 / Vestíbulo del auditorio / Planta semiovoidal en estructura general de hierro, con planos verticales adelantados y esquinas curvas; construída por el Arq. Enrique Yáñez, autor del edificio, a pedido del artista.



Detalle...



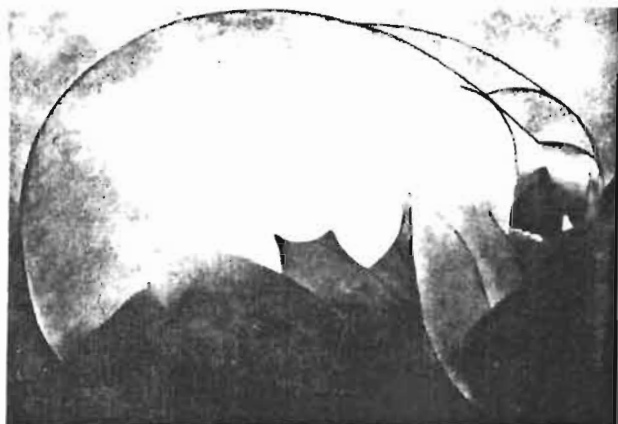
Detalles...





Neo-primitivistas

Alfonso Michel / "Nocturno" / O/T / 1953



Ricardo
Martínez
"Desnudo"
O/T, 1976



Juan Soriano
"La vuelta a
Francia"
O/T, 1954



Pedro
Coronel "El
advenimiento
de ella"
O/T, 1966



Joy Laville
"Mujer con
pantalones
azules y mesa"
Acr. /T, 1993



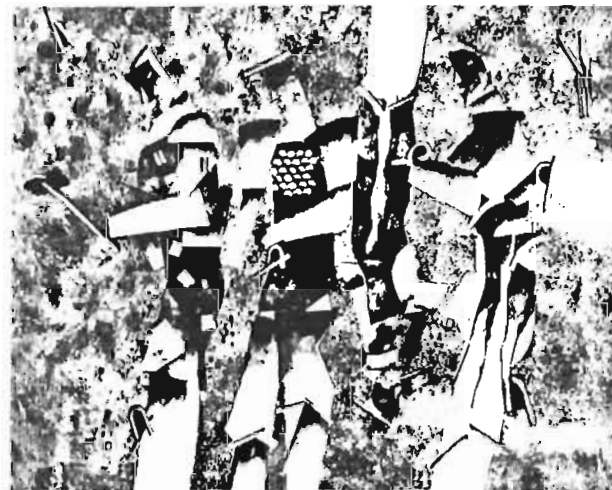
Roger von
Gunten
"El día que
nos hizo falta"
O/T, 1978



Rodolfo Nieto
"Personaje IV"
Acr./T, 1966



Fernando
Ramos Prida
"Despertar en
la montaña"
O/T, 1974



Brian Nissen
"De la serie:
Homage to
Cacaxtla"
O/T, 1992

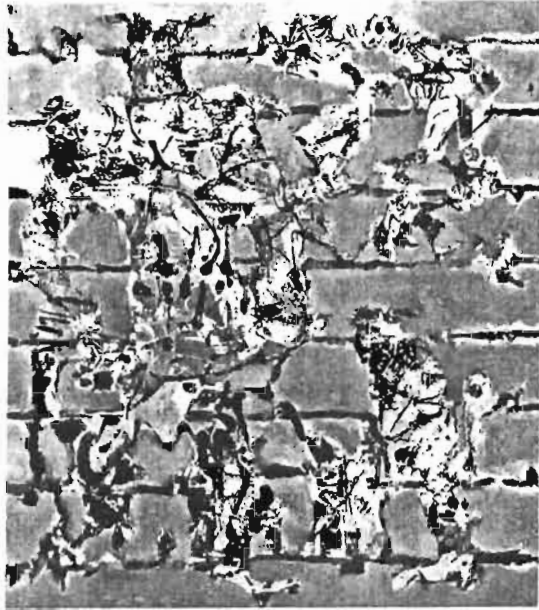


Francisco Toledo
"Autorretrato"
Mixta / papel, 1986



Neo-expresionistas

Philip Bragar / "La Coatlicue cibernética" / O/T / Sin fecha



Francisco Icaza
"El brujo"
O/T, 1997



Arnold Belkin
"De la serie:
Two, carpeta
de litografías
con poemas
de Jack
Hirschman"
1963



