



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

# VUELTA AL SUR. PRESENCIA DE LA PINTURA MEXICANA EN LA VI BIENAL DE SÃO PAULO, 1961.

ERNESTO LEYVA GALINDO

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN PARA OPTAR POR EL TÍTULO  
DE MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

JULIO 2012

DIRECTOR DE TESIS: DR. JAMES OLES  
COMITÉ ASESOR: MTA. RITA EDER Y DRA. ANA GARDUÑO



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

A DIOS

A MIS PADRES Y A MI HERMANO

A MI FAMILIA TODA

A MIS AMIG@S

ESTE LOGRO TAMBIÉN ES DE USTEDES  
GRACIAS POR SER Y ESTAR

La conclusión de este proyecto no hubiera sido posible sin la colaboración de un sinnúmero de colegas, compañeros, profesores y amigos, ellos saben cómo y en qué me ayudaron.

En el plano académico agradezco al Dr. James Oles por su amistad y apoyo a lo largo de estos años, su dedicación y trabajo es ejemplo para todos aquellos que hemos de seguir en este campo. A la Mtra. Rita Eder por sus comentarios, sugerencias y recomendaciones. A la Dra. Ana Garduño por su amistad y constante aliento intelectual. A ellos mi gratitud por ser parte del sínodo.

En la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte gracias a Teresita Rojas, Héctor Ferrer y Brígida Pliego por su paciencia, disposición y eficiente trabajo. A la Dra. Deborah Dorotinsky y al Dr. Renato González, sea este artículo un reconocimiento por su amistad y compromiso con el Posgrado y con la UNAM.

Agradezco también a la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM, particularmente al Programa de Movilidad Internacional, a Lic. Teresa Cianca, por la beca que me otorgaron para realizar una estancia de investigación en la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo (ECA – USP).

En Brasil quiero reconocer al Dr. Luiz Renato Martins, excelente ejemplo de la calidez brasileña, por su entusiasmo para fortalecer los vínculos entre las dos universidades, su apoyo institucional y personal hizo de mi estancia en São Paulo una excelente experiencia. Al seminario DESFORMAS, por la oportunidad de presentar los primeros avances de esta investigación, su compromiso social me dio la pauta para abordar el tema desde otras perspectivas. Gracias también a los compañeros del seminario de *pos-graduação* de la ECA por el fructífero intercambio de ideas. En la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la USP, al profesor Dr. Francisco Alambert por su interés en el proyecto y su valiosa orientación.

También en São Paulo, a Natalia Leoni y Ana Marques, en el Archivo Histórico Wanda Svevo de la Fundación Bienal de São Paulo, por su excelente disposición y apoyo a esta investigación.

Gracias al Programa de Apoyo a Estudiantes de Posgrado pude realizar una breve estancia de trabajo en la ciudad de Buenos Aires, razón por la cual pude complementar significativamente los alcances de mi investigación. Allá quiero reconocer a Cecilia Belej por sus amables atenciones y recomendaciones. A la Dra. Marita García por la oportunidad de conocer las intrincadas relaciones e influencias argentino – brasileñas.

En México quiero agradecer a la Dra. Alicia Azuela, por su apoyo y cordial disposición. A Dafne Cruz, por revisar y comentar el texto en las etapas finales. Al seminario de Políticas Culturales impartido por la Dra. Ana Garduño y la Mtra. Diana Briulo en el Cenidiap del INBA, también allí presente algo de lo que acabaría por ser el tema de mi investigación. A Frida López gracias por la última revisión de estilo. Al personal del fondo reservado de la Biblioteca de las Artes en el Centro Nacional de las Artes. A Don Roberto, en el Archivo Histórico de la SEP. Al ministro Horacio Flores Sánchez, por su valioso su testimonio e interés en el tema. Al maestro Manuel Felguérez por su disposición y amables atenciones. Por último, quiero reconocer a Myra Landau, quien vía correo electrónico respondió a todos mis cuestionamientos, su pronta respuesta representó un gran aliciente.

Para cerrar, agradezco al Posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM por el compromiso con la formación de los futuros historiadores.

La conclusión de este proyecto fue posible gracias a una beca de posgrado otorgada por la CEP de la UNAM para cursar el programa de maestría.

# VUELTA AL SUR. PRESENCIA DE LA PINTURA MEXICANA EN LA VI BIENAL DE SÃO PAULO, 1961.

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN.

1. EL ARTE MEXICANO EN LAS PRIMERAS EDICIONES DE LA BIENAL DE SÃO PAULO, 1951-1959.
  - 1.1 La Bienal de São Paulo. Su origen.
  - 1.2 Desencuentros. Participaciones mexicanas en las primeras cuatro ediciones (1951, 1953, 1955 y 1957).
  - 1.3 Oficializando la presencia mexicana. La V Bienal (1959).
2. MÉXICO EN LA VI BIENAL DE SÃO PAULO, 1961.
  - 2.1 México y Brasil en 1961.
  - 2.2 Celebrando una década. El proyecto de la VI Bienal.
  - 2.3 Las participaciones mexicanas.
    - 2.3.1 Antecedentes
    - 2.3.2 El Museo de Arte Contemporáneo A.C.
    - 2.3.3 La representación oficial, la delegación del INBA.
3. REFLEXIONES FINALES
4. ANEXOS
  - 4.1 Participantes mexicanos en las primeras cinco ediciones de la BSP.
  - 4.2 Participantes mexicanos en la VI Bienal de São Paulo.
5. BIBLIOGRAFÍA

## INTRODUCCIÓN

Vistas desde la perspectiva oficial, las manifestaciones culturales tienen un papel trascendental en las relaciones diplomáticas, ya sea como símbolo inequívoco de lo propio o como aporte a la cultura de la humanidad. Su utilización es una estrategia frecuente de los gobiernos, quienes a través de sus cancillerías generan mecanismos de proyección hacia el extranjero. En el caso mexicano, el vínculo entre expresiones culturales, nacionalismo y promoción internacional, ha estado presente en la política exterior desde el porfiriato (1876-1911), época en la que el país se convirtió en asiduo participante de las Ferias y Exposiciones Universales.<sup>1</sup>

Además de los aspectos meramente culturales o artísticos, la realización de exposiciones itinerantes, la presentación de pabellones nacionales en ferias universales o la asistencia a Bienales de Arte, responden a intereses económicos, políticos y diplomáticos. El empeño puesto por los gobiernos en tales empresas, desde la participación en las mencionadas exposiciones de fines del siglo antepasado hasta el más reciente pabellón mexicano en la Expo Shanghai 2010, tiene entre sus principales objetivos el mostrar un país prospero, moderno, lleno de riquezas naturales, culturalmente diverso o con una larga tradición milenaria. Si bien es preciso matizar cada proyecto, en términos generales dichos objetivos perviven casi de manera ininterrumpida.

