

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

¿DEMOCRACIA O AUTORITARISMO? LA POLÍTICA CULTURAL
EN EL DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS DEL INBAL,
PERÍODO DE MIGUEL SALAS ANZURES 1957-1961

TESIS PRESENTADA POR

GUILLERMINA ÚRSULA GUADARRAMA PEÑA

Para obtener el grado de

MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

Directora de tesis:
Dra. Ana Garduño Ortega

MÉXICO, D. F

ABRIL 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

A MIS HIJOS ARIADNA Y FERNANDO, POR SU
AMOR COMPRENSIÓN Y APOYO

A MI MADRE, QUE AUNQUE NO ESTUVO EN ESTE
PROCESO, SIEMPRE ME IMPULSÓ Y APOYÓ.

A MI PADRE...POR SU RECUERDO

AGRADECIMIENTOS

AL CENIDIAP/INBA, MI CENTRO DE TRABAJO, POR EL ESPACIO Y TIEMPO QUE PERMITIÓ REALIZAR ESTA TESIS.

A LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO POR LA EDUCACIÓN PÚBLICA, GRATUITA Y DE CALIDAD.

ÍNDICE

• Introducción.....	2
• Miguel Salas Anzures, la leyenda.....	4
• Perfil laboral de Salas Anzures.....	8
• Salas Anzures en el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura...11	
• ¿Cambio el paradigma de las exposiciones?.....	16
• La situación del arte en México y la política oficial en la cultura.....	24
• El papel de Salas Anzures en la I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado (1958).....	30
• Salas Anzures en la II Bienal Interamericana de Pintura, Grabado y Escultura (1960).....	40
• El proceso.....	49
• Defensa y apoyo mutuos.....	56
• El fin de una impostura.....	59
• Conclusiones.....	65
• Fuentes.....	71

INTRODUCCIÓN

El interés por revisar la trayectoria de Miguel Salas Anzures, jefe del Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes de agosto de 1957 a marzo 1961, radicó, en primera instancia, en conocer cómo y por qué un profesor normalista, cuyo desarrollo profesional transcurría en la burocracia de la SEP y sin mayor conocimiento de las artes, se convirtió en funcionario cultural encargado de la programación de exposiciones en ese Instituto.

En segunda instancia, busqué a través de los documentos de esa época, hasta que punto era real la afirmación que se reiteraba en las fuentes revisadas, acerca del papel que jugó Salas Anzures en la “apertura” del máximo recinto oficial de los años cincuenta —el Palacio de Bellas Artes— a las tendencias artísticas divergentes a los cánones de la llamada Escuela Mexicana de Pintura, sitio al que se aseguraba, estaba vetado su acceso. La duda surge porque hasta poco antes de su nombramiento como jefe del Departamento de Artes Plásticas, Salas Anzures había sido miembro activo del Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP), un organismo que aglutinaba a artistas cuya línea expresiva se asociaba a la mencionada Escuela Mexicana y había sido el editor de la revista de ese colectivo, *Artes de México*.

El análisis del periodo administrativo del profesor Salas Anzures al frente del Departamento de Artes Plásticas, permitió determinar que los jefes de Departamento no actuaban de forma autónoma sino que estaban sujetos a las decisiones de los directores generales y a los lineamientos que establecía la política cultural oficial.

Es necesario también aclarar, que aún cuando en el presente ensayo he denominado a los artistas de manera general, como abstractos y realistas, aunque no todos pueden ser calificados como tales. Sin embargo, a causa de que durante mucho tiempo se les ha encajonado en esas dos tendencias, he usado esos conceptos, pero también he aplicado

los términos pintura no objetiva o pintura no representacional, para calificar a los primeros, aunque entre los llamados abstractos había figurativos, algunos expresionistas, otros geometristas y otros más inscritos en la denominada abstracción lírica, pero ese no es el tema de este trabajo.

En cuanto a los realistas, he denominado así a los artistas que fueron miembros o estuvieron ligados a alguna agrupación cuya ideología era el nacionalismo, independientemente de que pintarán o no temas indigenistas o folklóricos, incluso cuando en sentido fáctico no pintaban de manera realista, pero como no eran cercanos a los miembros de la llamada Ruptura, se les consideraba como tales, tal fue el caso, entre otros, de Francisco Moreno Capdevila.

El procedimiento para conocer al personaje, mi objeto de estudio, y su trayectoria, consistió en revisar los catálogos de las exposiciones realizadas en el Palacio de Bellas Artes, indagar en archivos para desentrañar su vida profesional, explorar sus textos referentes a temas de arte y aquellas fuentes donde se le menciona. No obstante, quedan puntos por explorar que podrán dar paso a futuras investigaciones.

MIGUEL SALAS ANZURES, LA LEYENDA

Cuando se habla de la llamada generación de Ruptura, inevitablemente se menciona a Miguel Salas Anzures, jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBAL de 1957 a 1961, como el funcionario que *abrió* las puertas del Palacio de Bellas Artes, máximo recinto cultural de los años cincuenta, a los pintores considerados abstractos. Afirmación que a fuerza de repetirse pareció convertirse en verdad, sin más.

La leyenda comenzó a construirse a partir de las relaciones que este personaje estableció con diferentes artistas durante su periodo como funcionario cultural y se engrandeció después de su prematuro deceso acaecido en 1964, gracias a que dos años más tarde, su viuda, la pintora rumana –brasileña Myra Landau, y su amigo y compañero de trabajo, el pintor Jorge Olvera, publicaron un libro en homenaje al profesor, titulado *Textos y testimonios* en el prólogo del cual Olvera escribió:

Con su fallecimiento inesperado México perdió a uno de los más fervientes animadores de su arte contemporáneo. Perdió a un hombre que luchó, durante gran parte de su vida por propiciar un nuevo renacimiento de las artes plásticas mexicanas[...] ¡Admirable esfuerzo, llevado a cabo heroicamente en una época en que todo intento de cambio en una nueva dirección era anatematizado por un fanatismo nacionalista de partido o de Estado!

Continúa:

[...]durante el sexenio (sic) en que tuvo a su cargo la dirección de las actividades artísticas, en el Instituto Nacional de Bellas Artes, se propuso abrir de par en par, las puertas de sus galerías y del Museo de Arte Moderno (sic) antes herméticamente cerradas, sobre todo para aquellos que no se resignaban a alinearse con la llamada escuela mexicana, a los jóvenes artistas de talento o con nuevas inquietudes”.¹

El mismo Salas Anzures, quien en realidad sólo estuvo tres años y medio en el cargo, se autocalificó como innovador, en una carta que escribió al secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet donde dice: “Me siento satisfecho por haber contribuido a lograr la libre expresión artística en un medio que durante años estuvo cerrado a muchos

¹ Jorge Olvera, “Esencia y presencia de Miguel Salas Anzures”, en *Textos y testimonios*, México, Imprenta Madero, 1967, pp. 9-10. Las negritas son mías.

artistas como Tamayo, Mérida, Paalen, Leonora Carrington, Remedios Varo, Juan Soriano, Echeverría, Gironella, Cuevas, Pedro Coronel, Felguérez, Rodríguez Lozano, etc.”²

También Manuel Felguérez, uno de los artistas más conocidos de la llamada Ruptura, aseguró que ese personaje había sido “el primero que les abrió paso a Bellas Artes a través de las bienales panamericanas” (sic) a partir de entonces se habían hecho amigos, sobre todo cuando Salas Anzures empezó a tener “serios conflictos en Bellas Artes” por la protección mencionada. Afirmación que también sustentaba José Luis Cuevas.

Esas declaraciones motivaron que los especialistas las aceptaran como verdaderas y las reiteraran. Shifra Goldman aseveró en su libro *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*: “El *deus ex machina* del cambio, fue el prestigioso director del Departamento de Artes Plásticas del INBAL, Miguel Salas Anzures”.³ Rita Eder, en su libro sobre Gironella aseveró que la generación de la Ruptura,

...tendría que esperar el inicio de la siguiente década –es decir 1960– cuando Miguel Salas Anzures asume la dirección de Artes Plásticas del INBA y comparte plenamente la tendencia desfolklorizadora y entiende la absoluta necesidad de atraer a Bellas Artes, exposiciones extranjeras que permitan la confrontación con nuevos modos de arte.⁴

Teresa del Conde por su parte, en su libro sobre Enrique Echeverría, publicado en 1979, percibió a Salas Anzures como un individuo activo, con alma de reformador, de “espíritu abierto y sagaz que no tardó mucho en darse cuenta de que había que prestar atención al arte nuevo que con tanta pujanza se estaba imponiendo y supo desvincularse de los postulados del FNAP, colectivo al que ayudó a formar.

² Carta de Salas Anzures a Torres Bodet, 25 de febrero de 1961. AHINBA

³ Shifra Goldman, *Pintura Mexicana Contemporánea en tiempos de cambio*, México, Instituto Politécnico Nacional/ Editorial Domés, S. A, 1989, p. 35.

⁴Rita Eder, *Gironella*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1981, p. 24.

Julieta Ortiz Gaitán en su ensayo “Desarrollismo y surgimiento de las vanguardias en el México Contemporáneo”, reitera, “la nueva plástica fue acogida con simpatía por Miguel Salas Anzures, Director (sic) del Departamento de Artes Plásticas del INBA”.⁵

Renato González Mello en “Disparos sobre Siqueiros”⁶ sostiene que Salas Anzures, después de la I Bienal Interamericana —en 1958— trataba de fundamentar una política más abierta en la promoción de artistas que no se asumieron como “revolucionarios” o “nacionalistas”, pero “el ambiente no estaba para matices, sino para posiciones maximalistas”.⁷

Finalmente, en la introducción del catálogo de la exposición a propósito de la *Ruptura*, efectuada en el Museo Carrillo Gil, se lee: “La Galería Antonio Souza abre sus actividades en 1956 y un año más tarde toma posesión de la jefatura de Artes Plásticas, Miguel Salas Anzures, promotor que ve en el trabajo de estos pintores —los representantes de la Ruptura— un campo abierto y una manera renovada de enfrentar la creación plástica. Salas Anzures integra por primera vez a estos jóvenes a los recintos oficiales”.⁸

Como puede observarse, lo que permea, es la percepción de un personaje reformador, visionario, de amplio criterio que ayudó a una generación de “rechazados” a ingresar al recinto oficial a pesar de la oposición del grupo nacionalista. Visión que persiste a pesar de los análisis puntuales sobre el ambiente artístico de ese momento, como el caso de los ensayos de Teresa del Conde, Julieta Ortiz Gaitán y Renato González.

⁵ Julieta Ortiz Gaitán, “Desarrollismo y surgimiento de las vanguardias en el México Contemporáneo”, *Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Bienal de Crítica de Arte*, INBA, 1984, p. 15

⁶ Renato González Mello, “Disparos sobre Siqueiros”, *El Alcavarán*, Boletín Trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Vol. IV, núm. 13, abril-mayo- junio de 1993 pp. 11 y 18

⁷ Renato González Mello, “Disparos sobre Siqueiros”, *El Alcavarán*, Boletín Trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Vol. IV, núm. 13, abril-mayo junio de 1993 pp. 11 y 18

⁸ *Ruptura 1952-1965*, Catálogo de la exposición, Museo Carrillo Gil/Museo Biblioteca Pape, 1988, s.p.

Es decir, de acuerdo a esas aseveraciones, este personaje fue una pieza importante para la modificación de la política cultural de ese momento, la cuál en palabras de Olvera, estaba fundada en un “fanatismo nacionalista de partido o de Estado”.

Las preguntas que surgen a partir de las afirmaciones anteriores son: ¿Las puertas del INBAL estaban “herméticamente cerradas” para los artistas que no se alineaban a la Escuela Mexicana de Pintura? ¿Cambió Salas Anzures la política cultural estatal en el poco tiempo que estuvo al frente del Departamento de Artes Plásticas? ¿Luchó durante gran parte de su vida por propiciar un nuevo renacimiento de las artes plásticas mexicanas? ¿Integró por primera vez a los jóvenes a los recintos oficiales? ¿Cómo los integró? y finalmente, ¿quién era Salas Anzures?

Para responder a estas interrogantes corregiré, en primera instancia, algunas inexactitudes en tres de los textos mencionados, referente a fechas. Después partiré de dos ejes para conocer el grado de certeza de las afirmaciones que llevaron a asegurar que un sólo funcionario puede cambiar o reformar toda una política cultural de Estado, aunque sólo sea en el rubro de las artes visuales.

El primer error que detecté, se relaciona con el tiempo en el cual el profesor estuvo al frente del Departamento de Artes Plásticas. Éste no estuvo un sexenio en ese cargo, como lo afirma Jorge Olvera, sino un año y meses del periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines y otros dos en el sexenio de Adolfo López Mateos, de agosto de 1957 a febrero de 1961; en suma, tres años y medio. Confusión inexplicable ya que Olvera trabajaba en el mismo Departamento desde la época de Fernando Gamboa y durante la gestión del profesor tenía el cargo de coordinador en la misma dependencia. Rita Eder también maneja tiempos inexactos, pues afirma que Salas Anzures llegó al cargo en 1960, fecha en que prácticamente iba de salida, pues renunció en febrero del año siguiente, como ya se ha anotado.

Goldman por su parte anotó las fechas correctas de la gestión de Salas Anzures pero marcó 1952, como el año en que éste empezó a promover activamente el arte contemporáneo en México y a organizar más exposiciones de artistas extranjeros que cualquiera de sus antecesores. Pero ese año, el jefe del Departamento era Fernando Gamboa y al año siguiente Víctor M. Reyes le sucedió en la jefatura, hasta que en julio de 1957, Salas Anzures asumió el cargo.

Como mencioné, para responder a las interrogantes antes mencionadas partiré de dos ejes. Uno, será conocer la política cultural de ese periodo (1957-1961) y su reflejo en la política artística de esos años, para lo cual exploraré las dos Bienales Interamericanas efectuadas en el cruce de dos sexenios, acompañado de una revisión general de las exposiciones presentadas durante la administración a cargo de Salas Anzures. El otro, consiste en conocer el perfil del funcionario y saber cual era el poder que tenía como jefe del Departamento, que responde a la mayor parte de las interrogantes.

PERFIL LABORAL DE MIGUEL SALAS ANZURES

Miguel Salas Anzures (Puebla, 1911- Ciudad de México, 1964) realizó estudios de profesor de escuela primaria en el Instituto Normal de su estado natal, al término de los cuales, obtuvo cargos directivos de manera inmediata en la Secretaría de Educación Pública, vinculados con la burocracia en las escuelas primarias.

Nada inusual puesto que, en esos momentos, la política educativa de la SEP, promovía la sustitución de los profesores que carecían de la profesionalización específica para la labor pedagógica, —que eran una gran mayoría— por los que sí la tenían.¹ Así, al egresar del Instituto Normal en marzo de 1932, Salas Anzures fue nombrado director de una escuela primaria federal ubicada en Ciudad Bravos, Guerrero, lo que le permitió situarse de manera inmediata en un nivel elevado dentro del escalafón magisterial.

El Estado, principal contratante de los egresados de las escuelas normales federales y estatales y también el principal constructor de escuelas decidía, desde la capital los nombramientos y destinos de los profesores y sus directivos. Ejercía asimismo, un fuerte control centralista sobre los sistemas pedagógicos estatales y municipales de educación. No es extraño, entonces, que el profesor Salas Anzures, como cualquier otro empleado de educación federal, fuera enviado a diversas escuelas del país, semiurbanas, rurales, agrícolas, o a escuelas llamadas “Artículo 123”,² estuvieran éstas en Durango, Sinaloa, Baja California o Yucatán. Unas veces como director, otras como inspector o supervisor, pero nunca como profesor frente a grupo.³

En ese ámbito, Salas Anzures elaboró libros de texto para materias que se impartían en el área donde estuviera desempeñando sus labores. Cuando trabajaba en el

¹ Alberto Arnaut Salgado, *Historia de una profesión*, México, CIDE, s/a, p. 21.

² Escuelas para los hijos de sus obreros, subvencionadas por los patrones.

³ El 1º de agosto de 1932 fue nombrado director de la escuela semiurbana de Tierra Colorada, Guerrero, donde permaneció hasta julio de 1933. En agosto de ese año fue designado director de la escuela semiurbana *Cuauhtémoc*, de la ciudad de Durango y un año más tarde pasó a dirigir escuelas “Artículo 123” en ese estado, la primera estaba en la Parrilla y la segunda en Tlahualilo, municipio de Mapimí. Expediente Miguel Salas Anzures/AHSEP.

Departamento de Enseñanza Agrícola y Normal Rural, escribió un compendio para la clase de Economía y Legislación Rural del segundo año de la carrera de Agricultura Industrial,⁴ que se impartía en las escuelas normales rurales. Otro fue *Escuelas prácticas de agricultura*, editado en 1946, que redactó después de inspeccionar escuelas de ese tipo en Oaxaca y Durango.

Ese fue su mundo durante casi veinte años de vida profesional. Pero en su actividad como director e inspector de escuelas federales en los estados, Salas Anzures inició su acercamiento a las artes y sus creadores, a causa del inevitable contacto que tenía con maestros e inspectores de la Sección de dibujo y artes plásticas del Departamento de Bellas Artes, que eran artistas habilitados como tales.