Arnold Belkin
"De la serie:
Marat No. 2"
Acr. / T, 1971
(El estilo -de
inicio-
expresionista
de este artista
derivó en un
desarrollo
cubo-futurista)



Gilberto
Aceves
Navarro
"Don Rufino
alumbrando a
sus músicas
dormidas"
O/T, 1986



Leonel
Góngora
"María
egipciaca"
O/T, 1990



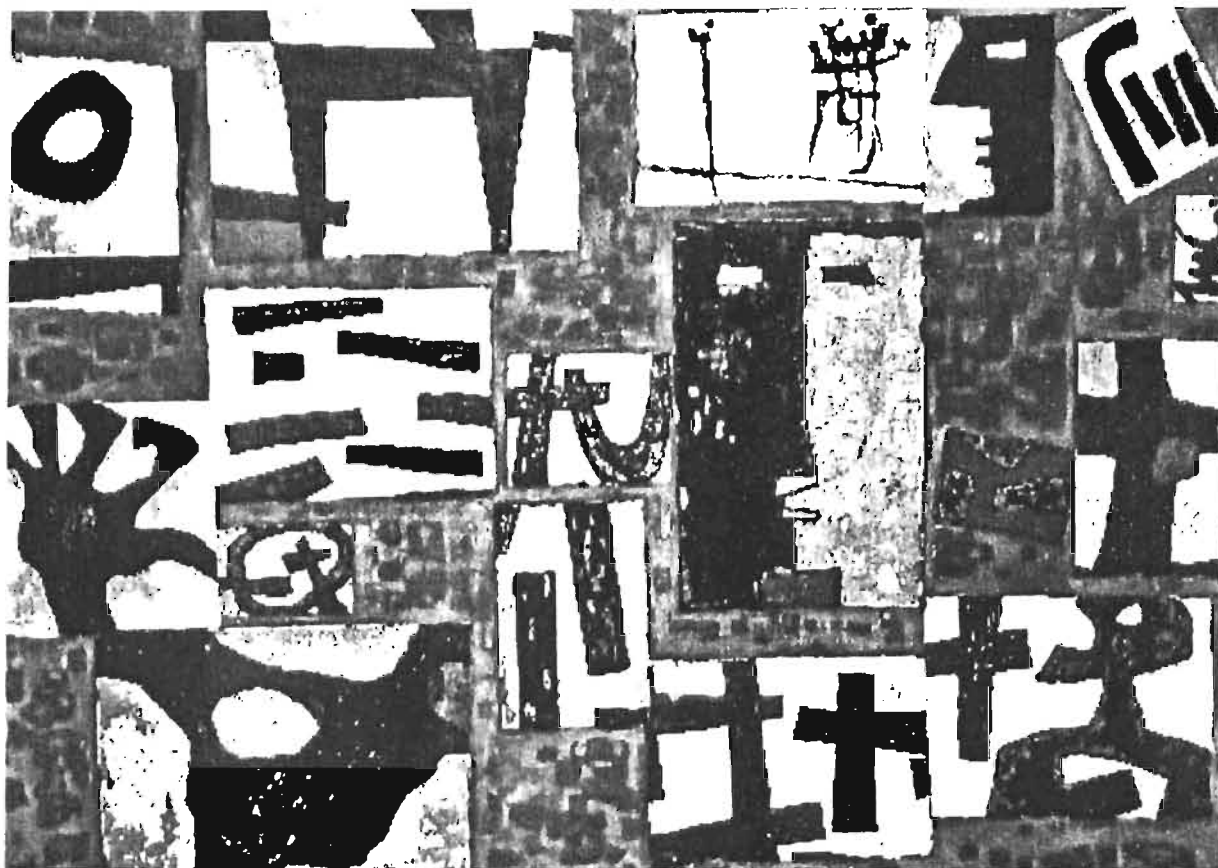
José Luis
Cuevas
"Autorretrato
en Charenton"
Pastel / papel,
1968