Dentro de este universo, la presencia del arte y los artistas mexicanos en la Bial de São Paulo en Brasil tiene pendiente muchos capítulos por escribirse. Más allá de la influencia del muralismo o del trabajo realizado por diversos intelectuales desde el ámbito diplomático, particularmente durante las décadas de los veinte y treinta del siglo pasado,

---

<sup>1</sup> Sobre esta relación, el trabajo de Mauricio Tenorio Trillo deja claro que para las élites culturales del gobierno mexicano, la idea de modernidad y el concepto de nacionalismo fueron parte esencial del proyecto político-diplomático del régimen, desde el último cuarto del siglo XIX hasta bien entrado el XX. Véase: Tenorio Trillo, Mauricio. *Artilugio de la Nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*. México, FCE, 1998, 409 p.

los intercambios entre ambos países han sido profusos, aunque paradójicamente poco estudiados. Mi interés en estas participaciones data de hace algunos años al estudiar las políticas culturales implementadas por el Estado Mexicano, en particular, las referentes a la exposición y promoción de las artes plásticas a fines de la década de los cincuenta y principios de los sesenta del siglo pasado.

Como veremos más adelante, la Bienal de São Paulo (BSP) fue instituida oficialmente en 1951. Con su realización el circuito del arte latinoamericano encontró un punto de referencia que rápidamente convocó a los mejores exponentes del continente; además, constituyó el primer y principal certamen de esas características que se efectuaba en un país fuera de la órbita Estados Unidos – Europa Occidental.

México no fue ajeno a esa influencia y entre 1953 y 1965 las delegaciones mexicanas que asistieron a la BSP obtuvieron diversos reconocimientos. En 1953 por ejemplo, Rufino Tamayo recibió uno de los premios internacionales de pintura; en 1957, una obra de Carlos Mérida obtuvo uno de los premios de adquisición; en 1959, José Luis Cuevas ganó el premio internacional de dibujo; en 1961, la pintora Cordelia Urueta obtuvo una mención honorífica. Estos reconocimientos, junto con el contexto histórico en el que se desarrollaron, nos dan la pauta para vislumbrar el alcance de las participaciones mexicanas en la Bienal de São Paulo como parte de un proyecto político, diplomático y cultural de presencia en Brasil, evidente a partir de 1959.

Sin embargo, si tomamos en cuenta que las primeras negociaciones entre agentes brasileños y mexicanos ocurrieron en 1950 y la presencia nacional llega hasta la última edición del certamen realizada en 2010, es necesario establecer límites claros. En este caso, dadas las características de la investigación, he circunscrito el análisis a una sola participación, la ocurrida en 1961. No obstante, para comprender cabalmente el sentido de tal participación, el primer capítulo de esta investigación aborda la presencia nacional en las cinco ediciones precedentes, celebradas entre 1951 y 1959.

La delegación que se presentó en 1961 trasciende al resto de las que han concurrido a la Bienal, porque ha sido la única a la que acudieron dos delegaciones mexicanas: una “oficial”, organizada por el Departamento de Artes Plásticas (DAP) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) -que incluía una exposición retrospectiva de José Clemente Orozco-, y otra “extraoficial” o fuera de concurso, que congregaba a un grupo de artistas en torno a un incipiente proyecto de Museo de Arte Contemporáneo (MAC A.C.) independiente del Estado.

Dichas representaciones dan cuenta del ambiente de confrontación que se vivía en el medio artístico de la Ciudad de México, el cual trasladó a un nivel internacional, un conflicto meramente local: la disputa por los espacios oficiales de difusión. En esta querrela eran visibles dos grupos, uno congregado alrededor del MAC A.C., que buscaba insertarse en los mecanismos estatales de promoción y exhibición, y otro, representado por la delegación oficial del INBA, que si bien buscaba ser más incluyente, para un sector de la comunidad artística aún mantenía una clara política de exclusión.

A partir de diversas fuentes y testimonios, entre los que destacan catálogos, correspondencia, artículos periodísticos y entrevistas, y del trabajo realizado en acervos de las ciudades de São Paulo y Rio de Janeiro en Brasil, Buenos Aires en Argentina y en la Ciudad de México, es posible señalar que para las autoridades y los artistas mexicanos la presencia en la VI edición de la Bienal paulista representó un espacio de proyección continental en el cual medir la vigencia del arte nacional.

Por último, no debemos perder de vista que a partir de la segunda mitad de la década de los cincuenta, el DAP, y por consiguiente el INBA, fue duramente cuestionado por sus políticas de exhibición, en las cuales el aparente conflicto entre “realismo” y “abstracción” era el centro de los debates. Tal polémica continuó por más de una década e influyó de manera definitiva en muchas de las decisiones del Departamento.

Partiendo de este punto, es posible concebir la participación mexicana en la VI BSP como un ejemplo de la renovación generacional e ideológica ocurrida a fines de los cincuenta y principios de los sesenta del siglo pasado. Una etapa de transición en la que un grupo de personajes –pintores esencialmente- cuestionó las políticas culturales impulsadas por el Estado, en particular, las relacionadas con las artes plásticas. Si bien este fenómeno de renovación generacional ha tenido diversas aristas y hoy se ve desde una óptica distinta, aun para sus propios protagonistas, es innegable su repercusión.