El profesor reforzó su vínculo con dicha Sección cuando permutó su plaza de inspector federal por la de jefe de misión rural (1937-1939 y 1942-1943), en cuya Dirección trabajaba el mayor número de maestros de enseñanzas artísticas, el grupo magisterial más radical pero también el mejor pagado de la SEP.⁵ En esa sección, Salas Anzures conoció de manera más cercana el mundo de las artes, conformado por los maestros misioneros y las actividades artísticas a su cargo como pintura, música, danzas locales, obras de teatro creadas por ellos mismos, así como “canciones didácticas revolucionarias”.⁶

Su primera misión fue en Navojoa, Sonora,⁷ después fue enviado a Tapachula, Chiapas donde sustituyó en la jefatura de la misma al tapatío José Luis Figueroa, misión donde ganó un reconocimiento del subsecretario Luis Chávez Orozco por su “labor

⁴Carta del Sindicato de la Rama Superior Campesina al jefe del Departamento de Enseñanza Agrícola Normal Rural, solicitando permiso con goce de sueldo para que Salas Anzures escribiera el libro mencionado. Expediente/AHSEP. Desconozco si fue publicado.

⁵ Alberto Arnaut, *op cit.*, p. 31.

⁶ Mary Kay Vaughan, *La política cultural en la Revolución, maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, 2ª reedición, p. 28.

⁷ Originalmente fue enviado a San Pedro de las Colonias, Coahuila, pero debido a la oposición de la brigada ahí instalada fue reasignado a Navojoa, donde estuvo hasta marzo de 1938.

eficiente desinteresada y patriótica”.⁸ Hasta ahí llegó su trabajo en las misiones porque obtuvo un cargo sindical interino en el Sindicato Único de Trabajadores de la Enseñanza Superior Campesina.⁹

Pero fue a través de las publicaciones *El Maestro rural* y el *Boletín de la SEP*, editadas por el Departamento de Enseñanza Agrícola y Normal Rural, oficina en la cual trabajaba Salas Anzures, donde la relación con los artistas se tornó más cercana ya que el Departamento de Bellas Artes comisionaba a éstos para ilustrar dichas publicaciones.¹⁰ Fernando Gamboa y Rosendo Soto, sus amigos iniciales en el mundo artístico, fueron algunos de los pintores enviados a realizar ese trabajo, por lo que es posible que se hayan conocido en esa actividad y con los cuales mantuvo contacto amistoso, incluso entre sus familias. Soto ilustró al menos uno de los artículos que el profesor publicó en el *Boletín* de la SEP en 1947, como producto de la comisión mencionada, pero cabe la posibilidad de que se tratara de un favor especial para su amigo de entonces.

⁸Carta del Subsecretario de Educación, Luis Chávez Orozco a Salas Anzures, 18 de abril de 1938. E/MSA/AHSEP.

⁹ Nunca llegó a la misión ubicada en Ixtacala, Estado de México a la que fue asignado, debido a su nombramiento sindical.

¹⁰Carta de José Muñoz Cota al Jefe del Departamento Administrativo, 14 de abril de 1937, carpeta 15/AHINBA. Otro probable punto de encuentro de Salas Anzures con los artistas fue cuando los profesores de enseñanzas artísticas impartieron cursos de metodología del dibujo a los normalistas, para que ellos fueran los que enseñaran la materia en las escuelas primarias. Carpeta 21/D30 AHINBA.

SALAS ANZURES EN EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

Gracias a sus relaciones, Miguel Salas Anzures llegó al INBAL oficialmente, el 16 de enero de 1950, procedente de la Dirección General de Enseñanza Primaria en los Estados y Territorios (DGEET), después de haber sido directivo en casi todas las dependencias de la SEP durante aproximadamente 20 años de su vida profesional. Fernando Gamboa en ese momento, subdirector General del Instituto, jefe del Departamento de Artes Plásticas y director del Museo Nacional de Artes Plásticas, fue quien le abrió las puertas de la institución¹ y le otorgó el cargo de secretario en ese Departamento, con lo cual reiteraba las funciones burocráticas que había venido desempeñando hasta ese momento. Situación inevitable, ya que no era creador artístico.

Salas Anzures llegó para prestar “servicios en el Departamento de Artes Plásticas” con su propia plaza.² El INBAL aceptó la comisión debido al escaso presupuesto destinado al personal, independientemente de que su perfil contrastara con la gran mayoría de los funcionarios del Instituto, que eran artistas y procedían de la extinta Dirección General de Educación Extraescolar y Estética (antes Departamento de Bellas Artes). Por ejemplo, el pintor Rosendo Soto era el encargado de la oficina de Estampa y Dibujo del Museo Nacional de Artes Plásticas, y después lo fue de la galería José Guadalupe Posada; la pintora Elena Huerta fue encargada de esa misma galería y después de la José Clemente Orozco, José Chávez Morado era el encargado del Taller de Integración Plástica y posteriormente, director de la Escuela de Diseño y Artesanías, entre una larga lista de artistas funcionarios.

¹ Oficio de Gamboa a Leonor Llach, jefa del departamento administrativo del INBAL. 16 de enero de 1956. AHINBAL.

² Carta de Claudio Cortés a Miguel Álvarez Acosta, 25 de enero de 1957. Exp/Miguel Salas Anzures/AHINBA.

La “habilidad” de Salas Anzures para moverse por diversas dependencias federales, como se ha podido observar, así como su participación en un sindicato nacional, habla de un actor político, igual que los maestros federales, quiénes, según los inspectores locales, “habían cambiado el aula por la política”.³ Pero su permanencia en la institución se explica también por otras circunstancias; la SEP mantenía como política, la coordinación centralista de todas las dependencias educativas, y el Instituto administraba tres escuelas superiores de arte, la Escuela de Pintura y Escultura de la SEP, mejor conocida como “La Esmeralda”, la Escuela Universitaria de San Miguel de Allende y la recién instituida Escuela Popular de Bellas Artes en Jalapa. Además, tenía entre otras funciones, la tarea de impartir y/o vigilar la educación artística en todas las escuelas del país e incluso en las universidades por medio de la sección de enseñanzas artísticas. De esa manera, la relación laboral del profesor con la dirección de la cual procedía y con el sistema educativo en general se mantuvo. Al mismo tiempo conservó su comisión en la Dirección General de Escuelas Nocturnas (DGEN).

Salas Anzures empezó a capacitarse en el área artística a partir de su ingreso al INBAL. En su papel de secretario en el Departamento, contestó en algunas ocasiones la correspondencia de Fernando Gamboa y redactó al menos dos textos para catálogos de exposiciones, la de Juan O’ Gorman en 1950, cuando exhibió en el Museo Nacional de Artes Plásticas, y la de Celia Calderón en 1952, cuando expuso en el Salón de la Plástica Mexicana. Es posible que los artistas hayan sido quienes solicitaron el texto a Salas Anzures por la relación de amistad que tenía con ellos, pero también que el jefe del Departamento de artes plásticas le haya asignado esa tarea.⁴ De cualquier modo, fue

³Alberto Arnaut, *op. cit.*, p.123.

⁴ De acuerdo a Mariana Frenk-Westheim, Gamboa tenía serios problemas con la escritura y siempre buscaba que alguien escribiera por él. En los últimos años como funcionario del INBAL, ella hacía ese trabajo y Gamboa sólo hacía correcciones y firmaba. Entrevista a Mariana Frenk-Westheim por la Dra. Ana Garduño.

así que inició una labor esporádica de crítica, que años después le permitió ser miembro de la sección México de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

Su trabajo con Gamboa lo instruyó en el mundo del museo y el montaje de exposiciones, ya que aquél diseñaba las museografías de las exhibiciones del Palacio de Bellas Artes e impartía cursos sobre el tema.⁵ Gracias a esa capacitación, Salas Anzures pudo cumplir las solicitudes que le hacía la Dirección General de Escuelas Nocturnas – donde, como ya se mencionó, también estaba comisionado– referentes al montaje de exposiciones de los alumnos de escuelas adscritas a la mencionada dirección.⁶ En esa misma época Salas Anzures participaba activamente como fundador del Frente Nacional de Artes Plásticas, (FNAP) (1952) un colectivo de colectivos cuya forma expresiva era el llamado arte realista, en el que ostentaba el cargo de secretario de Organización.

Al salir Gamboa del INBAL por haber terminado el primer período administrativo, Salas Anzures logró permanecer como secretario en ese Departamento y continuar durante los dos siguientes períodos. El primero, encabezado por el escritor Andrés Iduarte, quien nombró a Víctor M. Reyes en 1953, subdirector general y jefe del Departamento de Artes Plásticas, con lo cual éste se convirtió en jefe de Salas Anzures.

Un año después, Iduarte fue destituido abruptamente por haber “permitido” que la bandera del Partido Comunista cubriera el féretro de la pintora Frida Kahlo cuando se velaba en el Palacio de Bellas Artes. Pero a Salas Anzures no le afectó, conservó su puesto, además con el nuevo director general, Miguel Álvarez Acosta, quien asumió el cargo en julio de 1954, su estrella empezó a brillar.

Álvarez Acosta tenía un perfil más político, aunque complejo, pues era profesor normalista –igual que Salas Anzures– abogado, escritor, tenía estudios consulares y era

⁵ De acuerdo con Elena Olachea, ex directora de la galería José María Velasco, Gamboa impartía cursos de museografía a los maestros de la Sección de Enseñanzas Artísticas, debido a que éstos tenían que montar las exposiciones de sus alumnos. Entrevista a Olachea por Guillermina Guadarrama, junio de 2000.

⁶ Carta del director general de Educación Primaria a Salas Anzures, 24 de noviembre de 1950. AHSEP.

un activo promotor cultural, que a falta de un equipo propio, decidió conservó el de su antecesor. En la jefatura del Departamento de Teatro continuó Celestino Gorostiza; en Literatura, Andrés Henestrosa; en Música, José Durán; en Danza, Ángel Salas; en Arquitectura, Alberto T. Arai y en Artes Plásticas, Víctor M. Reyes, y como director del Museo del Palacio de Bellas Artes, el poeta, Carlos Pellicer.⁷

Víctor M. Reyes empezó a designarle a Salas Anzures más tareas, entre ellas la representación del INBAL ante el Consejo Técnico Coordinador de la Dirección General de Acción Social,⁸ un organismo que conglomeraba a todas las dependencias de la SEP. También le asignó tareas de editor, posiblemente por su labor en la revista del Frente Nacional de Artes Plásticas, *Artes de México*, por tanto fue el encargado de cuidar la edición de algunos catálogos, como el concerniente a la exposición *Arte del Perú*, en 1955, que formó en la Editorial Muñoz S. A.

En abril de ese año, el director del INBAL envió a Salas Anzures a Estados Unidos para realizar estudios e investigaciones.⁹ Aunque no se han encontrado evidencias sobre qué tema o asunto estudió o investigó, todo sugiere que lo estaba preparando para algún puesto de importancia. En otro momento así se había procedido con Gamboa y Reyes, previo a sus nombramientos, fueron enviados a tomar cursos a aquél país. De tal manera que cuando Víctor M. Reyes dejó el cargo de jefe del Departamento de Artes Plásticas, comisionado para organizar y dirigir la Escuela de Artes e Industrias que la SEP fundó en la ciudad de Jalapa, Veracruz,¹⁰ Salas Anzures ascendió al cargo de manera

⁷ Miguel Álvarez Acosta, *Tránsito de una voz apasionada*, Museo Estudio Diego Rivera, INBAL, 1993.

⁸ Oficio de Víctor M. Reyes a Salas Anzures, 16 de enero de 1956. AHINBA. Trabajó en ello, al menos durante dos o tres años, periodo en que se vio obligado a renunciar a su comisión en la DGEN.

⁹ Oficio de Miguel Álvarez Acosta al Jefe del Departamento Administrativo solicitándole los viáticos, 7 de abril de 1956. Carta del jefe del Departamento Administrativo, al Contador, por el mismo motivo, 14 de abril de 1956. AHINBA.

¹⁰ Carta a José Antonio Malo, 2 de abril de 1957. AHINBA.

“natural”, que ocupó a partir del 16 de agosto de 1957;¹¹ Departamento en el cuál había trabajado por un período de siete años como uno de los secretarios.

El viaje a Estados Unidos permitió al funcionario conocer formas de expresión artística diferentes a la que realizaban sus antiguos amigos del FNAP –de los cuales ya estaba distanciado, no por su línea estética, sino por razones que no corresponden a este ensayo– Sus nuevos vínculos apuntaban hacia otros artistas, como Vicente Rojo a quien Salas Anzures había nombrado, desde 1952, director artístico en la revista del FNAP — después lo fue del suplemento México en la Cultura” de Novedades que dirigía Fernando Benítez— esa relación, más su trato con Gamboa logró complementar su proceso formativo en el campo artístico.

Es necesario señalar y discernir las relaciones personales y de trabajo que tenía Salas Anzures en el ámbito artístico, a fin de apreciar el papel que desempeñó en el proceso de “ruptura”.

¿CAMBIÓ EL PARADIGMA DE LAS EXPOSICIONES?

Durante las dos primeras administraciones en el INBAL, los jefes del Departamento de Artes Plásticas habían tenido un poder amplio si se toma en cuenta que concentraban más de un cargo. En la primera, Fernando Gamboa además de ser jefe de Departamento, era subdirector general y director del Museo Nacional de Artes Plásticas, único museo oficial de ese momento. En la segunda, Víctor M. Reyes ya no tuvo la dirección del Museo, sólo la Subdirección general y la jefatura de Departamento, pero con la llegada de Miguel Álvarez Acosta a la Dirección General, Reyes sólo conservó el último cargo.¹²

¹¹ Carta de Álvarez Acosta a Salas Anzures, 16 de agosto de 1957, Oficio de Álvarez Acosta a José Antonio Malo, 30 de enero de 1958. AHINBA.

¹² A partir de julio de 1955, Reyes sólo tenía un puesto. No encontré ningún documento que mencionara a Salas Anzures con otro nombramiento aparte de su jefatura. AHINBA.

En esa posición llegó Miguel Salas Anzures, es decir, únicamente con el puesto de jefe del Departamento. Se trataba de un político que sustituía al artista en funciones administrativas, más preparado para enfrentar el poder y sus métodos, de acuerdo con la percepción que se tenía de los maestros federales debido a su actuación, quién se convirtió en el funcionario cultural encargado de la programación y planeación de exposiciones en el entonces Museo Nacional de Artes Plásticas, ubicado en el Palacio de Bellas Artes, máximo recinto cultural del país.¹³ No obstante, esa actividad tenía que ser acordada con el director general—igual que lo hacían todos los jefes de Departamento—¹⁴ lo cual indica que su poder era un poder acotado.

Si su facultad era real, ¿logró Salas Anzures cambiar el paradigma de las exposiciones a partir de que le correspondió organizarlas?, Para averiguar lo anterior, es necesario saber que exposiciones programó en el Museo Nacional de Artes Plásticas y compararlas con las de su antecesor, diferenciando, si es el caso, la directriz estética de unas y otras. Con lo cual se podrá conocer si, como algunas fuentes aseguran, él fue quien abrió las puertas de Bellas Artes a los artistas con expresión estética diferente a la establecida por la llamada Escuela Mexicana de Pintura. El análisis también permitirá verificar si este personaje efectuó más exposiciones de artistas extranjeros que cualquiera de sus antecesores.

En una visión general, de acuerdo con las *Memorias de Bellas Artes*, las exposiciones celebradas en el Palacio de Bellas Artes desde la década de los años cuarenta hasta 1954 fueron irregulares en cuanto a su número e importancia. Las exposiciones provenientes

¹³ Entre otras actividades, a Salas Anzures le correspondía revisar los trabajos de restauración de murales, ya que recién se había fundado el Taller de Restauo Mural. Carta al Jefe del Departamento Administrativo, 4 de agosto de 1959. AHINBA.

En 1959 el funcionario propició la creación de la Sociedad de Amigos del Museo Nacional de Arte Moderno con el objetivo de obtener recursos para adquirir obras de arte. La membresía costaba 25.00 pesos anuales, los socios recibirían los catálogos que editara el Museo de Arte Moderno y 10% de descuento en otras publicaciones del INBA. El Instituto editaría un folleto con los nombres de los socios como patrocinadores, lo cual sólo se realizó ese año. AHINBA.

¹⁴ Hay varios oficios de Álvarez Acosta a Víctor M. Reyes solicitándole reunirse para acordar sobre la programación de las exposiciones. C-20/42 AHINBA.

del extranjero también tuvieron altas y bajas, y frente a las nacionales representaban un porcentaje general de 20%, tanto individuales como colectivas.¹⁵

El asunto tuvo momentos críticos, incluso en 1947, en plena fundación del INBAL, las exposiciones fueron escasas en cuanto a número, de acuerdo con los catálogos existentes y los documentos. Ese año fueron 16 y se redujeron a cuatro en 1954, el año que despidieron a Andrés Iduarte como director de esa institución.