Gerardo
Cantú
"El poeta y la
musa"
Acr. / T, sin
fecha

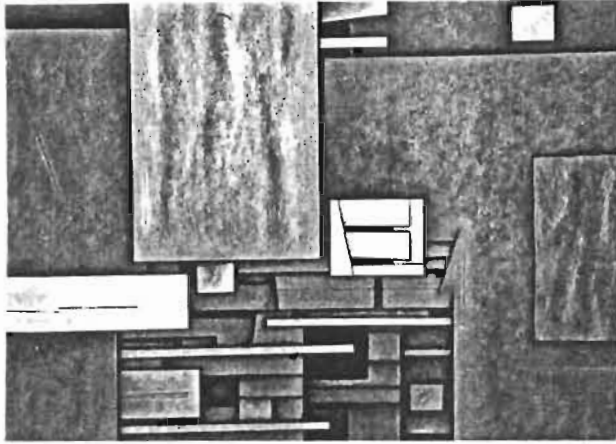


Gabriel
Ramírez
"Personaje
con aceitunas"
Acr. / T, 1998



Neo-abstraccionistas

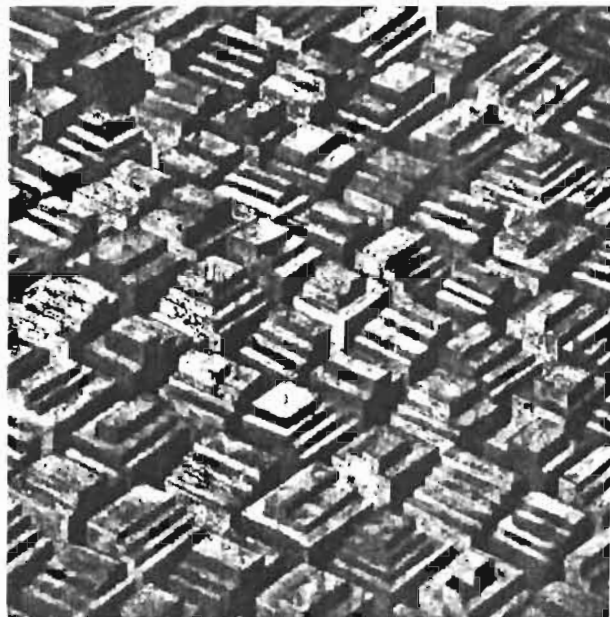
Mathías Goeritz / "El cuadro de los cuadros" / O/T / 1952-53



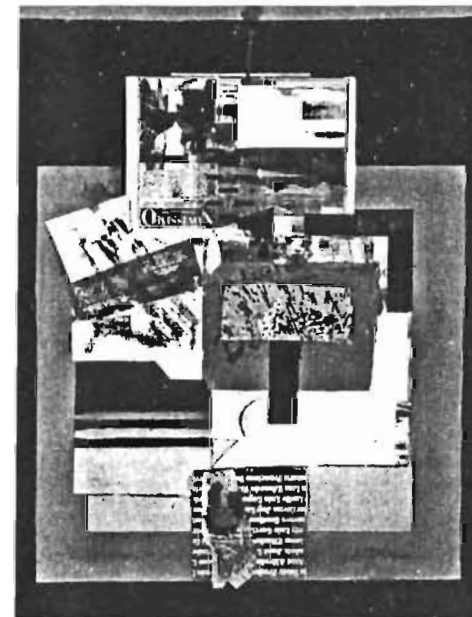
Gunther
Gerzso
"Paisaje sin
tiempo"
O/T, 1993