Sobre este momento, para la historia del arte mexicano, es clara la necesidad de replantearse nuevos modelos metodológicos que aborden las problemáticas estéticas surgidas entre 1957 y 1968 desde una óptica más amplia que la dicotomía abstracción versus realismo, cuya traducción más simple se ha reducido al consabido fenómeno de “la ruptura”, al cual me referiré más adelante.<sup>2</sup>

Dentro de estas “otras” problemáticas destaca la influencia, presencia y relaciones entre la pintura mexicana y la plástica Sudamericana. En particular, el tema de esta investigación: la participación nacional en la Bienal brasileña, no ha merecido estudios formales o artículos académicos que intenten explicar o bosquejar su desarrollo. Razón por la cual este es el primer trabajo que aborda el intrincado proceso de negociación y gestión para presentar el arte moderno de México en la Bienal de São Paulo,

---

<sup>2</sup> La bibliografía sobre esta etapa es cada día más abundante, para una primera aproximación consultar: Eder, Rita. *La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta*. En *Historia del Arte Mexicano*. México, SEP-SALVAT, 1982. *Ruptura. Catálogo de la exposición 1952-1965*. Museo de Arte Alvar y Carmen T. Carrillo Gil, México, Biblioteca Pape, 1988. *Modernidad y modernización en el Arte mexicano*. Catálogo de la exposición. México, MUNAL, 1991. Del Conde, Teresa. *La aparición de la Ruptura en Un siglo de Arte Mexicano 1900 – 2000*. México, CNA – INBA, Landucci editores, 1999. Manrique, Alberto. *Una visión del Arte y de la Historia*. México, UNAM – IIEs, 2001. Tomo IV. Especialmente los ensayos: *Arte, modernidad y nacionalismo (1867 – 1876)*, *El rey ha muerto: viva el rey, la renovación de la pintura mexicana*, *Las nuevas generaciones del Arte Mexicano*, *Introducción al Arte Contemporáneo de México* y *El arte contemporáneo en México*. De Shifra Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*. México, IPN- editorial Domés, 1989. Frerot, Christine. *El Mercado del Arte en México. 1950 1976*. México, INBA – CENIDIAP, 1990. Para conocer las reflexiones de los artistas participantes en esta polémica, cincuenta años después de suscitada, revisar *Trazos y revelaciones. Entrevista a diez artistas mexicanos*. de Silvia Cherem, publicado por el Fondo de Cultura Económica, 2004

especialmente en la VI edición del certamen, el cual se suma a las nuevas líneas de trabajo sobre las problemáticas del arte latinoamericano en la segunda posguerra.<sup>3</sup>

Esta investigación, por tanto, tiene varios objetivos. Por un lado, señalar las obras y los artistas que se presentaron en aquella edición del certamen, el cual contó con un total de 32 participantes mexicanos, entre las dos delegaciones de pintores y la sección de arquitectos. Por otro, mostrar las relaciones establecidas entre los principales agentes de ambos países y delinear la presencia de la pintura mexicana en las ediciones previas del certamen paulista. Todo ello enmarcado por el complejo programa político-diplomático que significó la conmemoración de la primer década de vida de la Bienal de São Paulo en 1961.

---

<sup>3</sup>Para un acercamiento puntual consultar: *Constructing a poetic universe. The Diane and Bruce Halle Collection of Latin American Art*. Catálogo de la exposición, MFAH. London-New York, Ed. Merrell, 2007. 282 p. *Inverted utopias: avant-garde art in Latin America*. Catálogo de la exposición, MFAH. New Haven-London, Yale University Press, 2004. 586 p. *Versions and inversions : perspectives on avant-garde art in Latin America / edited by Hector Olea and Mari Carmen Ramirez*. MFAH - New Haven, Yale University Press, 2006. 303 p. *Conceitualismos do Sul / Conceptualismos del Sur*. Cristina Freire, Ana Longoni, *Et al.* São Paulo, Ed. Annablume, 2009. 361 p. Sullivan, Edward J. *The Language of Objects in the Art of the Americas*. New Haven, Yale University Press, 2007. 314 p. Craven, David. *Art and revolution in Latin America, 1910-1990*. New Haven, Yale University Press, 2002. 228 p.

## CAPÍTULO 1

# EL ARTE MEXICANO EN LAS PRIMERAS EDICIONES DE LA BIENAL DE SÃO PAULO, 1951- 1959

### 1.1 La Bienal de São Paulo. Los primeros años.

No es aventurado afirmar que la historia del arte brasileño tiene un antes y un después de la Bienal de São Paulo (BSP).<sup>4</sup> Siguiendo el modelo de la realizada en Venecia en 1895,<sup>5</sup> la primer Bienal paulista, que se caracteriza por ser un certamen bianual, de convocatoria mundial y con participación por pabellones nacionales, fue inaugurada el 20 de octubre de 1951. Al igual que su contraparte italiana, su realización fue posible gracias a la participación de las élites empresarial y política locales, encabezadas por el industrial y mecenas Francisco “Ciccillo” Matarazzo Sobrinho y su esposa Yolanda Penteado,

---

<sup>4</sup> Para vislumbrar la trascendencia de la Bienal como catalizador del medio cultural y artístico brasileño, que este año celebra 61 de su primera edición, basta pensar en la infinidad de artículos, ensayos, reportajes, catálogos y entrevistas que se han publicado alrededor de ella; a lo que debemos sumar los libros y las tesis de grado dedicadas al análisis de algún aspecto del evento ya que los estudios sobre ella van desde la historia del arte, hasta la arquitectura, pasando por la pedagogía, la comunicación, la museología, la sociología, etc. Entre estos estudios destacan: *As bienais no acervo do MAC 1951 – 1985*. Catálogo de la exposición. São Paulo, Brasil. Museu de Arte Contemporânea da USP, 1987. 66 p. Amarantes, Leonor. *As Bienais de São Paulo. 1951 a 1987*. São Paulo, Brasil. Ed. Projeto, 1989. 408 p. Y el catálogo conmemorativo *Bienal 50 anos, 1951-2001*. São Paulo, Brasil. Fundação Bienal de São Paulo, 2001. 352 p.

<sup>5</sup> Acerca de la influencia de la Bienal veneciana, vista desde la óptica de un crítico brasileño: “Basado en el modelo de las ferias internacionales que tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo XIX, la Bienal de Venecia, fundada en 1895, había sido concebida como una estrategia económica. Después de la reunificación Italiana, las ciudades del norte del país - Mantua, Ferrara, Milán, Torino entre otras - con el apoyo de inversiones de capital alemán, se embarcaron en un acelerado proceso de desarrollo y modernización con la implantación de industrias y comercios. Debido a las particularidades de su geografía, Venecia no adoptó este modelo de desarrollo. Por el contrario, su singularidad como destino turístico, paso obligatorio de muchos viajeros en el siglo XIX, se ofreció como una alternativa natural para el desarrollo de su economía. Razón por la cual la ciudad trató de impulsar el turismo mediante la inclusión de una exposición internacional de arte en su calendario de eventos.” En Ivo Mesquita. “Bienais bienais bienais, Bienais bienais bienais.” *Revista USP*. No. 52 “Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo”. São Paulo, diciembre- enero-febrero, 2001. P. 72-77

quienes aglutinaron alrededor de este proyecto tanto a críticos e intelectuales como artistas.