La menor cantidad de exposiciones tiene que ver también con los años del estancamiento económico, que culminó con una devaluación efectuada a principios de ese año. En consecuencia, cuando la economía volvió a alcanzar buenas tasas de crecimiento, lo que sucedió hacia mediados del mismo año de 1954 al empezar a gestarse el desarrollo estabilizador,¹⁶ las exposiciones y en especial las extranjeras aumentaron. La época de bonanza económica coincidió con la llegada de Miguel Álvarez Acosta a la dirección general del INBAL, también a mediados de ese año.

Por consiguiente, a partir de 1955 las exposiciones tanto nacionales como las provenientes del extranjero, fueron en aumento. Ese año se presentaron ocho muestras entre individuales y colectivas, de las cuales la mitad fueron de otros países: la escultora figurativa y ceramista sueca Tyra Lundgren, la fotógrafa polaca Bernice Kolko, la “Estampa norteamericana” y “Arte del Perú”, además Tamayo expuso su mural *América*. Al año siguiente hubo un incremento notable, de las 17 muestras, 15 fueron

¹⁵ Por ejemplo, en 1940, de seis exposiciones, dos fueron extranjeras. En 1941 de las cuatro exposiciones presentadas, tres eran extranjeras. Al año siguiente, fueron ocho exposiciones, tres del extranjero. En 1943, de 20 exposiciones, ocho fueron extranjeras; en 1944, se presentaron 26 exposiciones, siete del extranjero; en 1945, se realizaron 25 exposiciones, entre ellas, nueve extranjeras. En 1946, se expusieron 29 muestras, seis correspondieron a artistas extranjeros; en 1947, de 16 exposiciones, dos fueron del extranjero. En 1948, se presentaron 13 exposiciones, entre ellas, cuatro extranjeras. Al año siguiente, sólo cinco exposiciones, ninguna extranjera. En 1950, de ocho exposiciones, tres fueron extranjeras; 1951, de ocho exposiciones, una fue extranjera; en 1952, de nueve exposiciones, tres fueron extranjeras, al siguiente año, de cinco exposiciones, se presentaron dos extranjeras y en 1954, de cuatro exposiciones, una fue extranjera.

¹⁶ Olga Pellicer de Brody y Esteban L. Mancilla, “El entendimiento con Estados Unidos y la gestación del desarrollo estabilizador”, en *Historia de la Revolución Mexicana, 1952-1960*, núm. 23, México, El Colegio de México, 1978 p. 55. Este periodo se inscribe dentro del llamado “milagro mexicano” que abarca de 1940 a 1970, el cual se caracterizó por un crecimiento económico superior al 6% anual, no registrado por ningún otro país en Latinoamérica. Citado en Julieta Ortiz Gaitán, “Desarrollismo...”p. 12

extranjeras, entre ellas, el francés Jean Lucart, el argentino Aurelio Víctor Cincioni pintor costumbrista figurativo, el alemán Werner Klemke, la polaca Maria Hiszpanska y “Arte francés contemporáneo”. En 1957, de las 26 exhibiciones, 16 venían del extranjero: los norteamericanos abstractos Judson Briggs y Babette Kornblith, el realista boliviano Miguel Alandía Pantoja y “Joven Pintura de París”. Exposiciones programadas por Víctor M. Reyes, antecesor de Salas Anzures.

En 1958, cuando el profesor participó en la programación y diseño de las muestras, se efectuaron 18 exposiciones, 10 fueron de artistas extranjeros, pero el enfoque era similar a las que se venían presentando, es decir, exhibiciones temáticas e individuales nacionales y extranjeras, entre las cuales estuvo la I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado y la inauguración del Museo Nacional de Arte Moderno en ese recinto, con varias muestras de otros países. Esto explica lo dicho por Goldman y Eder, respecto a que con Salas Anzures se incrementaron las exposiciones extranjeras pero, como se ha precisado, esta tendencia comenzó antes, cuando las condiciones económicas favorecieron tal hecho. Entre los extranjeros estuvieron nuevamente la sueca Tyra Lundgren, así como la pintora *naif* Rosa Lie Johanson, el japonés Kujashi Mizutani, el brasileño realista Cándido Portinari, el pintor tradicional chino Wang Chi- Yuan, “Arte Popular de Rumania”, “Estampas Japonesas”, entre otros.¹⁷ Las individuales nacionales sólo fueron tres: “Platería de Antonio Pineda”, Carlos Alvarado Lang y “Homenaje a Rivera”, tal vez porque se verificaron dos grandes eventos antes mencionados.

En general, en ese año de 1958 se presentaron más exposiciones extranjeras que mexicanas, tanto en instituciones oficiales como en galerías privadas. No obstante que las líneas estéticas expuestas fueron tanto figurativas como abstractas. El crítico Luis Cardoza y Aragón afirmaba que no había visos de cambio: “Si la repetición nos ahoga,

¹⁷ Otras exposiciones de ese año fueron “Segunda Sala de Arte Maya”, “Emplomados norteamericanos” y la inglesa Valetta Swan.

la renovación carece aún de claras manifestaciones”,¹⁸ contradiciendo la opinión generalizada acerca de que la nueva generación de artistas, era innovadora.

Esa línea continuó incluso en el siguiente periodo administrativo a cargo del dramaturgo Celestino Gorostiza, durante y después de que Salas Anzures dejó el cargo de jefe de Departamento de Artes Plásticas; es decir, heterogeneidad estilística en las muestras y altibajos en el número de exposiciones. En 1959, de 26 exposiciones, 18 fueron dedicadas a extranjeros; el colombiano Pablo Agudelo, la rusa Tosia Malamud, el polaco realista Tadeusz Kuliesewicz, el canadiense Michel Forster y “Pinturas yugoeslavas contemporáneas” entre otras.¹⁹ Las nacionales fueron “Retratos de Rafael Coronel”, Antonio Rodríguez Luna, Juan Soriano y el “Salón Nacional de Pintura”, entre otras más.²⁰

Al año siguiente, de 35 exposiciones, 23 fueron extranjeras, la mayoría colectivas. Nuevamente se presentó el israelí Moshe Gatt, el escultor abstracto japonés Kiyoshi Takahashi, la peruana indigenista Julia Codesido, colombiano geométrico Omar Rayo, “Arte Barroco checo”, “Grabados italianos contemporáneos”, “Grabadores japoneses contemporáneos”, “Artistas jóvenes de Argentina”, “6 Artistas británicos” y “Arte actual alemán”, entre otras.²¹ Las nacionales fueron, Ignacio Asúnsolo, Pedro Coronel, Héctor Xavier, Mario Orozco Rivera y Fernando Castro Pacheco, entre otros.²²

¹⁸ Luis Cardoza y Aragón, “Cuidado pintura fresca”, México en la Cultura, *Novedades*, diciembre de 1958.

¹⁹ Otras exposiciones de 1959 fueron Moshe Gatt, Eugenio Lucas, Lino Pedrozo, Armando Salas Portugal, “El libro inglés”, “Arte haitiano”, Johann Moritz Rugendas, Irene Aronson, Toneyama, “Las artes decorativas de Frank Kyle”, “Obras de Arte francés del siglo XIX”, “Sociedad de acuarelistas de California”.

²⁰ “Los huicholes frente a mi cámara de Víctor Manuel Arauz”, “Retrospectiva de un grupo de coleccionistas”, “Los descubridores del paisaje mexicano” (Salas Anzures escribió el catálogo de esta muestra) Historia de la escenografía, IV Salón Nacional de Grabado, Sociedad mexicana de grabadores, y Diego Rivera, (de la colección de Dolores Olmedo) para inaugurar la sala del mismo nombre.

²¹ Otras exposiciones en 1960, fueron “Arquitectura viva japonesa”, “Grabados de Bulgaria”, “Arte Canadiense”, “Exposición de libros de arte y reproducciones artísticas Di Roma”, “Grabados Uruguayos”, “Arte cubano” y “Arte persa de un coleccionista mexicano”, así como individuales de Michel Forster, Berenice Kolko y Enrique O. Sobich.

²² También Waldemar Sjölander, Andrés Audiffred y Leonora Carrington, “Escultura mexicana contemporánea” y “Festival de Grabado”.

La promoción política que México realizaba en el ámbito internacional y la bonanza económica determinaron que vinieran más exposiciones extranjeras a nuestro país que en otros momentos, pero también que viajaran muchas muestras de arte mexicano hacia otros países, tales como Francia, Japón, Estados Unidos y Canadá, entre otros. De tal manera se puede establecer, que el incremento en este tipo de muestras no fue una iniciativa solitaria de Salas Anzures, como algunas fuentes aseguran, pero como él era el jefe del Departamento encargado de su instauración, se generó esa percepción.

En una visión general, se observa que entre ambas administraciones, la de Víctor M. Reyes y la de Miguel Salas Anzures, el discurso museístico no varió. Es decir, en los dos períodos se exhibían tanto obras de artistas cuya expresión era el realismo, como de aquellos denominados abstractos, de acuerdo con el discurso de los directores generales, desde Carlos Chávez hasta Celestino Gorostiza. Para ambos, lo políticamente correcto era presentar la pluralidad estilística, acorde con el discurso oficial que no por eso dejaba de ser demagógico. Lo que llevó a Del Conde a decir que Salas Anzures, había planeado y ejecutado “un movimiento encaminado a la divulgación y fomento de las artes que no tenía precedente en la historia de dicha institución”

Sin embargo, los compromisos que las autoridades contraían por presentar eventos organizados desde otras instancias oficiales como la exposición sobre “Proyectos de maquetas para el monumento a la Independencia” y otra organizada por la Federación de Trabajadores al Servicio del Estado (FTSE) ambas en 1960, así como el intercambio con el extranjero y la escasez de recintos para exponer, del nivel del museo del Palacio de Bellas Artes, determinaban que pocos artistas mexicanos pudieran exhibir por esos años en ese recinto.²³

²³ En 1961, de 24 exposiciones 17 fueron extranjeras, todavía programadas por Salas Anzures, entre ellas Mies Van Der Rohe, Jan Sierhuis, Gertrude DUBY y “El teatro por Eugene O’Neil”.

Ni siquiera los epígonos lo lograban, así pertenecieran a los colectivos que se decía, “se habían apoderado del Instituto” (Felguérez *dixit*)²⁴; para ellos estaba el gremial Salón de la Plástica Mexicana. Éstos, al igual que los integrantes de la Ruptura, sólo pudieron presentar su obra en el Palacio de Bellas Artes, en muestras colectivas con jurado de por medio, con algunas, muy pocas, excepciones. Queda claro que exponer en ese recinto no sólo era cuestión de buenas relaciones, aunque sí ayudaban.

Los otros sitios oficiales de exhibición como la Galería José María Velasco, instalada a una cuadra del corazón de Tepito y las Galerías Integrales Chapultepec, no eran requeridos por los artistas, a pesar de que sus directores eran receptivos a las diversas corrientes estilísticas, pero seguramente como estaban ubicadas en zonas populares alejadas del *glamour* y de la venta, no resultaban atractivos.²⁵

La revisión de las exposiciones también permitió descubrir que desde la creación del INBAL en 1947, e incluso antes, cuando sólo era el Palacio de Bellas Artes, la tendencia fue presentar las diferentes formas de expresión artística que se realizaban en México y difundirlas tanto al interior como hacia el exterior del país. Posiblemente como un mecanismo político para conciliar los diversos intereses estético-artísticos. Es decir, no se exhibía únicamente obra artística cuyos códigos tuvieran “el tema indígena y el exacerbado nacionalismo aliado a la idea del arte como propaganda”,²⁶ la mencionada revisión muestra un abanico estético en el que cabían desde los artistas considerados realistas como Dr. Atl, Rivera, Orozco, Siqueiros, Zalce, hasta figurativos con diferentes códigos estéticos como Carlos Mérida, Santos Balmori, la LEAR en su momento, Héctor Xavier, Tamayo. También los artistas extranjeros radicados en el país, ajenos a las líneas mexicanistas como Miguel Prieto o el Círculo de Bellas Artes,

²⁴ Manuel Felguérez, “Pintura política y otros primores”, México en la Cultura, *Novedades*, 21 de septiembre de 1959, p. 5.

²⁵ Las directoras de esas galerías tenían un criterio amplio, tal vez por ser ellas mismas, creadoras.

²⁶ Rita Eder, *op cit.*, p.23.

podieron exponer tanto en individuales como en colectivas, posiblemente por su condición de forasteros.

Fue importante descubrir a través de esa exploración, que algunos de los pintores a los cuales Salas Anzures menciona en su carta, como aquellos a los que abrió las puertas del museo, ya habían expuesto en ese recinto desde años atrás. Tamayo por ejemplo había sido motivo de un homenaje en 1948 durante la administración de Gamboa y cuando Víctor M. Reyes ocupaba el cargo de jefe del Departamento de Artes Plásticas, ese artista exhibió su mural *América* (1954). Pero en el período del funcionario que nos ocupa, Tamayo no fue motivo de ninguna exposición individual.

Otros artistas relacionados con la disidencia –que no eran abstractos como mencioné en la introducción— a los cuales Salas Anzures aseguró haber apoyado y que si expusieron durante su administración, ya lo habían hecho con anterioridad. Waldemar Sjölander exhibió en 1948 y luego en 1950; Héctor Xavier se había presentado en ese recinto en 1945.²⁷ En el caso de Juan Soriano, la exposición que se efectuó en 1959, fue un merecido homenaje por sus veinticinco años de trabajo, mientras que Remedios Varo, Rodríguez Lozano y Pedro Coronel habían hecho lo propio, sólo que en colectivas. Los hermanos Pedro y Rafael Coronel fueron los únicos que lograron exponer de manera individual por primera vez en el Palacio de Bellas Artes en ese período. Rafael en 1959 y Pedro en 1960, seguramente porque el primero había ganado un premio en la *Exposición Concurso de Artes Plásticas* organizada en 1952 por el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana. El segundo había ganado el primer premio en el Salón de Pintura en 1959.

En lo que respecta a los artistas más jóvenes que Salas señala en su carta a Torres Bodet, ya mencionada, quienes son los más conocidos exponentes de la Ruptura, como

²⁷ Héctor Xavier no puede ser calificado como abstracto, al menos así se ha comprobado en las pocas imágenes de los catálogos localizados, pero sí formó parte de ese “grupo”.

Alberto Gironella, Enrique Echeverría, José Luis Cuevas y Manuel Felguérez, nunca expusieron de manera individual, ni antes, ni durante la administración de Salas Anzures. En parte porque algunos de ellos estaban ausentes del país y también a causa de su juventud, como lo dice el mismo Felguérez. Por lo que se puede concluir, que la línea de las muestras no tuvo cambios en esa administración.

LA SITUACIÓN DEL ARTE EN MÉXICO Y LA POLÍTICA OFICIAL EN LA CULTURA

Es importante anotar el proceso de introducción del arte abstracto en México y el contexto cultural en que se desarrolló, para ubicar el momento en que actuó el personaje principal de este estudio.

El arte no objetivo se fundó en Europa y Estados Unidos inicialmente. En el primer caso, sucedió como un reflejo de un estado de ánimo ante la segunda Guerra Mundial, de acuerdo a Rita Eder:

La decepción de la humanidad provoca en cierta medida, la popularización y adopción de la filosofía de la existencia que propone la vida subjetiva como modo de conocimiento, exaltan el heroísmo de la libertad individual y despiertan la conciencia del hombre como ciudadano del mundo. En las metrópolis como París y Nueva York, lo irracional domina la pintura[...]una irracionalidad visceral que toma cuerpo formal en un abstraccionismo desesperado que en Europa se denomina informalismo y en Nueva York, pintura acción.¹

Esa ciudad norteamericana se convirtió en la segunda capital del arte, a partir de que las condiciones económicas de Estados Unidos mejoraron después del *crack* bursátil de 1929, un lugar favorito para artistas e intelectuales que huían de la guerra y el fascismo, y de aquellos que buscaban reconocimiento, como sucedió en esos años con José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Tamayo, y otros más. Nueva York tenía un gran mercado artístico, que era uno de sus atractivos² y que favoreció en esa ciudad el desarrollo de diferentes formas de expresión artística.

La cercanía con el vecino país posibilitó que los artistas mexicanos conocieran las últimas tendencias estilísticas desde las primeras décadas del siglo XX. Incluso la producción más abstracta de Siqueiros y Orozco es la que realizaron en ese país, aunque no la difundieron en México. La promoción del arte no objetivo hacia América Latina y

¹ Rita Eder, *Gironella*, p. 23

² Janet Brody Eser y Margarita Nieto, "Conversation with a mexican master: Rufino Tamayo, *Latin american art*, New York, otoño de 1989, p. 41. Citado por Ana Isabel Pérez Gavilán, en "Utopía y realidad, la ciudad en la plástica", *Modernidad y modernización, mexicano 1920-1960*, México, Munal/ INBA, 1991. p. 105.

la difusión de sus creadores en el país del norte fue, en gran medida, labor del cubano José Gómez Sicre, poderoso jefe de la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana, que en 1948 se convirtió en la Organización de los Estados Americanos (OEA).