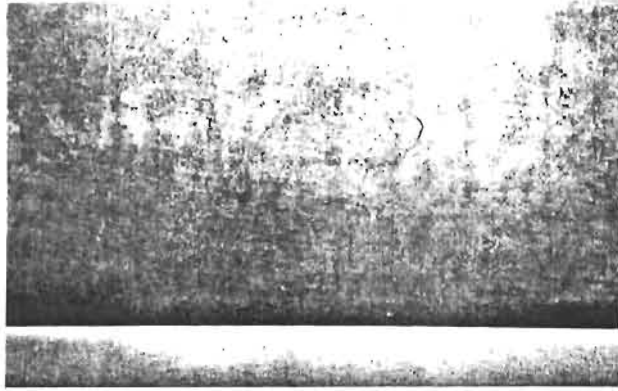
Kasuya Sakai
"Akrata I"
Acr. / T, 1978



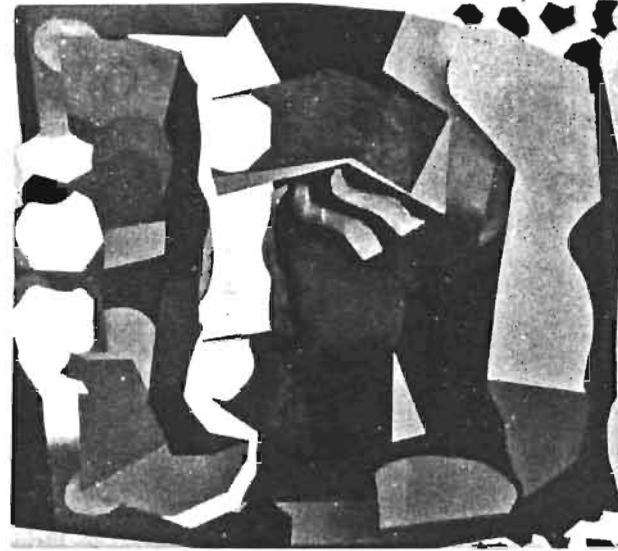
Vicente Rojo
"Escenario
urbano 140"
Mix/T, 1999