Cabe mencionar que en el campo de la cultura en Brasil nunca ha existido una institución estatal con la capacidad que tiene el INBA. De hecho, los emprendimientos privados marcaron la pauta en el desarrollo de las instituciones culturales brasileñas durante las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo pasado. Por su parte, en el caso de México durante el mismo período, el Estado a través de la SEP y el INBA ejerció una enérgica política cultural en torno a la producción, difusión y exhibición de las artes plásticas, situación que dejó poco margen de acción a las iniciativas particulares.

En 1951 la ciudad de São Paulo conjugaba las condiciones necesarias para realizar la primer Bienal de arte en Latinoamérica. Amén de ser el corazón industrial del país desde las primeras décadas del siglo pasado, la capital paulista –semejante a la Ciudad de México-, era impulsada por el crecimiento urbano, el desarrollo industrial y el constante flujo migratorio, por lo que pronto se convirtió en el paradigma modernizador del Brasil durante la segunda posguerra. Es por ello que la Bienal surgió bajo circunstancias relativamente favorables.

En una primera etapa de su historia -que concluye en 1961-, el funcionamiento de la Bienal giró en torno a la estructura del Museo de Arte Moderno (MAM), creado por el propio Matarazzo en 1948; es decir, fue concebida como parte de las actividades del museo. El nombre oficial del evento durante las primeras ediciones fue *Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, dejando claro el vínculo institucional con el MAM<sup>6</sup>. Esta relación no era fortuita, por el contrario, la iniciativa de incluir el nombre del Museo tenía como objetivo prestigiar el evento y validar su presencia al ligarlo con una institución con la capacidad de convocatoria que tienen los museos de arte. Es por ello que la historia de

---

<sup>6</sup> En la actualidad la Bienal es organizada por la *Fundação Bienal de São Paulo* (FBSP), entidad independiente cuyo fin es la promoción del arte contemporáneo.

la Bienal y la del MAM van de la mano, al menos hasta la creación de la *Fundação Bienal de São Paulo* en 1963.<sup>7</sup>

El éxito de la Bienal en la década de los sesenta, así como sus objetivos e influencias, se explican a partir de la actuación y presencia de tres personajes fundamentales para la cultura brasileña, todos ellos ligados al Museo de Arte Moderno: Sérgio Millet, Lourival Gomes Machado y Mario Pedrosa.<sup>8</sup> Gomes Machado, quien se desempeñaba como director del MAM en 1951, fue el primer director artístico de la Bienal. Entre los principales méritos de su gestión destaca la adaptación del modelo veneciano a las necesidades e intenciones del certamen brasileiro.<sup>9</sup> Por su parte, Sérgio Millet ocupó los cargos de secretario en la primera edición y director artístico, sustituyendo a Lourival Gomes en la 2ª, 3ª, y 4ª Bienal, realizadas en 1953, 1955 y 1957 respectivamente. Para la 5ª edición (1959), Gomes Machado volvió a la dirección artística. Mario Pedrosa, por otro lado, al conmemorar una década de vida de la BSP, fue nombrado director general de la VI Bienal, realizada en 1961.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Sobre la creación del Museo de Arte Moderno y posteriormente la Bienal en el contexto de la guerra fría, es importante señalar la relación entre Cicillo Matarazzo y Nelson Rockefeller, quienes estrecharon lazos de colaboración a través de la propia fundación Rockefeller. Tal acercamiento data de la segunda mitad de los años cuarenta y sin duda marcó el rumbo de los emprendimientos de Matarazzo. La historia del Museo de Arte Moderno es sumamente interesante y complementa el sentido de la Bienal, sin embargo, rebasa el espacio de este artículo. Para un acercamiento más completo consultar el capítulo *Origens e guerra fria* en Alambert, Francisco y Polyana Canhête. *As bienais de São Paulo. Da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo, Brasil, Ed. Boitempo, 2004. 260 p. Véase también, Rita Alves de Oliveira. *Bienal de São Paulo. Impacto na cultura brasileira*. São Paulo Perspec. vol.15 no.3 São Paulo July/Sept. 2001 260 p.

<sup>8</sup> Influidos por la famosa generación de artistas e intelectuales agrupados en torno a la *Semana de Arte Moderno* de Sao Paulo, que se llevo a cabo en 1922, la realización de la Bienal es vista por la historiografía del arte brasileño como la conclusión del proyecto modernista de los veinte.

<sup>9</sup> Ivo Mesquita. *Op. Cit.* P. 72

<sup>10</sup> Para conocer la historia de la Bienal de São Paulo, tres libros son referentes necesarios: Alambert, Francisco y Polyana Canhête. *Op. Cit.* Amarante, Leonor. *As Bienais de São Paulo. 1951 a 1987*. Sao Paulo, Brasil. Ed. Projeto, 1989. 408 p.y el libro *Bienal 50 anos, 1951-2001*. São Paulo, Brasil. Fundação Bienal de São Paulo, 2001. 352 p. Catálogo conmemorativo.

La Revista de la Universidad de São Paulo publicó un excelente número para conmemorar el cincuentenario de la Bienal: *Revista USP*. No. 52 "Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo". São Paulo, diciembre- enero-febrero, 2001.