Este personaje, un modernista que representaba la líneas estéticas de la guerra fría, viajaba constantemente a los países de América para impulsar y seleccionar a los artistas que quería promover ante las audiencias y potenciales coleccionistas de Estados Unidos, preferentemente aquéllos cuyas obras no tenían vínculo con ideologías socialistas o nacionalistas. Al menos así lo hizo en varios países del continente americano.³

Su paradigma modernista internacional era el expuesto por el director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Alfred Barr Jr., quien, a través de sus alumnos, promocionó el gusto por el arte no objetivo y éstos a su vez hicieron lo propio; Gómez Sicre fue uno de ellos.

La Unión Panamericana tenía como objetivo consolidar “la hermandad” americana,⁴ un modelo ideológico implementado desde Estados Unidos, tendiente a fomentar las relaciones económicas, políticas y culturales con los países hispanoamericanos, pero bajo su hegemonía.⁵ Otra de sus metas fue apuntalar la campaña anticomunista dictada por la guerra fría, en la que el arte no objetivo jugó un papel importante para la negación del realismo, considerado cercano al marxismo y, por lo tanto, antimoderno.⁶

³ “Entre las personalidades que arribaron a Guatemala para actualizar la creación artística, mostrar los logros de otros países e inducir a los pintores a buscar nuevos horizontes, estuvo el crítico cubano José Gómez Sicre”, Lucrecia Méndez de Penedo, “Robert Ossaye” www.literaturaguatemalteca.org/ossaye.htm. Otro artículo en el que se habla de forma similar es “The ‘idea’ of Latin American Art” por Alejandro Anreus, *Art Journal*, winter, 2005, findarticles.com/p/articles/mi. Cuando Sicre vivía en Cuba, fue promotor de la obra de Siqueiros.

⁴ El panamericanismo surgió al finalizar la segunda Guerra Mundial y formó parte de la guerra fría. Esa doctrina fortaleció la dependencia latinoamericana y fue creada en oposición al latinoamericanismo de raíz bolivariana. En el siglo XIX hubo un intento de panamericanismo que no se consolidó.

⁵ Olga Pellicer y Esteban Mancilla, *op. cit.*, pp. 8-9.

⁶ Rita Eder, *op. cit.*, p. 71.

Consecuentemente, tanto para México como para los demás países latinoamericanos que siguieron las pautas estadounidenses en todos los campos, el parámetro de lo moderno en materia artística era la nueva abstracción norteamericana.⁷ Pero no era fácil un cambio radical en el discurso plástico, debido al peso que ejercía la tradición realista figurativa y los llamados tres grandes, pero fue de gran ayuda la campaña contra el muralismo que, de acuerdo a Shifra Goldman, se emprendió tanto en Estados Unidos como en Europa, al que acusaron de anecdótico, narrativo, arcaico, nacionalista, propagandista, literario y carente de imaginación.⁸ Contribuyó asimismo aunque indirectamente, el polémico libro de Siqueiros titulado *No hay más ruta que la nuestra*, que fue calificado como doctrinario.

Aunque diversos autores marcan 1952 como el año en el que se puso fin a la hegemonía de la línea estética que sustentaba la Escuela Mexicana de Pintura, el declive empezó cuatro años antes, cuando se efectuó la exposición de Rufino Tamayo en el Palacio de Bellas Artes. Varios acontecimientos sucedidos en ese año indican, sin lugar a dudas, que la oficialidad estaba dispuesta a romper con el pasado artístico, aunque no de manera radical. Por ejemplo, Tamayo fue contratado para pintar dos murales en el museo del Palacio de Bellas Artes, bajo cánones totalmente diferentes en forma y función a los que permeaban al muralismo mexicano. A su vez, el INBAL rechazó el mural que había encargado a Diego Rivera para ser enviado a la exposición de arte mexicano en París, *Pesadilla de guerra, sueño de Paz*, debido a las figuras ahí plasmadas;⁹ desde la concepción de un Estado moderno, no había cabida para enfoques ideológicos que denostaran a países amigos, como lo era Francia, con el que se tenía mucho contacto artístico. Se entiende, entonces que el Estado dejaba de impulsar el

⁷Olivier Debrouse, en *Modernidad y modernización*, op., cit., p. 29.

⁸Shifra Goldman, op cit, p. 29.

⁹En el mural Rivera representó a los “buenos” que desde su óptica eran Stalin y Mao Tsé Tung y los “malos”, el tío Sam, el inglés Winston Churchill y Mariana, símbolo del liberalismo francés.

muralismo, especialmente aquél considerado propagandista y cercano al comunismo. Actos como éstos marcaron el cambio en los cánones estéticos oficiales, pero no llegaron a afectar del todo el apoyo hacia los artistas por los cuales México era conocido.

La aspiración del gobierno por proyectar al país como una metrópoli cosmopolita apto para la inversión extranjera se confirma con el discurso de Carlos Chávez, director del INBAL durante la exposición de Tamayo, la cual afianza la vinculación entre arte, política y economía: “Las artes habrán de convertirse en la mejor proyección de un país hacia el exterior y hacia el futuro”,¹⁰ dijo siguiendo la lógica inscrita en el sistema económico desarrollista.

También fue en 1952 cuando Vlady y Alberto Gironella, dos jóvenes artistas insertos a la abstracción figurativa, fundaron la galería Prisse, movidos por la escasez de lugares para exponer y vender obras novedosas. Esta situación detonó la creación de otros espacios similares, como las galerías Proteo y Antonio Souza, que fueron los sitios donde se consolidó la llamada Ruptura. De acuerdo con Felguérez, éstas fueron de hecho, las únicas galerías privadas que aceptaban un arte que no era garantía de venta en ese momento. El caso de la Proteo es singular, ya que, contrario a lo que se afirma, no sólo fue para los jóvenes, en realidad no discriminaba a 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 como Diego Rivera. Además presentó frecuentes exhibiciones de arte europeo y norteamericano,¹¹ y propició la confrontación entre estilos, al organizar el *Primer Salón de Arte Libre* en 1955, no como oposición a

¹⁰ Citado en Luis Martín Lozano, *Modernidad y modernización, op., cit.*, p. 121.

¹¹ Teresa del Conde, *Un pintor mexicano...*p. 38

los medios oficiales sino para reunir a las tendencias más diversas y en ciertos casos opuestas”.¹²

Juan Soriano rememora que en esa época no se vendía mucho, “sobre todo ese tipo de pintura”, refiriéndose a la pintura denominada abstracta. Lo mismo expresa Felguérez, quien asegura que en su primera exposición, recién desembarcado de París, efectuada a fines de 1956 en la galería Souza, no logró vender nada: “En los años cincuenta, el público mexicano todavía no estaba hecho para la pintura abstracta, además los que pintábamos éramos jóvenes sin ningún prestigio”.¹³ Es decir, estaba avanzada la década de los cincuenta y la aceptación de ese estilo artístico en el mercado aún distaba de ser óptima, lo que se aunaba, de acuerdo a Soriano, que los dueños de esas galerías, entre ellas, la Souza eran “amateurs” (con excepción de la Proteo) y no promocionaban a sus artistas.¹⁴

Pero el crecimiento de la economía mexicana, con sus altas y bajas, empezó a modificar esa situación. Las clases medias urbanas se incrementaron y fortalecieron, y sus gustos y formas de gastar cambiaron;¹⁵ pudieron viajar a los centros más importantes del arte, tanto en Estados Unidos como en Europa, y fomentaron su aprecio por lo cosmopolita al acceder a bienes y servicios que sólo encontraban en esos países. Consecuentemente, como afirma Julieta Ortiz Gaitán, las pujantes clases medias hicieron nuevas demandas culturales.¹⁶

Por otra parte, intelectuales como Octavio Paz impulsaban la consolidación de las nuevas expresiones y su aceptación en el gusto del público, algo fundamental para el fomento del arte no objetivo. Estilo característico de pintores jóvenes, y otros no tanto,

¹² Idedm, p. 41

¹³ Romero, Keith, *Galería de Antonio Souza, Vanguardia de una época*, México, Ediciones el Equilibrista, 1998, p. 41.

¹⁴ *Ídem* p. 30.

¹⁵ Olga Pellicer y Esteban Mancilla, *op., cit.*, pp.11, 33 y 35. La llegada de tiendas departamentales estableció nuevos gustos en las clases medias e introdujo la tarjeta de crédito.

¹⁶ Julieta Ortiz Gaitán, “Desarrollismo...”

en su mayoría provenientes de los estratos de clase media que no idealizaban la Revolución lo cuál les permitía tener una visión crítica de la Escuela Mexicana de Pintura y presentar otra postura estética.

De acuerdo con Shifra Goldman, 1958, año de la I Bienal, es el período en que la Escuela Mexicana sufre su mayor decadencia, más que por la reiteración de temas en forma y contenido, –aunque esto es cuestionable—por la manipulación política de la guerra fría, la cual tenía como bandera el arte no objetivo. Ese también es el año en que los artistas agrupados en las tres galerías mencionadas se conocieron, según Felguérez, y empezaron a desarrollar acciones para defender a Salas Anzures, quien “intentaba protegerlos”, –sin decir de qué problemas lo defendían o de quiénes los protegía– desde su cargo de jefe del Departamento de Artes Plásticas, que había asumido a mediados del año anterior.¹⁷

Es decir, cuando el funcionario llegó al cargo, el ambiente empezaba a favorecer la pintura abstracta, aunque los artistas de las dos tendencias principales –el realismo y el abstraccionismo– seguían enfrentados artística e ideológicamente.¹⁸ Al primero se le consideraba arte oficial, mientras que el segundo luchaba por serlo

¹⁷ Felguérez aseguró que cuando regresó al país en 1956, encontró que los artistas de las galerías Proteo (fundada en 1952) y Antonio Souza, (creada en 1956) “estaban dando la pelea por el nuevo arte”. Rita Eder, *Gironella*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1981, pp. 41-42, Pero Teresa del Conde en Echeverría, asegura que la idea de la Proteo era que expusieran artistas de todas las líneas estéticas.

¹⁸ Teresa del Conde también afirma que la lucha de los artistas no era contra las autoridades, sino de la ideológica entre grupos más tradicionales, y los nuevos.

EL PAPEL DE SALAS ANZURES EN LA I BIENAL INTERAMERICANA DE PINTURA Y GRABADO (1958)

En ese contexto de enfrentamiento entre los artistas y de intensa promoción oficial de México hacia el extranjero, se llevaron a cabo las dos Bienales Interamericanas, mismas que estuvieron a cargo de Miguel Salas Anzures, por lo que es necesario analizarlas ya que tal como afirman Goldman y Eder, entre otros especialistas, estas exposiciones internacionales, consideradas las más importantes para el desarrollo del arte en México fueron obra de ese funcionario, quien además decidió la participación de los artistas considerados abstractos. Teresa del Conde por su parte, asevera que la Bienal fue organizada por Salas Anzures en acuerdo con el Director del INBAL, Miguel Álvarez Acosta. Todo parece indicar que el hecho está más cercano a esta última conclusión.

Felguérez, miembro de la llamada Ruptura, comentó que fue en las Bienales Panamericanas como él las llamó, cuando el funcionario les abrió paso a Bellas Artes. Para Renato González Mello, la I Bienal Panamericana de Pintura fue “la batalla central en lo que se ha dado en llamar Ruptura”.¹ Teresa del Conde afirma por su parte, que en esta Bienal, tuvo que condescender con los seguidores de la llamada Escuela Mexicana de Pintura, en la selección de artistas, donde la joven pintura estuvo casi excluida.²

El programa original del evento surgió bajo el innegable sello político del director general del INBAL. Respondía al proyecto panamericanista al que ya se ha hecho mención, doctrina que en esos años, permeaba las relaciones exteriores. Así se aprecia en el discurso oficial del director, cuando expone el interés por afianzar vínculos entre los pueblos latinoamericanos y promover el conocimiento de las culturas del continente

¹ Renato González Mello, “Disparos sobre Siqueiros”, *El Alcavarán*, Boletín Trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Vol. IV, núm. 13, abril-mayo junio de 1993 pp. 11 y 18.

² Teresa del Conde, *Un pintor mexicano...*, p. 50

americano³ y se refiere a esta Bienal como un “fruto de la autonomía de América, derivada del centenario de la Constitución de 1857”.⁴ El discurso deja claro que el evento iba más allá de lo artístico, pues aludía a lo político, a la doctrina panamericana dictada por Estados Unidos, aunque con un sesgo retórico para resaltar el aspecto de la soberanía nacional.

El programa fue inclusivo, reunió todas las manifestaciones artísticas, rebasando así los límites de una exposición continental de pintura. El proyecto fue anunciado por el director general del INBAL el 16 de agosto de 1957, ante el cuerpo diplomático, la prensa y los Secretarios de Educación Pública y de Relaciones Exteriores, en el cual también se informó que además de la I Bienal de Pintura y Grabado, se efectuaría el Festival Panamericano de Música, la Primera Exposición Interamericana de Arquitectura, el Concurso Panamericano de Dirección de Orquesta, el Primer Congreso Interamericano de Teatro y la Segunda Reunión del Centro Interamericano de Música, y se hizo mención de un próximo certamen Continental de Novela y el Festival de Danza Popular de América. Por todo lo anterior, se puede deducir que la Bienal fue un producto del programa ideado desde la Dirección General o desde esferas políticas más altas.

En el acto oficial, cada uno de los titulares de departamento involucrados en el proyecto tuvo que exponer públicamente su programa particular. Al profesor, que tenía tres días de haber tomado posesión de su cargo, le correspondió hablar de la Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, planeada para celebrarse en abril 1958.

El asunto no le era del todo desconocido, ya que con su cargo de secretario del Departamento había asistido a las sesiones preliminares del Comité Ejecutivo Organizador integrado por su antiguo jefe, Víctor M. Reyes, el director del INBAL y la

³ *Memoria del INBAL, op. cit.*, p. 35.

⁴ Convocatoria I Bienal. Copia Carpeta *Miguel Salas Anzures*, Cenidiap/ INBA.

directora de la Galería de Arte Mexicano, Inés Amor, quienes habían iniciado los preparativos del evento.

A partir del anuncio oficial, las actividades del profesor fueron más directas y precisas: vigilar las necesarias modificaciones en el Palacio de Bellas Artes (en la primera administración ya se habían hecho para el Museo Nacional de Artes Plásticas, cuando rescataron espacios que eran bodegas y oficinas y se obtuvieron nueve salones);⁵ estar pendiente de la comunicación con los países latinoamericanos para que sus envíos llegaran en tiempo y forma; reunirse con el comité organizador de México para redactar la convocatoria, invitar a los artistas; coordinar la recepción de las obras y supervisar la instalación museográfica.

El INBAL se hizo cargo de la transportación, el seguro y la devolución de las obras a su país de origen. El hecho generó la imagen de México como el líder del resto del continente en el contexto de la doctrina panamericana, tal como lo manifestó el embajador de Uruguay en el discurso que ofreció en la misma ceremonia en que se anunciaron los eventos mencionados: “La relación económica entre los pueblos de nuestro continente puede ser en cualquier momento difícil y a través de ella quizá no encontremos la línea fundamental de nuestra fraternidad esencial. En cambio, México nos invita a unirnos para descubrir las líneas básicas que constituyen el alma de América”.⁶

Esta Bienal fue el evento con el que se cerró el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines y sin duda, la exposición que llevó a Salas Anzures a conocer y ser conocido en el ámbito artístico nacional y latinoamericano.

⁵ Trabajo que hicieron el jefe del departamento, Julio Castellanos y el subdirector general, Julio Prieto. En Teresa Favela, *Los salones y concursos de escultura del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura en México, en los años sesenta*. Tesis para obtener el grado de doctora, FFL /UNAM, 2006, p. 44.

⁶ Robert Mc Eachen, “Promoción artística, instrumento de amistad cordial”, México, *Novedades*, 21 de agosto de 1957. p. 1 y 10.

El suceso empezó a causar controversia a un mes de su inauguración, es decir, en marzo de 1958, a raíz de la queja que presentaron artistas extranjeros abocados al realismo, que fueron rechazados por sus gobiernos en su intento de participar en la Bienal, por el estilo que practicaban, pero cada país había sido libre de elegir su contingente.⁷ Entonces, los artistas mexicanos inscritos en esa línea estilística, pidieron modificar la convocatoria publicada en noviembre de 1957, la cual decía:

Con el deseo de estimular la creación artística de América, en las ramas de pintura y grabado, de fomentar el acercamiento entre los productores de arte y dar a conocer las diferentes tendencias que definen la expresión estética contemporánea, el INBA invita a los artistas del Continente a participar en la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado que tendrá lugar en la ciudad de México.

La frase, “dar a conocer las diferentes tendencias”; intención acorde con el discurso político del momento fue una de las causas de la polémica. Otros motivos de la inconformidad fueron, la discriminación que los gobiernos de los países participantes ejercieron en sus pintores realistas y la restricción que hizo el comité ejecutivo local al invitar sólo a 20 pintores y 20 grabadores. Ante lo cual, el Dr. Atl pidió aplazar el evento y reformar el documento que había dividido el medio artístico.⁸ Las protestas llegaron hasta el Secretario de Educación Pública. El FNAP, en voz de Siqueiros, Juan O’ Gorman y Jorge González Camarena, solicitó posponer la inauguración bajo el argumento de defender el arte nacional, realista y las tendencias pictóricas similares a las de países latinoamericanos, incluso acusaron al cubano José Gómez Sicre de intervencionista.⁹

Por las quejas se puede deducir que las obras enviadas desde el extranjero eran abstractas en su mayoría, y tal vez en su totalidad, hecho indicativo de que la abstracción se apoderaba de todo el Continente; al menos en los países participantes que

⁷ Miguel Álvarez Acosta, “La joven pintura mexicana” en *Discursos*, tomo II, México, SEP, 1958, p. 223.