Fernando
García Ponce
"O-22"
Collage, 1984



Roberto
Donis "Corte
transversal de
un
pensamiento
XL"
O/T, 1979



Luis López
Loza
"Sueño de una
montaña"
O/T, 1979



Maka Strauss
"Sin título"
O/T, 1961



Lilia Carrillo
"Instante
marginal"
O/T, 1968



Manuel
Felguéz
"El compás
roto"
O/T, 1996



Waldemar
Sjolander
"Semilla"
O/T, 1975



Enrique
Echeverría
"Cosas en el
jardín" (Serie:
Flores
Imaginarias)
O/T, 1967



Cordelia
Urueta
"Amenaza"
O/T, 1980

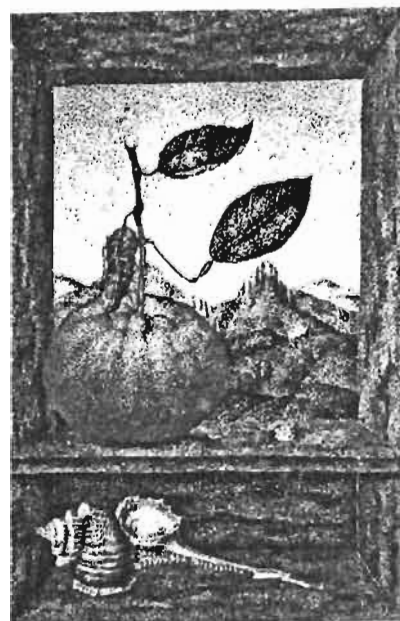


Neo-surrealistas

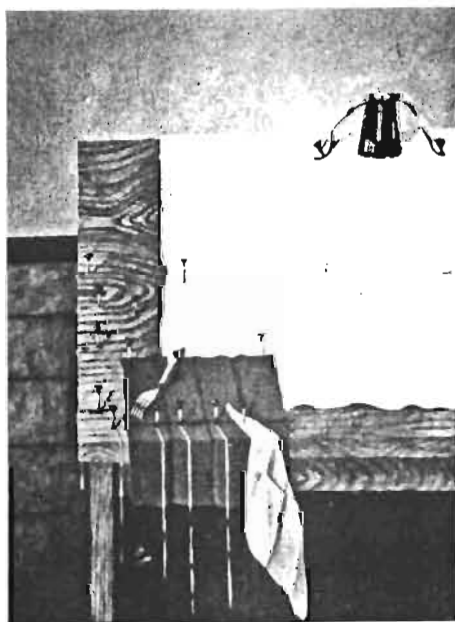
Manuel González Serrano / "Equilibrio" / O/Cart. / ca. 1947-48



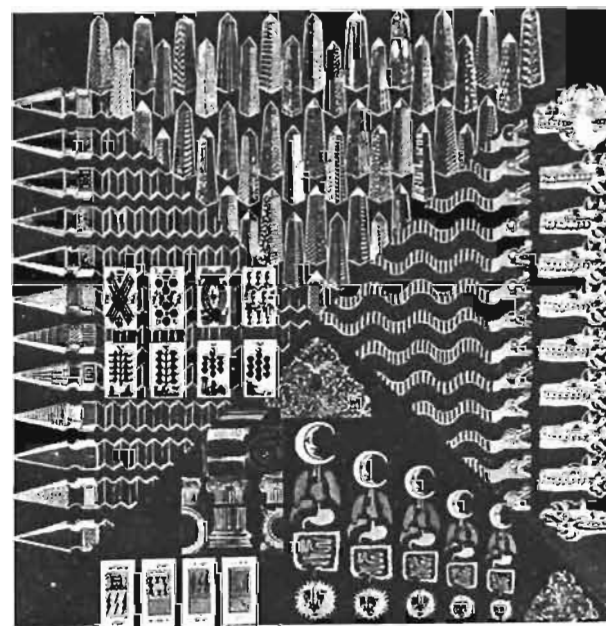
Vlady
"Las meninas
caribeñas"
O/T, sin fecha



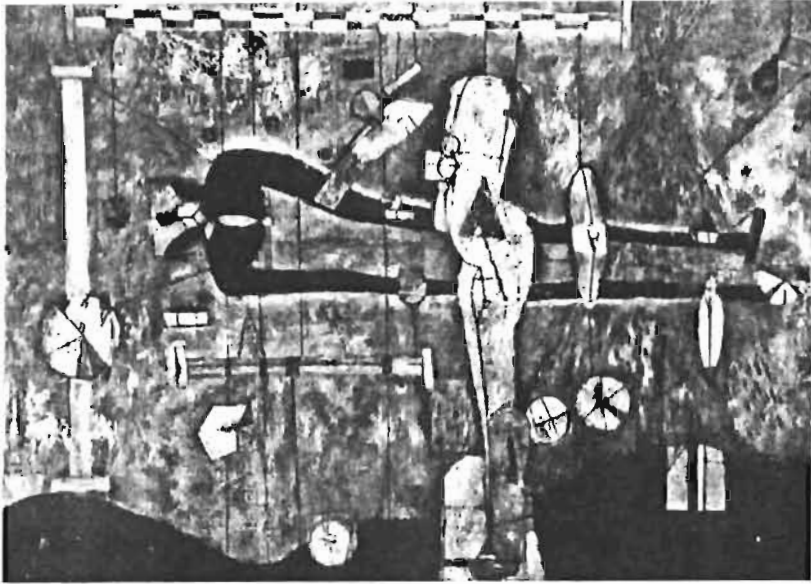
Luis García
Guerrero
"Mandarina,
caracol y
escarabajo"
O/Fib., 1980