Entre la I (1951) y la VI Bienal (1961) el crecimiento del certamen fue constante, tanto en número de países participantes como en presupuesto, visitantes e infraestructura. A la primera edición, realizada en el edificio Trianon de la capital paulista, asistieron 25 delegaciones; 10 años después, el número de participantes se duplicó. Además, en 1961, la Bienal ya contaba con su propio pabellón en el parque Ibirapuera, diseñado por Oscar Niemeyer.<sup>11</sup>

A pesar de lo arbitrario que son las periodizaciones, dada la subjetividad de los marcos en los que pueden inscribirse, su utilización es herramienta necesaria para los historiadores. Por eso sigo la propuesta de los investigadores Francisco Alambert y Polyana Canhête en *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*, donde establecen tres etapas claramente definidas en el desarrollo histórico de la Bienal.<sup>12</sup> De tal forma, la participación mexicana en la 6ª edición se inserta en un momento de transformación institucional, cuya consecuencia final fue la separación entre la Bienal y el Museo de Arte Moderno. Tal escisión significó un reacomodo institucional para el propio Museo de Arte Moderno, ya que su colección principal, donada por Matarazzo, pasó a formar parte de la infraestructura museística de la Universidad de São Paulo en septiembre de 1962, hecho que sentó las bases para la creación del *Museo de Arte Contemporânea da USP (MAC –USP)*.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> A propósito del presupuesto de la Bienal -cuyo costo, al menos hasta 1961, dependía en su totalidad del MAM- Alambert y Canhête apuntan que en la primera edición fue relativamente poco; la VI BSP por el contrario, tuvo un costo de 70 millones de cruzeiros, cantidad que resulta exorbitante si tomamos en cuenta que la suma del presupuesto de las tres primeras apenas alcanzó los 21 millones aproximadamente. Alambert y Canhête, *Op. Cit.* P. 93

<sup>12</sup> Aunque el análisis histórico realizado por los autores llega hasta la XXIV Bienal, me parece que tal división aún es pertinente. Partiendo de la primera edición, realizada en 1951, dichas etapas son:  
- La era del Museo. De las Bienales del MAM a la autonomización de la Bienal (I a VI Bienal). 1951 – 1961.  
- La era Matarazzo (VII a la XV Bienal) 1963 – 1979.  
- La era de los curadores (XVI a las XXIV Bienal) 1981 – 1998.

<sup>13</sup> Sobre este trascendente episodio, que cimbró el ambiente artístico paulista entre 1961 y 1963, consultar el capítulo *Autonomização da Bienal – divórcio litigioso*. En Alambert y Canhête, *Ibid.*

## **1.2 Desencuentros. Participaciones mexicanas en las primeras cuatro ediciones, 1951 - 1957.**

Para entender de manera más clara las participaciones mexicanas en estos años, es esencial distinguir dos etapas: la primera, que va desde la invitación oficial a participar en la I Bienal, enviada en junio de 1950, hasta la IV Bienal, llevada a cabo siete años después. Este primer periodo se caracterizó por la insistencia del presidente de la Bienal, Francisco Matarazzo, por contar una representación importante de pintura de los cuatro grandes muralistas mexicanos, Rivera, Orozco, Siqueiros y Tamayo.

La segunda etapa, que va de la V a la IX Bienal (realizadas entre 1959 y 1967), se distingue de la anterior por contar con apoyo oficial. Al contrario de lo ocurrió con las primeras delegaciones mexicanas, las presentadas en estas Bienales tuvieron, y a partir de la quinta edición tienen, el soporte del INBA.

Si bien la participación mexicana continua de manera ininterrumpida hasta la pasada edición de la BSP celebrada en 2010, la historiografía de la Bienal distingue otro quiebre en su historia a partir del golpe de estado ocurrido en marzo de 1964. Desde ese momento, la censura impuesta por la junta militar afectó el desarrollo de la Bienal hasta devenir en el boicot general ocurrido en la edición de 1969. Por tales motivos, me parece pertinente establecer otro corte en las participaciones mexicanas. Es decir, marcar una tercer etapa, que arranca con las delegaciones que acudieron a partir de 1969.

En sus primeros lustros, fue tal el interés de los artistas mexicanos por acudir a la Bienal brasileña, que la edición de 1961 contó con la presencia de dos delegaciones nacionales, una "oficial" seleccionada por el Departamento de Artes Plásticas (DAP) del INBA, dirigido por Horacio Flores Sánchez, y otra fuera de concurso, cuyos representantes se aglutinaban entorno a un incipiente proyecto de Museo Arte Moderno independiente, los cuales lograron participar gracias a las buenas relaciones de uno de sus representantes, el ex-jefe del DAP, Miguel Salas Anzures.

En este sentido, la historia de la participación mexicana en las primeras ediciones de la Bienal de São Paulo es por demás irregular, pues a diferencia de lo que ocurrió con la presencia de Francia, Inglaterra o Estados Unidos, el apoyo estatal fue muy pobre. De hecho, entre 1951 y 1957 es evidente que la presencia “oficial” del arte mexicano no hubiera ocurrido sin el sustento de los coleccionistas, los artistas y otros agentes culturales. Fue hasta 1959, cuando se presentó formalmente la primer delegación de artistas apoyada por la Secretaría de Educación Pública (SEP) y el INBA.

No pretendo hacer una recapitulación exhaustiva de estas participaciones; pero, es necesario conocer, aún de forma general, lo que se mostró de arte mexicano en dichas Bienales, así como los principales actores y su influencia en los procesos de gestión y exhibición, ya que la presencia del arte mexicano en la VI Bienal, se explica a partir de estos antecedentes.

Desde tal perspectiva, la presencia del arte mexicano en estas ediciones refleja los cambios que sufrió la política cultural del Estado respecto a las artes plásticas. En otras palabras, la influencia que hasta 1940 ejerció la pintura mural mexicana y sus principales representantes en Latinoamérica (Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros principalmente) gradualmente devino en un mero ejercicio de repetición dogmática. Circunstancia que obligó al Estado mexicano a generar una nueva estrategia de presencia cultural en la región, la cual nunca alcanzó el peso del llamado “realismo social”.<sup>14</sup>

A pesar de esta gradual pérdida de influencia en la órbita latinoamericana, durante la primera mitad de la década de los cincuenta los esfuerzos económicos y políticos de la diplomacia cultural mexicana<sup>15</sup> se encaminaron a reforzar la presencia nacional en las

---

<sup>14</sup> Sobre las repercusiones e influencia negativa del muralismo mexicano en Latinoamérica. Ver Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950 – 1970*. México, Ed. Siglo XXI, 2005. 248 p.