⁸ “Debe aplazarse la Bienal de Pintura”. *Novedades*, 14 de marzo de 1958, pp. 1 y 4.

⁹ Carta del FNAP a Miguel Álvarez Acosta. 4 de marzo de 1958, FNAP/Cenidiap/INBA.

fueron: Bolivia, Brasil, Canadá, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, Estados Unidos, Guatemala, Haití, Honduras, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela. El discurso inaugural del director general, Miguel Álvarez Acosta, es revelador de lo anterior. De acuerdo con sus palabras, la Bienal presentaba:

La diversa fisonomía del arte de los pueblos de América [...] Desde la obra temerosa e ingenua hasta las concepciones metafísicas y las nuevas estancias de la abstracción [...] El principio de mexicanidad, que advertido tácito alienta todos los grados de la educación nacional, no está en pugna con el sentido universal de la cultura que nos impregna de otras vitalidades y nos coteja con otros frutos [...] La deliberación más pacífica y silenciosa ha quedado abierta; se ha iniciado el debate entre pintores y grabadores, cuyas argumentaciones están en los lienzos y no en las palabras.

Pero los inconformes no fueron únicamente los “nacionalistas”, también artistas de otras tendencias estéticas cuestionaron la falta de organización y sus errores. Señalaban que el documento no tenía reglas claras, que no especificaba el tamaño de las obras, ni decía si deberían ser inéditas o no. Situación por la cual, el joven Gironella como si profetizara, dijo: “Si Goitia se presenta con el *Tata Jesucristo*, ¿a ver dónde está el guapo que se atreva a negarle el premio, a esta obra sagrada del arte mexicano?”¹⁰

La desorganización achacada a Salas Anzures se ventiló incluso de manera pública.

El periodista Fausto Castillo escribió:

Fui a conversar con el señor Miguel Salas Anzures, en su doble carácter de comisario (es decir, ejecutor de las decisiones) de la Bienal y miembro del Comité que ha girado las invitaciones y que ha discernido cuántos y quiénes entre los pintores mexicanos iban a tener acceso al evento. El ‘diablo’ —como lo calificó Castillo— nos resultó un hombre resuelto que ha trabajado mucho (si para bien o para mal, es otro problema) y que tiene en la mano todo el cerrado *intringulis* de este concurso que ha suscitado las condenaciones y los exorcismos de mucha gente. El comité organizador, dijo el ‘diablo’, es el resultado de la convocatoria que se hizo a las organizaciones de artistas.¹¹

¹⁰“Primeros truenos en la tormenta de la Bienal”, *Novedades*, México en la Cultura, 25 de mayo de 1958, p. 7.

¹¹Fausto Castillo, “Pocas preguntas y...¡que hable el diablo!”, *Novedades*, México en la Cultura, 1º de junio de 1958, p. 6.

Es decir, Salas Anzures se auto exculpó argumentando que existía un comité organizador, al cual señalaba explícitamente como el responsable de la desorganización, aunque él mismo formaba parte de esa instancia. En la declaración se advierte su habilidad política para no meterse en problemas; y al igual que su jefe y los anteriores directivos desde Carlos Chávez, asumió, que todas las tendencias estéticas podían ser presentadas en ese recinto oficial.

Dicho comité efectivamente estaba integrado por las agrupaciones artísticas existentes –el FNAP, el TGP y la Sociedad Mexicana de Grabadores– y personajes como el crítico Jorge Juan Crespo de la Serna y el propio Salas Anzures, el cual se encargó de decidir qué artistas mexicanos se invitarían y designó al jurado. Posiblemente el comité también redactó la convocatoria, lo cual sugiere que no debió existir inconformidad, pero la inexperiencia en este tipo de eventos de la mencionada comisión y del funcionario, explican los errores señalados por Gironella y otros artistas. Cabe reiterar que los jóvenes artistas que no estaban agrupados en algún colectivo estuvieron excluidos de la organización, independientemente de su línea estética, y por su misma juventud no fueron invitados a participar.

En la lista de convocados encontramos a los que pueden considerarse estilísticamente tradicionales: Dr. Atl, Francisco Goitia, Jorge González Camarena, Carlos Alvarado Lang, Raúl Anguiano, José Chávez Morado, Olga Costa, Xavier Guerrero, Alberto Beltrán, Jesús Guerrero Galván, Fernando Leal, Roberto Montenegro, Ezequiel Negrete, Pablo O'Higgins, José Reyes Meza, Arturo García Bustos, Alfredo Zalce, Ignacio Aguirre, Ángel Bracho, Erasto Cortés Juárez, Lola Cueto, Francisco Díaz de León, Andrea Gómez, Sarah Jiménez, Adolfo Mexiac, Francisco Mora, Isidoro Ocampo, Everardo Ramírez, y los no tradicionales como Francisco Moreno Capdevila, Fernando

Castro Pacheco, Ricardo Martínez, Guillermo Meza, Carlos Orozco Romero, Juan Soriano, Gabriel Fernández Ledesma y Rufino Tamayo.

Pero no todos los invitados aceptaron participar. Tamayo pretextó encontrarse en París, aunque estuvo presente con sus murales y fue recordado en el discurso inaugural: “queda testimonio sentido de esta Bienal, por la sensible ausencia del pintor Rufino Tamayo que permanece en Francia y se expresó impedido para atender el llamado y el homenaje de su país y América”.¹²

Entre los artistas que no fueron invitados, estuvo José Luis Cuevas, probablemente porque al momento del aviso se encontraba fuera del país. En una carta pública interpeló a Salas Anzures por esa falta de atención:

He sabido indirectamente que el Departamento a su cargo está preparando la Bienal. Como hasta el momento no he sido invitado oficialmente, considero que no he sido seleccionado para representar al país. Como ciudadano mexicano y pintor de constante actividad, le ruego informarme las razones existentes para no haber merecido el honor de que se me considere entre los 20 artistas nacionales que van a figurar en la muestra”.¹³

Las presiones contra la Bienal sólo lograron cambiar la fecha de la inauguración, en junio en vez de abril. En la memoria del INBAL se aducen problemas presupuestales, tal vez ciertos, si se toma en cuenta que el sexenio estaba por terminar, pero me inclino a creer que el argumento era una forma elegante para no parecer claudicantes.

El jurado para pintura quedó constituido por mexicanos y extranjeros. Los artistas David Alfaro Siqueiros, Antonio Rodríguez Luna, Amelia Peláez y Helmut Hugerland; los críticos Justino Fernández, Jorge Juan Crespo de la Serna y Luis Cardoza y Aragón. Para grabado se designaron los artistas Gabriel Fernández Ledesma, Leopoldo Méndez, Rodríguez Luna, Helmut Hugerland, y los críticos Crespo de la Serna, y Cardoza y Aragón. ¿Qué criterio se aplicó para la selección de jueces? Quién seleccionó, ¿Salas

¹² Miguel Álvarez Acosta, “La plástica de América”, *Discursos*, México, SEP, 1958, tomo II, pp. 84-85.

¹³ Cuevas envió la carta a Poniatowska, quien la publicó con el título: “El pintor José Luis Cuevas”, *Novedades*, 18 de febrero, 1958, 2ª secc., p. 4. Al parecer a partir de esa carta se conocieron.

Anzures o el comité? Seguramente fue la segunda instancia, ya que el jurado se caracterizó por ser heterogéneo, de acuerdo a las personalidades que lo conformaban.

El gran premio internacional otorgado a la obra *Tata Jesucristo* de Francisco Goitia, vaticinado por Gironella, causó polémica. Aunque la mayoría de los artistas y críticos coincidieron en que la decisión había sido justa, consideraron inequitativo que los maestros concursaran con los jóvenes.¹⁴ La pintura no figurativa de México estuvo representada en la I Bienal por Francisco Moreno Capdevila, Fernando Castro Pacheco, Ricardo Martínez, (considerado el solitario) Guillermo Meza, Carlos Orozco Romero, Soriano, Lola Cueto, Fernández Ledesma, artistas cuya línea estética no era el llamado realismo social, indigenista y folklórico, pero tampoco era el abstraccionismo en ninguna de sus facetas.

Todos los espacios del INBAL y las veintiuna galerías privadas participaron en el evento, lo cual habla de las buenas relaciones existentes entre los funcionarios culturales y los galeristas,¹⁵ una costumbre que venía de años atrás, de acuerdo al testimonio de Inés Amor, entonces directora de la Galería de Arte Mexicano, que era constantemente consultada por los funcionarios culturales. Incluso los presidentes, desde Ávila Camacho.¹⁶

Las Galerías Integrales Chapultepec fueron sede de una exposición paralela, donde exhibieron algunos de los excluidos del máximo recinto. También tuvo un jurado heterogéneo de premiación, integrado por Rafael Anzures, Alfredo Zalce, Ricardo Martínez, Carlos Orozco Romero e Ignacio Aguirre. No obstante la heterogeneidad, los

¹⁴ Ante la polémica, Álvarez Acosta aclaró que el INBAL había designado grupos colegiados para “la representación de México y el otorgamiento de los premios, con capacidad decisoria y resolución inapelable”. Aseguró que las deliberaciones fueron grabadas y se conservó el documento como justificación y razón de ser de ese dictamen”, *Discursos*, Tomo I p.89.

¹⁵ Todos los funcionarios requerían de los galeristas privados. Por ejemplo, Elena Olachea directora de la galería José María Velasco en esos años, solicitaba la colaboración de Antonio Souza e Inés Amor, entre otros. Entrevista a Elena Olachea por Guillermina Guadarrama, junio de 2002.

¹⁶ Teresa del Conde y J. A. Manrique, *Una mujer en el arte mexicano, memorias de Inés Amor*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1987, pp. 110-111.

artistas cuya expresión estética era la abstracción, decidieron no participar ante el riesgo de ser rechazados.

En la inauguración, el director general Miguel Álvarez Acosta dijo:

La Bienal es el panorama del discurso de América, la Paralela es la visión de la pintura mexicana [...] aquella es la suma de las nuevas tradiciones regionales en el Continente, ésta es un resumen de la obra que realizan los nuevos pintores de México”.¹⁷

En las galerías privadas –recintos que se habían incrementado considerablemente como signo de la bonanza económica y de los requerimientos de una sociedad que pretendía ser moderna– expusieron los pintores no objetivos que no quisieron estar en las Galerías Integrales Chapultepec, con excepción de Juan Soriano, quien expuso tanto en las privadas como en la oficial. La Galería Souza inauguró el mismo día de la Bienal, una muestra de Gilberto Aceves Navarro, Fernando Botero, Pedro Coronel, Manuel Felguérez, Luis García Guerrero, Matías Goeritz, Remedios Varo, Lilia Carrillo, Tamayo, Roger Von Gunten, Francisco Icaza y Gunther Gerzso. El lunes siguiente le correspondió a la Galería Proteo y así en general hasta finales de junio.¹⁸

En ese año de 1958, las expresiones artísticas diferentes a la realista ya empezaban a ser aceptadas en el mercado y consecuentemente, como ya se ha visto, las galerías privadas también las exponían. Pero en esos sitios también hubo discriminación aunque invertida, ya que sólo exhibían artistas cuya línea estilística era la pintura no representacional y el abstraccionismo.

Finalmente, a pesar de la polémica preinaugural, el acto fue aplaudido. El galero Antonio Souza expresó que “para ser la primera Bienal y para nuestro temperamento”, había sido un gran éxito. El coleccionista Alvar Carrillo Gil, opinó que había sido todo un acontecimiento cultural a pesar de los errores técnicos y derroches económicos.

¹⁷ Miguel Álvarez Acosta, “La joven pintura Mexicana”, *op. cit.*, tomo II, p.221.

¹⁸ “Inauguraron una bella exposición”, *Novedades*, 7 de junio de 1958, p. 2.

No obstante la presencia mayoritaria del arte abstracto enviado por los países participantes, Luis Cardoza y Aragón criticó tanto lo expuesto en el museo como en las galerías y advirtió que las fallas fueron la limitación de tendencias y de nacionalidad establecidas por los mecanismos oficiales.¹⁹ Algunos críticos consideraron que esa expresión estética no cumplió con las expectativas ya que se habían presentado obras poco originales. Otros, por el contrario sostuvieron que la ignorancia hizo que no se tomara en cuenta al arte abstracto para premiarlo.²⁰ Esas opiniones eran un reflejo de la lucha entre artistas realistas y no realistas.

La recepción del público fue igual, a unos les gustó más lo figurativo a otros lo abstracto.²¹ En los hechos, no era la primera vez que un estilo artístico diferente al realista era presentado en ese recinto, pero sí en un evento de esa magnitud, lo cual sólo reiteraba el reconocimiento oficial a nuevas expresiones, que había iniciado con Carlos Chávez, si es que esto era necesario.

Pero como se ha podido discernir, la presencia de esa tendencia estilística en el Palacio de Bellas Artes no sólo fue resultado del trabajo de Salas Anzures, sino producto de una exposición que conjuntó a diversos países de América cuya selección de obras fue hecha por cada uno de ellos, proyectada por el director general Miguel Álvarez Acosta –línea que seguramente vino desde la SEP o de la misma presidencia– En lo referente al repertorio mexicano, éste fue plural; no sólo se exhibieron las obras consideradas de la Escuela Mexicana de Pintura, sino también la de los artistas alejados de esa concepción mexicanista, aunque su número fue menor, como también lo señaló Teresa del Conde.

¹⁹ “Un eminente crítico de arte habla de la Bienal y de sus premios”, México en la Cultura, *Novedades*, 29 de agosto de 1958, p. 1. En la selección mexicana no había restricción de tendencias de acuerdo con la convocatoria, aunque sí de nacionalidad. En la selección de otros países, la limitación fue de tendencias.

²⁰ Ceferino Palencia y Antonio Rodríguez, hablaron sobre lo primero, Raúl Flores Guerrero aseguró lo segundo.

²¹ Raquel Tíbol, México en la cultura, *Novedades*, junio de 1958, p. 5

SALAS ANZURES EN LA II BIENAL INTERAMERICANA (1960)

La II Bienal Interamericana de Pintura, Grabado y Escultura se efectuó en 1960. También le correspondió organizarla a Salas Anzures, quien había sido ratificado en el puesto por el nuevo director general del INBAL, el dramaturgo Celestino Gorostiza. Posiblemente la ratificación tenga que ver con que ambos, Salas Anzures y Gorostiza, habían sido compañeros funcionarios en la administración anterior, cuando el segundo era jefe del departamento de Teatro.

Diversas fuentes manifiestan que debido a la controversia por la obra presentada en esta Bienal, Salas Anzures renunció. Así lo expresa Felguérez, quien afirma que en la segunda Bienal, el funcionario fue despedido. Al respecto, Shifra Goldman señala que la II Bienal estuvo rodeada de “furiosa controversia”, suscitada por el apoyo a los artistas de vanguardia; dos de los cuales ganaron premios, motivo por el cual, el jefe del Departamento de Artes Plásticas tuvo que renunciar.¹ Teresa del Conde también indica que fue en la II Bienal cuando ese funcionario se vio forzado a renunciar a causa de su selección de obras orientada más hacia un arte novedoso.² Por su parte Julieta Ortiz Gaitán reitera que “Salas Anzures se vio en la necesidad de renunciar a su puesto dadas las presiones y polémicas desatadas, en parte por su apoyo a las vanguardias”.³

Sin embargo, la militancia de este funcionario en el grupo sin grupo conocido como *Contemporáneos*,⁴ opuesto al nacionalismo estatal, prometía la presencia en ámbitos oficiales de tendencias estéticas novedosas sin visos políticos aparentes, pero a pesar de

¹ Shifra, *op. cit.*, p. 68-69.

² Teresa del Conde, p.

³ Julieta Ortiz Gaitán, “Desarrollismo y surgimiento de las vanguardias en el México Contemporáneo”, *Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Bienal de Crítica de Arte*, INBA, 1984, p. 15

⁴ Tanto Celestino Gorostiza como el Secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet pertenecían a ese “grupo”. Renato González Mello anota en su ensayo “Disparos sobre Siqueiros”: “No sobra recordar que Torres Bodet y Gorostiza pertenecían a la generación de Contemporáneos, a los que generalmente se ha supuesto enemigos naturales del nacionalismo y el muralismo”, *op cit*, p. 18. Xavier Villaurrutia ubica a los dos Gorostiza como integrantes del “grupo”, “Conversación en un escritorio con Villaurrutia”, *Revista de Revistas*, 1º de abril de 1932. Otros especialistas sólo lo sitúan en el segundo círculo de esa “agrupación”. Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer y hoy*, FCE. 2003, 2ª reimpresión, pp. 12 y 16.

que Gorostiza era más escritor que político, el poeta ya tenía una larga carrera como funcionario cultural.