Emilio Ortiz
"La
ceremonia"
O/T, 1974



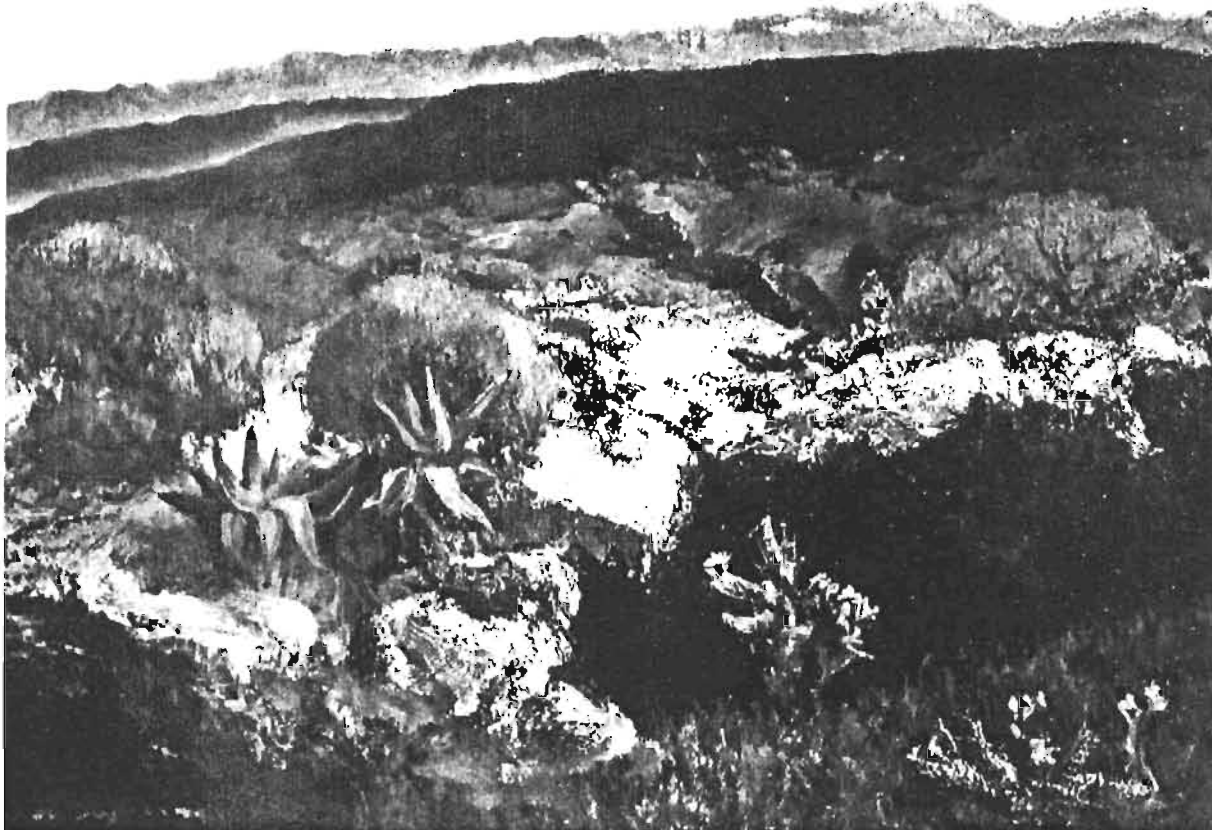
Pedro
Friedeberg
"Pronósticos
digestivos"
Mix./Mad.,
1989



Tomás Parra "Tibia mujer de somnolientos ríos" O/T, 1998



Amaldo Coen "Cifraba el entredicho" O/T, sin fecha



Neo-académicos

Luis Nishizawa / "Pedregal" / Mixta/tela / 1970



Héctor Xavier "Del: Bestiario" Punta de plata / papel, 1958



José García Ocejo "Salomé" Lápiz de cera / tela, ca. 1970-80



Alberto Gironella "La reina Mariana" O/T, 1967



Rafael Coronel "El entierro del Basano" Acr/tela, 1971



Francisco Corzas "Las poquianchis" O/T, 1966