<sup>15</sup> Los cancilleres mexicanos entre 1951 y 1964 fueron Manuel Tello y Luis Padilla, el primero en dos ocasiones: 1951-1952, bajo la presidencia de Miguel Alemán, y 1958-1964, bajo el régimen de Adolfo López

principales capitales europeas a través de exposiciones itinerantes o participando en las ferias universales. Tal desinterés por el ámbito regional repercutió sensiblemente en la presencia de la pintura mexicana en las primeras cuatro ediciones de la Bienal de São Paulo, a las que no asistieron oficialmente artistas mexicanos ni a la 1ª (1951) ni a la 4ª (1957).

Desafortunadamente para la causa de la Bienal, las primeras ediciones del certamen coincidieron con la exhibición en Europa de la muestra "Obras maestras del arte mexicano desde los tiempos precolombinos hasta nuestros días", ocurrida entre 1952 y 1953. La magna exposición comenzó a gestarse desde 1951 y era organizada por las Secretarías de Fomento, hoy de Economía, de Relaciones Exteriores (SRE), la SEP (a través del INBA) y el Instituto Nacional Indigenista (INI). Debido a la cantidad y calidad de las piezas exhibidas, la muestra itineró sucesivamente en tres museos, el *Musée National d'Art Moderne* de París, la Liljevalchs Konsthall de Estocolmo y la Tate Gallery de Londres.<sup>16</sup> Ante la magnitud de tal empresa, la presencia en São Paulo pasó a segundo plano.<sup>17</sup>

En este punto, la figura de Fernando Gamboa como Subdirector General del INBA y comisario de la exposición "Obras maestras" converge con la presencia mexicana en la Bienal, ya que a él se remitían los oficios y las cartas invitación enviadas por los funcionarios de la Bienal en estos años. Es sabido que la participación de Gamboa en tal exhibición lo encumbró en el ámbito museográfico y lo posicionó como uno de los

---

Mateos. Luis Padilla fue secretario de relaciones exteriores durante el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines, 1952-1958.

<sup>16</sup> Molina, Carlos. *Fernando Gamboa y su particular versión de México*. En "Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas". México, UNAM-IIEs, vol. XXVII, núm. 87. 2005

<sup>17</sup> En respuesta a la invitación oficial de Matarazzo, dirigida al embajador mexicano en Río de Janeiro, Antonio Villalobos, para contar con la presencia de una representación oficial de artistas en la primer Bienal, la cancillería fue contundente: "El INBA no aceptó (la invitación) por los numerosos compromisos y planeación de trabajo formulados por el propio instituto". Correspondencia dirigida a Francisco Matarazzo, 27 de Septiembre de 1950. Espelho 1ª Bienal. Caja 01 / 04. Delegação México. Archivo Histórico Wanda Svevo, Fundación Bienal de São. Paulo. En adelante AHWS-BSP

principales agentes de la diplomacia cultural mexicana, al menos hasta la década de los setenta.

El discurso curatorial del museógrafo, influido por el trabajo de Miguel Covarrubias en el MoMA de Nueva York,<sup>18</sup> se volvió canónico y marcó hasta el día de hoy el recorrido historiográfico del arte mexicano: prehispánico, colonial, siglo XIX y moderno; caracterizado este último por la pintura de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Rufino Tamayo, principalmente.<sup>19</sup> Tal narrativa influyó en la percepción internacional del arte moderno de México, ya que en ella dichos artistas representan el culmen de la plástica nacional.

Específicamente para la edición de 1961 Gamboa, quien entre sus múltiples cargos fue director fundador del Museo Nacional de Artes Plásticas en 1947, así como comisario del pabellón nacional en la XXV edición de la Bienal de Venecia (1950), desempeñó un papel discreto; aunque conocía personalmente a Mario Pedrosa, su salida del INBA lo distanció de los procesos oficiales de negociación, ya que estos se efectuaban directamente entre los funcionarios del DAP y los de la Bienal. Pese a ello, mantuvo una larga y fructífera relación con los representantes del certamen brasileño y, a pesar de las desavenencias ocurridas en esta etapa, un par de décadas después formó parte del jurado en la edición de 1973.

Como hemos visto, para las ediciones de la Bienal realizadas entre 1951 y 1957, el ambiente político e institucional mexicano no era el más propicio, aparte del proyecto expositivo en Europa, diversos factores internos dificultaron los procesos de gestión. Además de la transición sexenal, y por consiguiente de funcionarios, ocurrida en

---

<sup>18</sup> La exposición “Veinte siglos de Arte Mexicano”, presentada en el MoMA de Nueva York en 1940, marcó un precedente fundamental en la manera de concebir el desarrollo histórico del arte mexicano. Gamboa mismo reconoció el paralelismo existente en ambos proyectos. Molina. *Op. Cit.* P. 119.

<sup>19</sup> “Gamboa estructuraba la exhibición de piezas en etapas tales que no estaban a discusión, constituyendo una perspectiva del desarrollo artístico y un panorama de nuestra historia tan completo como sea posible”. *Ibid.* P. 118

diciembre de 1952,<sup>20</sup> acontecieron también cambios en la dirección en el INBA, siendo la más polémica la del poeta Andrés Iduarte (Director del INBA entre 1952 y 1955), quien fue destituido del cargo por el entonces presidente Adolfo Ruiz Cortines en 1955, por un incidente en el cual una bandera comunista fue colocada en el féretro de Frida Kahlo. Estas mudanzas de ministros, secretarios o jefes de departamento dificultaron los contactos, ya que cuando los representantes de la Bienal habían logrado establecer cierto nivel de comunicación, este se rompía al llegar un nuevo funcionario que generalmente desconocía el rumbo de las negociaciones.

En estos años la frustración del presidente de la Bienal, Francisco Matarazzo, y su equipo era evidente al darse cuenta del nulo apoyo de los funcionarios mexicanos, en particular los del INBA, que se respaldaban bajo los mismos argumentos: “No hay presupuesto”, “los coleccionistas no quieren prestar las obras por más tiempo”, o simplemente retrasaban la respuesta para no comprometerse a enviar obras.<sup>21</sup>

Por ejemplo, en julio de 1956, mientras se preparaba la cuarta bienal, Matarazzo le escribió al embajador brasileño en México, Carlos Martins, que siempre ha sido un problema la presencia de los mexicanos por medio de la autoridad y al respecto afirmo: “los mexicanos saben que la presencia de los cuatro grandes de ellos (Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo) interesa especialmente a cualquier gran exposición y de eso se aprovechan para su intransigencia económica hasta que los interesados se vean obligados a renunciar o a enfrentar directamente los costos.”<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup>Aunque el proyecto comenzó a idearse desde fines del sexenio de Miguel Alemán (1946-1952), su concreción sería una realidad con la llegada de Adolfo Ruiz Cortines a la presidencia (1952-1958).