¿Todavía se trataba de panamericanismo en esta II Bienal?, todo indica que sí, puesto que en esa fecha la Unión Panamericana, junto con empresas privadas, continuaba promoviendo con énfasis la pintura abstracta hacia países periféricos del continente, los cuales a su vez consideraban que la imitación de los patrones norteamericanos los hacía modernos.

En México, como ya se ha hecho mención, los dictados de la política iban en el sentido de generar la percepción hacia el exterior de un país moderno con situaciones óptimas para la inversión extranjera; de ahí el interés por hacer una segunda Bienal. México intentaría retomar el papel de líder que pretendió hacer en la primera. Era menester entonces cambiar de visión estética, sobre todo después de la aplastante muestra de arte abstracto venido de los países latinoamericanos en la primera emisión de este certamen.

Celestino Gorostiza anunció la II Bienal ante la prensa cuando ya llevaba adelantada su organización. Había enviado a Salas Anzures a visitar diversos países latinoamericanos durante dos meses, a fin de establecer relaciones con organismos culturales, artísticos, y agentes relacionados con los artistas para concretar su participación en el evento.⁵ Viaje en el cual, el jefe del departamento, asistió al Congreso Internacional de Críticos de Arte realizado en Brasilia en septiembre de 1959. Gorostiza lo había designado representante oficial de México ante ese organismo, entre otras razones porque Salas ya pertenecía a esa Asociación;⁶ sus textos para catálogos de

⁵ Carta de Gorostiza al Secretario de Relaciones Exteriores, 4 de septiembre de 1959. AHINBA.

⁶ “Reunión Internacional de críticos de arte”, *Novedades*, México en la Cultura, 7 de junio de 1959, p.6. Su candidatura junto a la de Jorge Olvera y Enrique F. Gual, había sido presentada en la sesión efectuada en Nueva York, por el presidente de la sección México, Jorge Juan Crespo de la Serna, un año antes.

exposiciones y su trabajo editorial en la revista del FNAP, Artes de México, fueron motivo para que se le considerara como tal.

A su regreso a México, el 20 de diciembre, anunció: “He hecho invitaciones en cada país, después de ver en galerías y estudios, la obra de los mejores artistas [...] lo he hecho sin detenerme a valorar la escuela estética y ateniéndome sólo a sus valores artísticos”.⁷ Es decir, realistas, figurativos o abstractos, lo cual seguramente se reflejaría en la exposición mencionada. Debido a lo anterior, Salas Anzures afirmó que esta Bienal sería más importante que la anterior porque estarían los mejores artistas de Latinoamérica, los cuales no habían asistido a la primera. Desde su óptica, el evento pasado no había sido representativo, aunque en su momento dijo lo contrario.

Por esta declaración puede pensarse que las invitaciones a los artistas extranjeros fueron hechos por el mexicano y no por un comité designado en cada país, como había sucedido en la anterior ocasión. Aunque Salas Anzures no dijo cuáles fueron sus juicios de valor, seguramente se basó en la hegemonía de la pintura abstracta que pudo apreciar en los países visitados, lo que consolidó su percepción de que lo moderno, desde Guatemala hasta Argentina, era ese estilo artístico. En algunos de esos países también había sido difícil introducir la pintura no objetiva debido a largos años de figurativismo, como sucedió en México, pero finalmente, gracias a la labor de Gómez Sicre, entre otros personajes, esta línea se había impuesto.

La organización se realizó siguiendo la pauta de la Bienal anterior y se informó del evento al cuerpo diplomático acreditado en México en un cóctel al que asistieron

⁷ Luis Suárez, “Entrevista con Miguel Salas Anzures”, México en la Cultura, *Novedades*, 10 de enero de 1960, pp. 6-11.

además de los embajadores, algunos artistas, críticos, coleccionistas, galeristas y funcionarios del INBA y el INAH.⁸

Los países participantes fueron 19, dos menos que en la I Bienal, pero algunos de la primera emisión no concurrieron en la segunda y en su lugar asistieron otros. Los países que refrendaron su participación fueron Estados Unidos, Bolivia, Brasil, Canadá, Cuba, Chile, Argentina, Perú y Panamá. En los homenajes presentaron al ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, influido por el muralismo mexicano, la escultora boliviana Marina Núñez del Prado cuya tendencia inició siendo realista, nacionalista y finalmente abstracta, el grabador realista brasileño Oswaldo Goeldi, así como el grabador mexicano Carlos Alvarado Lang, además del formalista Joaquín Roca Rey y Alberto Dávila.

El jurado calificador fue internacional: de México, Justino Fernández; de Estados Unidos, Bernard S. Meyer; de Perú, Juan Manuel Ugarte Elispurú, director de la Escuela de Bellas Artes; de Canadá, D. W. Buchanan y de Brasil, Quirino Campofiorito.

Para elegir a la representación mexicana, nuevamente se establecieron comités. Uno de ellos consultivo, y otro seleccionador. El segundo se integró por los críticos Justino Fernández y Jorge Juan Crespo de la Serna y los artistas Carlos Orozco Romero, Juan Soriano y Antonio Rodríguez Luna,⁹ para pintura. En escultura, Ignacio Asúnsolo, Francisco Zúñiga, Waldemar Sjölander y los arquitectos Enrique Yáñez y Luis González Aparicio. En grabado, Leopoldo Méndez, Carlos Alvarado Lang, Francisco Díaz de León, Francisco Moreno Capdevila y Crespo de la Serna.¹⁰

⁸ El cóctel se efectuó en el Hotel Ambassadeurs. Acudieron Francisco Zúñiga, Alberto de la Vega, Rosendo Soto, Santos Balmori, Mariano Paredes, Francisco Moreno Capdevila, Carlos Orozco Romero, Federico Cantú, los críticos Justino Fernández, Rafael Anzures y Enrique F. Gual, los funcionarios Ruth Rivera, Salas Anzures, el director del Museo Nacional de Historia, Eusebio Dávalos, el coleccionista José Iturbe y la galerista Josefina Montes de Oca, entre muchos más.

⁹ Rodríguez Luna renunció finalmente al comité de selección.

¹⁰ Teresa Favela, *Los salones y concursos de escultura del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura en México, en los años sesenta*, Tesis para obtener el grado de doctora en Historia del Arte, UNAM/FFL, 2006, p. 126.

En cuanto al comité consultivo, es interesante conocer quiénes lo integraban ya que esa instancia intervenía en varias decisiones oficiales y era consultado para las exposiciones importantes como las Bienales Interamericanas y el Salón Nacional de Pintura. Para integrarlo se convocaba a las organizaciones de artistas, de tal manera que con ello el Estado conciliaba intereses y legitimaba las decisiones oficiales al contar con una representación artística mayoritaria.¹¹ Ésta fue una estrategia que las autoridades del INBAL aplicaron para evitar los constantes enfrentamientos y acusaciones que eran objeto por parte de la comunidad artística debido a la polémica generada en esa época entre estos por las nuevas formas de expresión ajenas al realismo.

Para la II Bienal se recurrió a esa táctica. El comité consultivo se integró con las agrupaciones artísticas veteranas que habían participado en la Bienal anterior, al que se sumó el Salón de la Plástica Mexicana, representado por Alberto de la Vega, la Unión de Pintores, Escultores y Grabadores de México con Raúl Anguiano, el Centro de Arte Moderno Contemporáneo con Mariano Paredes, colectivos de reciente creación y Nuevas Generaciones de la Plástica Mexicana con Francisco Moreno Capdevila, constituida por artistas cuya producción estética distaba de los cánones de la Escuela Mexicana de Pintura. Pero además se sumaron siete colectivos que se presume fueron creados *ex profeso* para participar en el mencionado comité consultivo.

Cada uno de los colectivos era encabezado por un miembro de la llamada Ruptura: José Luis Cuevas representaba a la Unión de Pintores Independientes, Manuel Felguérez, al Taller de Cerámica, Alberto Gironella al Taller de Pintura Experimental; Pedro Coronel, a un Museo de Arte Moderno virtual, Rafael Coronel a Nuevas Generaciones Independientes y Waldemar Sjölander a Escultores Independientes de

¹¹ Una instancia creada por Víctor M. Reyes, a su retorno al Instituto como Subdirector técnico.

México,¹² especie de agrupaciones fantasmas, pues no existe mayor información acerca de ellos, ni los artistas que los representaron volvieron a mencionarlas. Es decir, los “independientes” quisieron dejar de serlo y se “subieron” al podium.

Esta acción fue seguramente lo que hizo afirmar a esos artistas que Salas Anzures fue el funcionario que los apoyó y protegió, al informarles como podían participar en las decisiones oficiales. No obstante, esa información debió proporcionarla también a todos los artistas ya que se trataba de una estrategia que las autoridades habían elaborado para legitimar sus decisiones, ya que al sumar nuevos “colectivos” a ese organismo, dichos pintores se convertían en aliados de las resoluciones para los grandes eventos. Lo que si fue su determinación personal consistió en comunicarlo sólo a sus amigos. Pero ese privilegio no les garantizaba tener exposiciones individuales en el Palacio de Bellas Artes.

El ingreso de estos artistas al comité consultivo de una manera aparentemente “tersa”, indica que las puertas del INBAL no estaban “herméticamente” cerradas para los artistas que no se alineaban a la llamada Escuela Mexicana de Pintura, era un poco exagerada, porque de lo contrario, tampoco hubieran aceptado a sus colectivos en el mencionado comité; sobre todo porque también estaban las agrupaciones con las que estaban ideológicamente enfrentados como el TGP y el FNAP. En ese orden de cosas, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Pedro Coronel, además de Leonora Carrington, Vicente Rojo, Enrique Echeverría participaron en la II Bienal. No era la primera vez que la obra de estos artistas se mostraba en el Palacio de Bellas Artes; ya lo habían hecho a principios de 1958 en la exposición organizada por Margarita Nelken y un año después, en el I Salón de Pintura, del que me ocuparé más adelante.

¹² Luis Suárez, “Segunda Bienal, segunda tormenta”, México en la Cultura, *Novedades*, 4 de septiembre de 1960, p.7.

Para Salas Anzures fue un éxito que esos artistas aceptaran exponer en las muestras colectivas. Contrario a lo que se asegura, su proceder no le causó ningún enfrentamiento con sus jefes, pues así coadyuvaba a la política que las autoridades decían sustentar, al menos la que estaba en el discurso, la cual decía: “El arte, lo mismo que el artista está sujeto a una constante evolución. Es obvio que el Estado no puede, ni debe tomar partido en las rivalidades. Por lo contrario deberá observar siempre la más absoluta imparcialidad y tratar de apoyar por igual todo esfuerzo”.¹³

Pero la presencia mayoritaria en la II Bienal de artistas mexicanos cuyas líneas expresivas eran ajenas al realismo, se debió también a otros factores. Los artistas integrados en el FNAP y el TGP se abstuvieron de participar en protesta por el encarcelamiento de Siqueiros, acaecido en agosto de ese año. A la condena se sumaron Francisco Icaza, Jorge Tovar, María Luisa Martín y José Luis Cuevas. Asimismo, otros importantes creadores, tanto realistas como no realistas, figurativos, surrealistas y no objetivos, tampoco concurrieron argumentando motivos personales, entre ellos, Juan O’Gorman, Jorge González Camarena, Alfredo Zalce, Pablo O’Higgins, Xavier Guerrero, Guillermo Meza, Ricardo Martínez, Federico Cantú, Carlos Mérida, Jesús Guerrero Galván, Fernando Castro Pacheco, Antonio Ruiz, Héctor Xavier, Manuel Rodríguez Lozano, Luis García Guerrero, Rafael Coronel, Carlos Orozco Romero, Remedios Varo, Antonio Rodríguez Luna, Elvira Gascón y Gunther Gerzso. Posiblemente fue un modo de protesta, sin manifestarlo abiertamente.¹⁴

Pese a todo, Celestino Gorostiza declaró el 5 de septiembre de 1960, día de la inauguración, que la Bienal era una oportunidad “de mostrar las inquietudes, los

¹³ Celestino Gorostiza, *Discursos, op. cit.*, p. 18

¹⁴ Los únicos realistas que asistieron a la II Bienal fueron Raúl Anguiano, Rolando Arjona, Héctor Ayala, José Hernández Delgadillo, Roberto Montenegro, Francisco Dosamantes, Gustavo Montoya, Trinidad Osorio y José Reyes Meza. María Teresa Favela Fierro, *La importancia de los salones y concursos de pintura del INBA en México en los años sesenta*. Tesis de licenciatura en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, 1993, Apéndice II, p. 335.

avances, las tendencias y las corrientes por las que se inclina cada una de nuestras naciones”.¹⁵ Nuevamente colaboraron las galerías privadas de la Ciudad de México, reunidas para la ocasión en el Festival Mexicano de Artes Plásticas. En ellas se expusieron obras de 174 artistas, tanto nacionales como extranjeros radicados en nuestro país.

La raquítica participación mexicana hizo menos problemática la premiación, no porque los artistas asistentes fueran malos, sino porque eran menos. El mismo Salas Anzures lamentó la ausencia de Mérida, Rafael Coronel y Héctor Xavier. Sin embargo, la percepción fue que Salas Anzures había hecho esa selección basado en su postura vanguardista.¹⁶

El premio internacional fue para Tamayo, Pedro Coronel obtuvo el tercer lugar, mientras que el segundo fue para el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín y el cuarto para la boliviana Marina Núñez del Prado. Otros premios se otorgaron a Leopoldo Méndez (que participó con las obras propiedad del INBA) Francisco Zúñiga y el brasileño Oswaldo Goeldi.

Las críticas al evento no fueron motivadas por la presencia del abstraccionismo en el Palacio de Bellas Artes, pues ya había sido introducido públicamente por las galerías privadas como Prisse, Proteo y Souza, sino porque se consideró que la muestra era mediocre.¹⁷ Los críticos sostenían que la cantidad predominó sobre la calidad, con notables excepciones.

La percepción fue que en las Bienales se oficializó el abstraccionismo, si es que necesitaba oficializarse, porque era el imperativo de la modernidad que circulaba por Latinoamérica, a la cual México se adhería. Ayudó al cambio la política marcada por el gobierno de Adolfo López Mateos, quien además de encarcelar a Siqueiros, que como

¹⁵ Celestino Gorostiza, *Discursos de Bellas Artes*, Departamento de Literatura, INBA, 1964, p. 64.

¹⁶ Teresa del Conde, Enrique Echeverría, p. 51

¹⁷ Ventura Gómez Dávila, *Novedades*, México en la Cultura, 25 septiembre de 1960, p. 7.

se sabe, era la figura emblemática del realismo social, mandó destruir el mural expresionista figurativo de Arnold Belkin *A nuestra generación corresponde decidir*, por no ser del gusto de su esposa y avaló el recubrimiento de otro mural del artista ubicado en la antigua cárcel de Santa Martha Acatitla, titulado *Todos somos culpables*. Seguramente porque eran obras que apelaban a la conciencia.

LAS OTRAS EXPOSICIONES

Es necesario mencionar tres exposiciones más efectuadas durante la administración de Salas Anzures, debido a que en ellas exhibió la llamada Ruptura. Una fue la exposición *Presente artístico de México para Israel*, efectuada a principios de 1958, la segunda, la muestra inaugural del Museo Nacional de Arte Moderno ese mismo año y la tercera, el Salón de Pintura, en 1959.

La primera fue una colectiva organizada por Margarita Nelken para exhibir las obras que artistas de diversas tendencias donaron al Museo de Israel, la cual puede ser percibida como la primera confrontación entre las nuevas expresiones y las tradicionales, pues compartieron escenario artistas abstractos, como Lilia Carrillo y Manuel Felguérez, con los realistas, José Chávez Morado y Raúl Anguiano, entre muchos más. Los primeros accedían por primera vez al espacio tan deseado desde su regreso al país. Aunque no fue Salas Anzures quien promovió la exposición, es posible que los no realistas hayan establecido relaciones con el funcionario justo a partir de ella; porque a fines de ese año aceptaron participar en la colectiva para inaugurar el Museo Nacional de Arte Moderno.

Un museo necesario para completar el proyecto oficial de modernización del país, pero debido a las restricciones presupuestarias no tuvo un edificio *ad hoc*, sino que sustituyó al *antique* Museo Nacional de Artes Plásticas, aprovechando la remodelación de las instalaciones del Palacio de Bellas Artes para la I Bienal. La idea de formar ese museo no era novedosa, ya que se había planteado durante la primera administración del INBA, con Fernando Gamboa, e incluso desde antes.¹

A Salas Anzures le correspondió concretar la idea que también era de interés del entonces director general, debido a que caía dentro de las necesidades de la política

¹ María Asúnsolo había hecho el planteamiento tras la exposición que se presentó en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1940-1941, organizada por Miguel Covarrubias. Caja 15/50 AHINBA.

gubernamental, una magna obra cultural, que formaba parte del cierre del sexenio de Ruiz Cortines –de acuerdo con la costumbre– El concepto fue adjudicado como obra de Salas Anzures, sólo porque era jefe del Departamento de Artes Plásticas y encargado de la logística. De cualquier modo, el museo de arte moderno en toda su extensión, con instalaciones propias, sólo pudo consolidarse hasta 1964, para el cierre de sexenio del siguiente presidente, Adolfo López Mateos; en esa fecha, Salas tenía tres años de haber abandonado el Departamento de Artes Plásticas.

Es interesante señalar que en la exposición inaugural del museo, lo moderno no fue el abstraccionismo, la línea estética novedosa en México, sino lo que se realizaba en ese momento; de ahí lo heterogéneo de la muestra y la presencia de los artistas de mayor reconocimiento en sus diferentes líneas expresivas. Las tradicionales, con Raúl Anguiano, Dr. Atl, José Chávez Morado, Francisco Goitia, Pablo O'Higgins, Fanny Rabel, Ignacio Aguirre y Mario Orozco Rivera, compartieron territorio con Gilberto Aceves Navarro, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Enrique Echeverría, Bartolí, Alberto Gironella, Gunther Gerszo y Francisco Icaza, entre un total de 130 artistas. La línea seguida por los organizadores y el contenido que ofrecieron los convocados reflejó la complejidad del momento que se vivía; el paso hacia la modernidad, dejar atrás el pasado, sin olvidar a los fundadores y aquello que dio a México prestigio en el extranjero.

La participación de artistas de la Ruptura en la colectiva inaugural, generó la percepción de que Salas Anzures les había abierto las puertas de ese recinto con esa exposición. En cierto sentido es verdad, porque como jefe del Departamento era el encargado de invitar a los artistas a exponer; no obstante sus acciones no eran autónomas sino supeditadas a la anuencia del director general del INBAL, Álvarez Acosta, que obedecía a una política general, construida en torno a la idea de una política

incluyente, capaz de reunir todas las expresiones estéticas que se estaban dando en el país, sin preferencias, animadversiones o compromisos de grupo,² como lo había dicho en su toma de posesión.

Aun así, si no hubiera existido un lazo de amistad entre el jefe del Departamento de Artes Plásticas y los pintores de la corriente abstracta o no humanistas, éstos no hubieran aceptado asistir, como ya había sucedido en la reciente I Bienal.

Es necesario reiterar que la escasez de recintos oficiales para exhibiciones determinó que la modernidad adjudicada al flamante museo durara poco y fuera de una categoría movediza, sin una verdadera vocación modernista que lo consolidara. Pero como ya se dijo, se trataba de lo que se estaba produciendo en ese momento, no la novedad estética. Al principio se mostraron colecciones provenientes de los museos de arte moderno extranjeros, como el de París y el Salón Comparaisons de la misma ciudad, la Galería Nacional de Washington, la Galería Norte/ Sur de Caracas y el Museo Nacional de Arte Moderno de Kamakura, Tokyo, así como colectivas estilo, Pintura yugoslava contemporánea. Pero incluso el mismo día de su inauguración, se abrieron muestras que contradecían la vocación del museo; primero, Platería de Antonio Pineda, después, un Homenaje a Diego Rivera acto en el cual, la Sala Verde cambió su nombre por la de este pintor.³

Pero fue en el *Salón de Pintura*, efectuado en septiembre de 1959, donde puede vislumbrarse el favoritismo que Salas Anzures manifestó hacia los pintores que conoció en las galerías Proteo y Souza y que generaron enfrentamientos entre los artistas de diversos estilos. El evento, de acuerdo con el director general, Celestino Gorostiza, era

² *Memorias del INBA, 1954-1958*, p. XIX.

³ En 1958 expusieron en ese recinto el pintor tradicional chino Wang Chi Yuan, el israelí Moshe Gat, el colombiano Pablo Agudelo, el polaco Tadeus Kulisiewicz, el japonés Toneyama, la rusa Tosia Malamud de Rubinstein, el cubano Lino Pedroso, los norteamericanos Irene Aronson y Frank Kyle y el francés Eugenio Lucas, Armando Salas Portugal. También llegaron *Estampas japonesas, La Sociedad de acuarelistas de California y Arte haitiano*.

“una oportunidad para que todos los pintores, sin distinción de tendencias, ni ideologías, exhibieran sus obras en el mismo recinto, como una especie de confrontación”; y fue exactamente eso, aunque no únicamente por las diferencia entre las líneas estéticas.

El primer problema surgió entre los mismos realistas, que peleaban por idénticas razones que los abstractos, es decir, por espacios y mercado. El Grupo de Pintores y Escultores, una escisión del FNAP, integrado por Jorge González Camarena, Juan O’ Gorman, Raúl Anguiano y Francisco Dosamantes, solicitó la modificación del jurado, en el cuál figuraban los críticos Justino Fernández, Rafael Anzures, Paul Westheim, Enrique F. Gual, Antonio Rodríguez, Luis Cardoza y Aragón e Inés Amor. Un jurado plural. Las autoridades, entre ellos Salas Anzures, aceptaron y concedieron que se retirara Westheim y la dueña de la Galería de Arte Mexicano, Inés Amor, y en su lugar pusieron a O’ Gorman, uno de los inconformes, y Carlos Orozco Romero. Entonces el FNAP protestó y se repuso al jurado original.

Después, previo a la inauguración y debido a que el jurado desechó 600 de las 800 obras enviadas, los artistas rechazados protestaron, manifestándose por los rumbos del Palacio de Bellas Artes. El jurado reviró a instancias de Antonio Rodríguez y decidió que se expusieran las 800.

La protesta pública no fue sólo por eso; el grupo Nuevas Generaciones de la Plástica Mexicana, jóvenes artistas de diversas tendencias artísticas, acusaron a Salas Anzures por arbitrario y parcial, ya que no hacía públicas las convocatorias para exposiciones, concursos, becas y otros actividades, tanto nacionales como extranjeras, por lo que muchos se quedaban al margen de estos eventos y de encargos artísticos profesionales.⁴ Por un lado Salas Anzures, apoyaba a los pintores disidentes de los cánones de la Escuela Mexicana de Pintura, pero no daba el mismo trato a otros jóvenes artistas,

⁴ “Protestan los nuevos pintores contra Bellas Artes”, *Novedades*, 9 de septiembre de 1959, 1ª sección p. 9.

también alejados de la línea estética de la mencionada escuela, que no gozaban de su amistad. De acuerdo a éstos, el funcionario discriminaba sobre todo, a los pintores que egresaban de la Academia de San Carlos, de la Esmeralda y de la Unidad Chapultepec. Al final solicitaron la intervención del secretario de Educación, Jaime Torres Bodet. Es decir, mientras “protegía” a unos, desprotegía a otros. Por lo tanto había un favoritismo implícito, así como un selectivismo en lo referente a quienes apoyaba.

En Artes Plásticas todo está manejado por el profesor Salas Anzures, quien encabeza un grupo tachado de extremista, que abarca unos pocos de los pintores mexicanos, pero se discrimina a otros pintores, a los cuales se les ha negado siempre el Bellas Artes.⁵

El pleito llegó incluso a involucrar a los funcionarios Para los artistas abstractos, Víctor M. Reyes, antiguo jefe del Departamento era quien tenía esa actitud,⁶ y su salida del INBAL había evitado que el FNAP, “adueñado por largos años de Bellas Artes”, continuara en el poder. Colectivo al que culpaban de los malos resultados de la I Bienal, del Salón de Pintura, de los jurados, de todo, aunque esa misma agrupación también se había quejado de discriminación durante esa Bienal. En otro artículo, en franca contradicción con lo anterior, Felguérez aseguró que el éxito de la I Bienal había sido gracias a que estuvo a cargo de Salas Anzures. La polémica, como puede verse, rebasaba a los artistas de uno y otro bando. Cada uno tenía su funcionario, aunque Reyes no defendía a los del FNAP, ni éstos a él.

Es decir, la confrontación⁷ además de ser estética, ideológica y de lucha por el espacio, involucraba a los funcionarios, a pesar de que Teresa del Conde sostiene que la

⁵ *Ídem.*

⁶ Para Felguérez había sido benéfico que “el INBA removiera” a Víctor M. Reyes para enviarlo a una escuela de provincia y “que Salas Anzures ascendiera a ese puesto”, en “Pintura política y otros primores”, México en la Cultura, *Novedades*, 21 de septiembre de 1959, p.7.

⁷ Para Raquel Tibol, el verdadero parteaguas en la historia del arte mexicano, no fue el Salón Esso efectuado en 1967, no antes, pre- Esso y post Esso, Raquel Tibol, *Confrontaciones, crónica y recuento*, Ediciones Sámara S. A. de C. C., 1992, pp. 19- 22. Exposición en la que igual que las anteriores presentaron la diversidad: naturalistas, mágico realistas, expresionistas, dadaístas, fauvistas, primitivistas, neoimpresionistas, abstractas, constructivistas, abstracto expresionistas, informalistas y neoplasticistas.

disputa no era contra los funcionarios “en general muy poco versados en cuestiones de arte”, que no se opusieron a las corrientes de vanguardia.⁸

Pese a todo, el Salón de Pintura fue la apoteosis de Salas Anzures ante la generación de la Ruptura. Los había preferido a otras líneas expresivas, incluso a las ajenas al realismo, después de haberlos conocido, de acuerdo a Felguérez, en galerías privadas, donde “exponían los mejores artistas, los que interesan a los críticos.”⁹ Pero otros jóvenes artistas cuya expresión estética tampoco era similar a la Escuela Mexicana, no tuvieron la misma suerte. Ellos no tenían espacio en la oficialidad, como tampoco en esas galerías que decían,

Sólo eran accesibles a pequeños grupos conectados con los dueños de esos negocios. O a quienes pueden hacer fuertes gastos que demanda una exposición privada. Pero para el artista que apenas empieza, tales galerías no existen, salvo algún caso de excepción.¹⁰

Se sentían con escasas oportunidades, como lo habían manifestado públicamente; sólo el Instituto Nacional de la Juventud les brindaba la difusión que el INBAL les negaba, institución donde en 1952 Rafael Coronel había ganado un premio que lo llevó a exponer poco tiempo después en Bellas Artes.

Aunque como se ha visto, la postura de Salas Anzures era contraria al discurso oficial del director del Instituto, Celestino Gorostiza, en su toma de posesión efectuada el 16 de febrero de 1959 decía:

El arte, lo mismo que el artista está sujeto a una constante evolución. Y es natural que a la efervescencia de ese proceso, surjan disparidades de criterio y se creen tendencias antagónicas que luchan por conquistar la permanencia y la supremacía. Es obvio que el Estado no puede, ni debe tomar partido en esas rivalidades. Por lo contrario deberá

Las obras ganadoras concursarían en el Salón Interamericano en la sede de la Unión Panamericana en Washington.

⁸ Conde Teresa del, *Un pintor mexicano y su tiempo...*p. 54

⁹ *Ídem*, p. 7.

¹⁰ “Malestar en el INBA, nido de pequeños grupos favorecidos, afirman que es”, *Novedades*, 30 de septiembre de 1959, 1ª Sección, página 1 y 11.

observar siempre la más absoluta imparcialidad y tratar de apoyar por igual todo esfuerzo.¹¹

Para Felguérez, no había duda de que el jefe del Departamento de Artes Plásticas estaba aplicando bien ese discurso, que en la versión del artista era la siguiente: “En pintura, el Estado no toma posición en la lucha de tendencias. No se erige en juez y procura el desarrollo de todas las escuelas por igual”.¹²

No obstante la parcialidad con que actuaba el funcionario y pese a lo que se afirma acerca de que fue cesado por apoyar a esos pintores –si acaso éste era el apoyo al que se referían– Salas Anzures continuó en su puesto realizando sus actividades cotidianas.

El jurado tenía claro que había diversidad expresiva, incluso para la crítica más tradicional representada por Antonio Rodríguez. Por lo tanto, las premiaciones hablan de pluralidad. El primer lugar se otorgó a Pedro Coronel, a Luis Nishizawa el segundo, González Camarena obtuvo el tercero y el cuarto, Leonora Carrington.¹³ Rodríguez sugirió que el INBAL otorgara menciones honoríficas a Vicente Rojo, Francisco Icaza, Mario Orozco Rivera, Martha Adams, Benito Messeguer, Lilia Carrillo, Enrique Echeverría, Fernando García Ponce y otros más,¹⁴ asunto que el director general decidió cambiar por premios de adquisición, que sería cuando el instituto tuviera posibilidades económicas.¹⁵ Es decir, nunca.

¹¹ Celestino Gorostiza, *Discursos, op. cit.*, p. 18

¹² Felguérez, “Pintura política y otros primores”, *op. cit.*

¹³ Antonio Rodríguez propuso un orden de premiación diferente y más incluyente: Nishizawa, González Camarena, Alberto Gironella y Federico Silva. No obstante, para Felguérez, lograr que Pedro Coronel obtuviera el primer premio era un triunfo de su tendencia estilística, aunque éste no era abstracto.

¹⁴ Rosa Castro, “El premio otorgado por el INBA al pintor Coronel, ha dividido más a los artistas”, *Novedades*, 14 de septiembre de 1959, 1ª sección pp. 1 y 9. Los otros eran Luis García Guerrero, Silvia H. González, Trinidad Osorio, Leo Rosshanler, Federico Silva y Remedios Varo.

¹⁵ Celestino Gorostiza, *Discursos, op. cit.*, p. 47. Generalmente se compraban obras de artistas de mayor reconocimiento.

DEFENSA Y APOYO MUTUOS

Otra polémica por la cual se aseguró públicamente que Salas Anzures había sido sancionado e incluso lo habían cesado en su puesto de director del Museo Nacional de Arte Moderno, fue la que se suscitó hacia mediados de 1960, durante los preparativos para la exposición de Mario Orozco Rivera, pintor figurativo y miembro del denostado y moribundo FNAP.

El problema surgió porque las autoridades del INBAL censuraron la obra de este pintor, titulada *Hermanas de la caridad*, por considerar que se trataba de una alusión al sistema judicial del gobierno de Adolfo López Mateos, y amenazaron con cancelar la muestra. Obviamente, el FNAP protestó, pero también los llamados abstractos, que hicieron la defensa más escandalosa, pues disponían de un espacio privilegiado en la sección “México en la Cultura” de *Novedades*, dirigida por Fernando Benítez y donde colaboraba Vicente Rojo.

El 3 de julio de 1960 apareció en esa sección una carta abierta dirigida a Celestino Gorostiza, con el título: “Graves anomalías en el INBA”, en la que denunciaban la censura y defendían a Salas Anzures. Firmaron, entre otros, Pedro Coronel, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Juan Soriano, Leonora Carrington y Manuel Felguérez.¹ ¿A quién acusaban entonces? ¿Acaso no era Salas Anzures uno de los funcionarios censores? ¿Quién era para ellos el culpable?

En la misma carta, los artistas denunciaban, tardíamente, la censura a Federico Silva que había sucedido un año antes, durante la celebración del I Salón de Pintura, cuando le retiraron un cuadro que ya había sido aceptado. Pero tampoco culpaban a Salas Anzures, sino a Víctor M. Reyes, quien acababa de regresar al INBAL con su plaza,

¹ También firmaban Luis Nishizawa, Enrique Echeverría, Remedios Varo, Vlady, Chucho Reyes, Alice Rahon, Héctor Xavier, Bartolí, Carlota Giménez Botey, Lilia Carrillo, Augusto Escobedo, Guillermo Silva Santamaría, Von Gunten, Fernando García Ponce, Jorge Dubón, Rodrigo Arenas Betancourt, Antonio Seguí, Vicente Rojo, Luis García Guerrero, Ángela Gurría, Ana Luisa y Fernando Ramos Prida, Arnold Belkin, Alberto Issac, Eduardo Jurado, Luis López Loza y Gilberto Aceves Navarro.

pero con un cargo más alto, subdirector técnico, encargado de todas las áreas, al que también acusaron por crear un consejo consultivo en el que no obstante, se integraron. Aparentemente, la molestia no era sólo porque Reyes había regresado, sino porque tenía mayor jerarquía que Salas Anzures.

La lucha de estos artistas, como puede deducirse, no era por defender el abstraccionismo, ya que Orozco Rivera y Federico Silva eran seguidores de Siqueiros, sino por la libertad de expresión. Pero, al parecer, había otras intenciones. Nuevamente recurro a la memoria de Felguérez: “Nuestra bandera era la defensa de Salas Anzures e intentábamos que se destituyese a Gorostiza, entonces director de Bellas Artes. Lo único que logramos fue que corrieran a Salas Anzures”.²

La protesta del FNAP fue en un foro más humilde y no sonó tanto. Tuvo que conformarse con una pequeña columna en *Excélsior*, donde acusaban lo mismo a Gorostiza que a Salas Anzures. Al primero, por bloquear a uno de sus agremiados, y al segundo, por haber invitado al artista y después censurarlo. Finalmente, esas acciones hicieron rectificar al INBAL, que anunció en un pequeño cintillo, en el mismo periódico y mismo día de la carta pública mencionada, que “debido a las protestas de algunas organizaciones de pintores y algunos artistas independientes”,³ la exposición no se cancelaría y se incluiría el cuadro vetado.