<sup>21</sup> Correspondencia Francisco Matarazzo - Carlos Martins. 7 de mayo de 1956. Espelho 4ª Bienal. Caja 04 / 04 Sobre 07 1/04.0/0011/02 AHWS-BSP

<sup>22</sup> Correspondencia Francisco Matarazzo - Carlos Martins. *Ibíd.* 27 de Julio de 1956. Lo escrito en paréntesis es mío.

Ante este sombrío panorama, las cancelaciones, la falta de seriedad y lo difícil de las negociaciones influyeron de manera negativa en la percepción de los brasileños, quienes parecían resignarse a no contar con una representación digna de la pintura mexicana, similar a lo presentado en 1950 en la Bienal de Venecia.

-----

Dada la naturaleza privada y empresarial de la Bienal, su margen de “libertad” para actuar y responder como mecanismo ajeno a la estructura gubernamental es, en términos generales, más amplio que el de su contraparte mexicana: el INBA, el cual, como organismo oficial del Estado Mexicano, tenía (y tiene) un margen de maniobra mucho más restringido, ya que sus acciones siempre han respondido a políticas e intereses culturales específicos.

Esta tensión entre lo oficial–gubernamental y lo privado-particular, se refleja de manera constante en los procesos de gestión y negociación, ya que fueron varias las ocasiones en que los trámites burocráticos afectaron o definieron el rumbo de las participaciones mexicanas. A lo que hemos de añadir una falta real de presupuesto para estos eventos.

Desde los primeros contactos, ocurridos en 1950, los funcionarios de la Bienal, encabezados por su presidente, mantuvieron comunicación constante con las autoridades mexicanas vía canales institucionales; a pesar de ello, estas nunca atendieron de manera directa las invitaciones, por el contrario, su tono era cordialmente ambiguo. A pesar de tales circunstancias, la presencia de artistas mexicanos sí ocurrió, al menos en dos de las primeras cuatro ediciones del certamen, lo que refleja que las negociaciones más importantes de esta etapa (1951-1957), se llevaron a cabo con personajes ajenos al medio “oficial”, es decir, el proceso real de negociación se efectuó con particulares y artistas, quienes vislumbraron la importancia de acudir a la Bienal brasileña.

Sobre las gestiones para participar en la Bienal podemos estructurar un esquema básico. Por regla general, el primer paso lo constituía la invitación oficial, la cual era dirigida a la embajada de México en Río de Janeiro, capital de Brasil hasta 1960, dicha invitación era remitida a la instancia encargada de la selección y envió de las obras a São Paulo, en este caso el INBA. A partir de ese momento el Instituto iniciaba un intrincado intercambio epistolar en el que básicamente se establecían fechas de entrega, plazos para el traslado de obras, textos, fichas de participación, etc. El proceso era complicado ya que implicaba cuestiones de avalúo, papeleo aduanal y, en el caso de las primeras ediciones, manejo de información fiscal y contable ya que muchas de las obras eran vendidas durante el transcurso del evento a coleccionistas e instituciones.

Además, en contraste con el INBA, la estructura operativa de la Bienal se mantuvo constante desde 1951 hasta la escisión en 1963. Durante esos 12 años, sólo cuatro personajes ejercieron el cargo de Secretario; para el caso de las participaciones mexicanas, el crítico de arte Mario Pedrosa fue el más trascendente de ellos, debido su cordial relación con los jefes del Departamento de Artes Plásticas del INBA, Miguel Salas Anzures y Horacio Flores Sánchez, quienes ejercieron el cargo entre 1957 y 1963, respectivamente.

Por el lado de la burocracia mexicana la situación era distinta. Sobre todo si pensamos en la periodización anteriormente descrita: un primer momento casi sin apoyo oficial y otro en el que el INBA se hace responsable de las representaciones. En la primera etapa (1950-1957), varias figuras e intereses convergieron para presentar “algo” del panorama artístico mexicano en São Paulo. Entre los nombres que destacan se encuentra el del coleccionista Alvar Carrillo Gil, quien además de ser el propietario de todo el lote de litografías que se exhibió en la III Bienal (1955), fue uno de los contactos directos de Matarazzo con el medio artístico mexicano desde 1950 hasta 1958, aproximadamente.

La relación de Alvar Carrillo Gil con Cicillo Matarazzo comenzó gracias a las gestiones de Siqueiros, quien contactó al primero con el embajador de Brasil en México para que remitiera un lote de sus pinturas a la primer Bienal. El envío finalmente no pudo concretarse,<sup>23</sup> pero la comunicación entre ambos personajes fue constante durante la década de los años cincuenta, de hecho, se conocieron personalmente a raíz del viaje realizado por el propio Carrillo Gil en noviembre de 1951 a São Paulo con motivo de su asistencia a la Bienal. Poco tiempo después, el propio Matarazzo escribió a Gamboa<sup>24</sup> y al embajador brasileño en México, Camilo de Olivera,<sup>25</sup> informándoles las intenciones de que el Dr. Carrillo Gil fuera el interlocutor de la BSP en México. Por lo que de manera no oficial -ya que nunca existió un nombramiento de facto-, Carrillo Gil fue el emisario de la Bienal de São Paulo a partir de enero de 1952.

Sobre la historia de esta relación no existe nada escrito, este breve apartado apenas es un bosquejo del fructífero intercambio entre estos agentes culturales, Alvar Carrillo por el lado mexicano y su similar brasileño Francisco Matarazzo, quienes en sus respectivos espacios representan el ascenso de las elites empresariales al escenario cultural-artístico. Además, ambos comparten ciertas similitudes, en primer lugar fueron empresarios exitosos, el mexicano en el ramo farmacéutico y el brasileño en el ramo metalúrgico; en el plano de la cultura sus roles van desde el coleccionismo hasta la gestión, pasando por el mecenato. Razones que nos permiten vislumbrar la importancia de un acercamiento más profundo a esta interesante relación.