Pese a que el asunto se resolvió a favor del artista, la siguiente semana Cuevas denunció en esa misma sección, el supuesto cese de Salas Anzures como director del museo, por haber defendido a Orozco Rivera y pedía, junto con sus compañeros, las renuncias de Gorostiza, Carlos Orozco Romero, director del museo y Víctor M. Reyes.

² Rita Eder, *op. cit.*, p. 41, intención que contradice lo que Del Conde asegura acerca de que los artistas no estaban contra los funcionarios.

³ “El INBA anuncia que continuará con su programa”, *Novedades*, 3 de julio de 1960, 1ª sección, p. 1.

Además, amenazó con boicotear la II Bienal que organizaba el mismo Salas Anzures, si no se hacía caso a su petición.⁴

Por un lado, no existe alguna evidencia, salvo lo dicho por Cuevas, para afirmar que Salas Anzures efectivamente era el director del Museo, pero si lo era, fue uno de los culpables del desaguisado. Por otro lado, tampoco hay prueba de que el funcionario defendió al artista, al menos no públicamente; al contrario, el FNAP lo acusó de censor, igual que a Gorostiza.

En otro artículo días antes, Cuevas había defendido al INBAL y al departamento de Artes Plásticas, cuyo jefe era Salas Anzures. Aseguraba que debido a que la institución era “la autoridad máxima de la cultura nacional, instituida por el Estado para organizar, aconsejar, fomentar y expandir la cultura en México y el exterior”,⁵ otros organismos estatales deberían consultar, solicitar ayuda y recabar cooperación de esa institución para llevar a cabo cualquier proyecto cultural. Se trataba de una referencia implícita a los murales que se habían realizado en el Centro Médico y la exposición a Bélgica, dos actividades coordinadas por Fernando Gamboa,⁶ fuera del ámbito del INBAL. Posiblemente Salas Anzures se había quejado al sentirse marginado de esas labores.

Todo ese conjunto de reclamos públicos le generaron problemas a Salas Anzures, ya que llegaron a oídos del secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, quien no obstante le pidió continuar como jefe del Departamento. Por lo que se conjetura que la afirmación acerca de que fue cesado por apoyar a esos pintores es inexacta. No obstante, esa fue la versión que se mantuvo.

⁴ “Telegrama urgente”, *Novedades*, México en la Cultura, 10 de julio de 1960, p. 5.

⁵ José Luis Cuevas, “Receta para pintar un mural mexicano”, México en la cultura, *Novedades*, 5 de julio de 1959, p. 7.

⁶ Acusó al FNAP de tener privilegios y obtener esos espacios. En realidad, ese colectivo como tal, no tuvo ningún espacio en el Centro Médico, excepto Siqueiros, miembro de ese colectivo.

CONCLUSIONES

Como se ha podido determinar, el momento en que Miguel Salas Anzures fue nombrado jefe del Departamento de Artes Plásticas en agosto de 1957, la política cultural del INBAL ya aceptaba presentar la modernidad artística, aun con riesgo de desatar inconformidades en los grupos que se inscribían en el realismo, debido a que los tiempos políticos eran mostrar una modernidad similar a la de los países en desarrollo, pero sin abandonar totalmente el arte que dio prestigio a México en el exterior, con sus artistas más renombrados y su producción mural, como lo indica la creación de lo que sería el centro de restauración del INBAL en 1958, planeado por Gamboa.¹

De tal manera que la aseveración de que Salas Anzures, fue quien realizó la mencionada apertura a los artistas portadores de nuevas expresiones, parece ser una fantasía. Tamayo, por ejemplo, desde 1948 había expuesto de manera individual en el Palacio de Bellas Artes. Lo mismo había sucedido con Héctor Xavier, Waldemar Sjölander, Juan Soriano. En cuanto a los hermanos Pedro y Rafael Coronel, habían exhibido en ese espacio de manera colectiva, antes que ese personaje fuera funcionario del INBAL. En el caso de José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Vlady, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Vicente Rojo, Myra Landau, Nacho López, efectivamente nunca habían exhibido en ese museo, y de acuerdo a la revisión de las exposiciones, tampoco lograron exponer de manera individual durante la gestión de este funcionario.

Sólo Héctor Xavier, Juan Soriano y los hermanos Coronel efectuaron una muestra personal. Lo cual no indica ninguna novedad, ya que como se mencionó los dos primeros ya lo habían hecho, antes de la llegada de Salas Anzures. La exposición de Soriano, considerado como un rebelde frente a la Escuela Mexicana, fue un homenaje por sus veinticinco años de trabajo. Los dos últimos si exhibieron por primera vez,

¹ Dato proporcionado por la Dra. Ana garduño Ortega.

posiblemente a causa de que ambos habían ganado premios, Rafael en un Concurso juvenil de pintura organizado por el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana en 1952 y Pedro, en el Salón de Pintura en 1959. Ninguno era abstracto pero se les consideró como tales, probablemente porque no realizaban arte ideológico, político e indigenista. De tal manera, reitero, afirmar que ese personaje abrió las puertas a estos pintores es inexacto, al menos no fue así con todos los que mencionaba.

Como se ha podido observar a través de los documentos, Salas Anzures no tenía capacidad real para hacer él solo, los cambios requeridos en los años de cruce de tendencias estéticas, ya que la programación de exposiciones era acordada con el director general en turno, igual que lo hacían todos los jefes de los diferentes Departamentos. De no ser así, corría el riesgo de que sus propuestas fueran vetadas, como de hecho ocurrió en la exposición que organizó de manera unilateral y que fue causa de su renuncia. Consecuentemente, se puede asegurar que Salas Anzures aplicaba en su programación de presentaciones, la línea establecida por los directores —que a su vez obedecían a los planteamientos políticos del momento— los cuales hablaban de pluralidad.

La ayuda que prestó el profesor a sus jóvenes amigos de la posteriormente llamada Ruptura, no fue a través de las Bienales, ya que los integrantes de esta generación no expusieron en la primera, sino hasta la segunda, fue con su incorporación al comité de selección por medio de agrupaciones creadas *ex profeso*. Ésa pudo ser la protección a la que se referían esos artistas, no otra; pero recordemos que dejó sin ese amparo a otros jóvenes pintores, cuya expresión también era novedosa, que también reclamaban al Estado una oportunidad.

¿Cómo fue que Salas Anzures propició una nueva expresión contemporánea? Esta afirmación también es errónea ya que el abstraccionismo o pintura activa tenía ya un

tiempo de realizarse en México, impulsada, en primera instancia, por los artistas que practicaban el arte abstracto, como Felguérez y Lilia Carrillo, que la trasladaron a nuestro país, después de conocer otras expresiones artísticas en sus viajes y por la Unión Panamericana, de Washington; un arte que servía; aunque no fuera su intención, a los intereses de ese país en su intento de evitar que el arte de contenido social continuara proliferando.

El Estado por su parte, ayudó a impulsar el abstraccionismo porque consideró que México estaba listo para ocupar su lugar en el mundo moderno y que su pueblo necesitaba realizar esa transición en actitudes y formas de vida modernista. El modelo era Estados Unidos, ya que sus logros materiales ejercían atracción.²A partir de ese momento los “valores nacionales” basados en la herencia indígena cambiaron; el estilo abstracto se convirtió en el termómetro para medir la modernidad. Esa pintura, que no era de fácil colocación en el mercado interno, determinó que para difundirla se crearan galerías ad hoc, como la Prisse. Pero también los realistas, fundaron su propia galería, llamada Artistas Mexicanos Unidos.

El desarrollismo que fortaleció a las clases medias, determinó la apertura de muchas galerías privadas, que condujeron a la aceptación del abstraccionismo en el mercado nacional, paralela al menosprecio hacia el muralismo durante los años cincuenta, década que Shifra Goldman calificó como antinacionalista. En el ámbito oficial, sucedió lo mismo, artistas con expresión estética ajena a la Revolución, indigenismo o folklorismo, como Carlos Orozco Romero, Guillermo Meza, Juan Soriano, Ricardo Martínez o Rafael Coronel, expusieron en su momento en el recinto oficial, aún desde años anteriores. Por lo que la supuesta negativa de las autoridades culturales para que los miembros de la Ruptura expusieran en ese recinto, no tiene sentido. Su ausencia en los

² Shifra Goldman, *op. cit.*, p. 48.

espacios oficiales, se puede explicar por varias razones: no solicitaron el lugar ante el prejuicio generalizado de que los miembros de la Escuela Mexicana de Pintura se habían “apropiado” de ese museo.³ También porque eran demasiado jóvenes y “sin ningún prestigio” y sobre todo, porque no era fácil obtener un espacio a causa de los compromisos, tanto internacionales como internos, que contraían las autoridades. Por eso muy pocos artistas mexicanos de la tendencia que fuera, pudieron obtener una fecha para exponer de manera individual.

De igual forma se ha podido determinar que el incremento en las exposiciones extranjeras y el intercambio artístico empezó desde antes del arribo de Salas Anzures a la jefatura del Departamento de Artes Plásticas, y continuaron y se acrecentaron durante su gestión, logrado por el crecimiento de la economía, lo cual obedece también a la promoción a nivel político y los compromisos que México tenía con el extranjero.

De este modo se puede asegurar que la libertad de expresión no fue fomentada por Salas Anzures, como aseguró en su texto, Jorge Olvera, ya que no generó exposiciones individuales de miembros de la Ruptura y las de carácter colectivo era un proyecto en conjunto con los directores generales del momento. Otro fue la ambigüedad con la que trató los casos de censura a Orozco Rivera y Federico Silva y que dieron pie a las polémicas. Su parcialidad también puede verse en el hecho de aconsejar sólo a sus amigos para que formaran asociaciones tipo fantasma con el objetivo de intervenir en las decisiones oficiales, información que no dio a otros, quienes también se expresaban de manera diferente a los cánones de la Escuela Mexicana.

La problemática también surge porque todos los artistas, fueran abstractos o realistas, querían exponer en el Palacio de Bellas Artes, única entidad oficial de prestigio, algunos

³ Existen varios documentos en el archivo histórico del INBA, de cartas solicitando el recinto. No todas fueron concedidas.

de los cuales sólo lo lograban en exposiciones colectivas, determinadas en muchos casos por comités de selección.

Este es el contexto en el cual desarrolló su actividad el profesor Miguel Salas Anzures como jefe del Departamento de Artes Plásticas. Primero entabló lazos amistosos con los artistas considerados realistas, después hizo amistad con los no figurativos, determinándose así, su parcialidad no para abrir puertas, sino para sesgarse, tal como lo habían acusado otros jóvenes artistas, figurativos y abstractos, que no gozaban de su amistad; así lo expresó el director general, Celestino Gorostiza en su carta a Castillo Ledón. Para Teresa del Conde esta ambivalencia fue causada porque Salas Anzures tuvo que sortear muchos escollos, por lo que su “mantuvo velas encendidas en dos altares: el nacionalista y el de vanguardia”⁴

La fama de Salas Anzures como promotor del cambio, cobró fuerza también, gracias a sus viajes y relaciones que había entablado y por medio de las cuales pudo proyectar esa imagen a nivel internacional. Asimismo, las polémicas efectuadas durante el año de 1960, en las que participó indirectamente primero y directamente después, ayudaron de igual manera a esa percepción.

El cuestionamiento es si Salas Anzures verdaderamente entendió el proceso del cambio estilístico de esos años o sólo fue por su relación amistosa con los artistas de la Ruptura. No obstante esa relación reforzó su conocimiento de las nuevas tendencias estéticas. Proceso que había iniciado con Gamboa y que lo fue consolidando posteriormente en sus viajes que realizó como funcionario, tiempo en que estableció relaciones con artistas de diferentes países e incluso contrajo matrimonio con la pintora

⁴ Teresa del Conde, *Un pintor mexicano...* p. 49

rumana brasileña Myra Landau, 15 años más joven, que posiblemente fortaleció sus gustos por las nuevas expresiones artísticas, al margen de las motivaciones políticas.⁵

Pese a todo no se puede negar que en ese momento de cambios en todos los sentidos, la colaboración de Salas Anzures, un personaje carismático, sin lugar a dudas, fue importante.

⁵Landau era alumna del pintor brasileño Oswaldo Goeldi a quien se le hizo un homenaje en la II Bienal. Es posible que la relación con su esposa, ayudó a Salas Anzures, a consolidar su gusto por la pintura abstracta, aún cuando ella no seguía esa corriente, de acuerdo con Jorge Alberto Manrique, Landau realizó su primera obra geométrica en 1965, “atrás quedaba su fina obra anterior y sus escarceos figurativos”... Salas Anzures ya había muerto. Ella había llegado a México en 1960, año de la II Bienal y seguramente lo conoció cuando éste viajó a Brasil un año antes. www.xalapa.net/ferrari/sala_virtual/m/_manrique.htm

FUENTES

1. Álvarez Acosta, Miguel, *Tránsito de una voz apasionada*, Museo Estudio Diego Rivera, INBAL, 1993.
2. Álvarez Acosta, Miguel, *Discursos*, México, SEP, 1958, II tomos, 1958.
3. Arnaut Salgado, Alberto, *Historia de una profesión. Los maestros de educación primaria en México, 1887-1994*. México, Centro de Investigación y Docencia Económica, A. C., 1998.
4. Baca Olamendi, Laura, *Norberto Bobbio. Los intelectuales y el poder*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
5. Chartier, Roger, *El mundo como representación*, España, Editorial Gedisa, 1995.
6. Coelho, Teixeira, *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, Guadalajara, México, Instituto Tecnológico de Occidente/Conaculta/Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2000.
7. Conde Teresa del, *Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría (1923-1972)*, México, UNAM, 1979.
8. Debroise, Olivier, et., al., *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, México, Munal/ INBA, 1991.
9. Eder, Rita, *Gironella*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1981.
10. Favela Fierro, María Teresa, *La importancia de los salones y concursos de pintura del INBA en México en los años sesenta*. Tesis de licenciatura en Historia del Arte, México, México, Universidad Iberoamericana, 1993.
11. Favela Fierro, María Teresa, *Los salones y concursos de escultura del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura en México, en los años sesenta*, Tesis para obtener el grado de doctora, México, FFL /UNAM, 2006.
12. Garduño Ortega, Ana, *Alvar Carrillo Gil, Perfil y contexto de un coleccionista de Arte en México, (1938- 1974)*, Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2004, 537 p.
13. Goldman, Shifra M. *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México, Instituto Politécnico, Nacional/ Editorial Domés, S. A., 1989.
14. González Mello, Renato, “Disparos contra Siqueiros”, *El Alcavarán*, Boletín Trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Vol. IV, núm. 13, abril-mayo junio de 1993.
15. Gorostiza, Celestino, *Discursos de Bellas Artes*, Departamento de Literatura, INBA, 1964.

16. Guadarrama Peña, Guillermina U., *El Frente Nacional de Artes Plásticas, un colectivo nacionalista en tiempos de cambio*, México, Cenidiap /INBA, 2004, Serie Abrevian.
17. INBA, *Memoria de Labores*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1958.
18. INBA, *Memoria de Labores*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1954.
19. INBA, *Palacio de Bellas Artes, 50 años de artes plásticas*, México, INBA, 1988.
20. Ortiz Gaitán, Julieta, “Desarrollismo y surgimiento de las vanguardias en el México Contemporáneo”, *Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Bienal de Crítica de Arte*, INBA, 1984.
21. Pellicer de Brody, Olga y Esteban L. Mancilla, “El entendimiento con los Estados Unidos y la gestión del desarrollo estabilizador, 1952-1960”, *Historia de la Revolución Mexicana*, núm. 23, México, El Colegio de México, 1978, 1ª edición.
22. Romero Keith, Delmari, *Galería de Antonio Souza, Vanguardia de una época*, Ediciones el Equilibrista, ca. 1990.
23. *Ruptura*, Catálogo de la exposición. Museo Carrillo Gil, INBA, 1988
24. Salas Anzures, Miguel *Textos y testimonios, México*, Imprenta Madero, 1967.
25. Sheridan, Guillermo, *Los contemporáneos, ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
26. Tíbol, Raquel, *Confrontaciones, crónica y recuento*, Ediciones Sámara S. A. de C. C., 1992.
27. Traba, Martha, *Dos décadas vulnerables de artes plásticas*, Argentina, Siglo XXI, Argentina, 2000
28. Vaughan, Mary Key, *La política cultural en la Revolución, maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, 2ª reedición.
29. Vázquez de Knauth, Josefina, *Nacionalismo y educación en México*. México, El Colegio de México, 1975.
30. Weber, Max, *El político y el científico*, México, Alianza Editorial, 1997, Col. el libro de bolsillo.
31. Weber, Max, *Economía y sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

SITIOS DE INTERNET

1. Lucrecia Méndez de Penedo, "Robert Ossaye",
www.literaturaguatemala.org/ossaye.htm.
2. Alejandro Anreus, "The 'idea' of Latin American Art" *Art Journal*, Winter 200,
www.findarticles.com/p/articles/mi.
3. www.unicach.edu.mx/identidad, diciembre 2003

ARCHIVOS

Archivo de la Secretaría de Educación Pública

Archivo Histórico INBAL

HEMEROGRAFÍA

Periódico *Novedades*.

Excélsior.

México en la cultura sección de *Novedades*.