Otro de los promotores de la participación mexicana en la Bienal brasileña fue el pintor David Alfaro Siqueiros, quien con motivo de la primera edición, tomó la iniciativa de

---

<sup>23</sup> Correspondencia dirigida al Dr. Alvar Carrillo Gil. 16 de agosto de 1951. Espelho 1ª Bienal. Caja 01 / 04 Delegação México AHWS- BSP.

<sup>24</sup> Correspondencia Fernando Gamboa - Francisco Matarazzo. 24 de diciembre de 1951. Espelho 1ª Bienal. Caja 01 / 04 Delegação México. AHWS-BSP.

<sup>25</sup> Correspondencia Embajador Camilo de Olivera - Francisco Matarazzo. 30 de enero de 1951. Espelho 1ª Bienal. Caja 01 / 04 Delegação México. AHWS-BSP.

escribir una carta a Matarazzo presentándose a sí mismo. Consciente de la importancia de montar un pabellón mexicano en la Bienal, aprovechó la falta de respuesta del INBA para asumirse como interlocutor e informante junto con Carrillo.<sup>26</sup> Su cercanía con el coleccionista -uno de sus principales mecenas- puede explicar el interés de ambos en establecer vínculos con los funcionarios de la Bienal, cuyo objetivo final, me atrevo a aventurar, era la exhibición de un sala especial dedicada al propio Siqueiros, hecho que nunca ocurrió.

Mención aparte merece el caso de la participación de Rufino Tamayo en la segunda Bienal realizada en 1953.<sup>27</sup> En esos años, Tamayo gozaba de gran renombre en el mercado internacional de arte y fue reconocido junto con el francés Alfred Manessier con el premio internacional de pintura correspondiente a esa edición. Sobre esta participación, es interesante destacar que la presencia de Tamayo se negoció a través del contacto directo de Arturo Profili, secretario de la BSP, con Walter Leary, director de la Galería Knoedler de NuevaYork y galerista de Tamayo en ese momento, quienes aprovecharon la indecisión del gobierno mexicano de participar para montar una sala especial dedicada a la obra más reciente de Tamayo,<sup>28</sup> la cual benefició tanto a la Bienal como al artista y, por supuesto, a su galerista.

El premio de pintura otorgado a Tamayo en la segunda Bienal, impulsado por el lustre obtenido tres años antes en la de Venecia, sentó un precedente importante en el medio artístico nacional para todas las delegaciones o representaciones de arte mexicano que se presentaran en el extranjero a concursar: la obligación de obtener algún premio.

---

<sup>26</sup> Correspondencia David Alfaro Siqueiros - Francisco Matarazzo. 11 de septiembre de 1951. *Ibíd.* AHWS-BSP.

<sup>27</sup> En la historia de las bienales de São Paulo, la segunda ocupa un lugar especial. Realizada en el contexto de la conmemoración por el IV centenario de la ciudad, celebrado en 1954, la Bienal contó con sendos pabellones internacionales, tales como el dedicado al pintor español Pablo Picasso (que exhibió el Guernica), al escultor norteamericano Alexander Calder, así como una sala dedicada al futurismo italiano.

<sup>28</sup> En la "Sala Especial Rufino Tamayo" fueron exhibidos 22 óleos, realizados entre 1945 y 1952. Sobre la lista de obra consultar el Anexo I.

Premisa que en el caso de este certamen se cumplió, por lo menos hasta la 8ª edición, celebrada en 1965. Aunque es necesario matizar la importancia de tales reconocimientos, su obtención prestigiaba tanto a los artistas como a las autoridades encargadas de su selección, y por supuesto, mantenía la reputación del arte mexicano en el extranjero.

Junto con la sala Tamayo, organizada directamente por la Bienal y la Galería Knoedler, se presentaron en São Paulo una selección de grabados de 20 artistas pertenecientes al Taller de Gráfica Popular (TGP), gestionada por la Subdirección del INBA a cargo de Fernando Gamboa y el propio Carrillo Gil. Entre los artistas participantes figuran Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Adolfo Mexiac, Mariana Yampolsky, Fanny Rabel, Elizabeth Catlett, Ángel Bracho y Raúl Anguiano. Si bien estas piezas no eran lo que los brasileños esperaban, dada su naturaleza gráfica y temática social-realista, fueron recibidas con beneplácito por el público y las autoridades locales, ya que el éxito de la sala Tamayo permeó al pabellón mexicano en general.

Un tanto escéptico ante el susodicho éxito de Tamayo, Carrillo Gil escribió a Profili para aclarar la situación: “La prensa en México ha publicado notas que me parecen exageradas y sería bueno tener el fallo oficial para hacerlo conocer aquí”.<sup>29</sup> La respuesta del Secretario General de la Bienal, al referirse a la sala del pintor oaxaqueño, es elocuente, “el éxito de Tamayo es un triunfo de México y del continente”.<sup>30</sup>

Para la tercera edición (1955), la representación fue organizada por el Dr. Alvar Carrillo Gil, y estaba compuesta por 44 litografías de Rivera, Orozco, Siqueiros y Tamayo, pertenecientes a su propia colección. En cierto sentido, el objetivo de esta selección era cumplir la expectativa de mostrar “algo” de los muralistas mexicanos. El propio Carrillo da cuenta de ello en el texto introductorio del catálogo:

---

<sup>29</sup> Correspondencia Dr. Alvar Carrillo Gil-Francisco Profili, 22 de diciembre de 1953. Espelho 2ª Bienal. Caixa 2/11. Sobre 01 Correspondencia México. AHWS-BSP. Para consultar la lista de obra de la Sala Tamayo revisar el Anexo I este trabajo.

<sup>30</sup> Correspondencia Francisco Profili - Dr. Alvar Carrillo Gil, 31 de diciembre de 1953. *Ibid.* AHWS-BSP

Es verdaderamente lamentable que México no haya podido colaborar hasta ahora, por medio de una selección importante de su espléndido arte, con la Bienal de São Paulo, uno de los acontecimientos más importantes de la vida artística de nuestros tiempos. En la presente Bienal, México será representado por un magnífico conjunto de grabados de sus artistas más importantes...<sup>31</sup>

Otro artista mexicano que se presentó de manera oficial fue José Luis Cuevas, quien contaba con 22 años de edad, sólo que lo hizo con la delegación de la División de Artes Visuales de la Unión Panamericana, dirigida por el cubano José Gómez Sicre, que dependía directamente de la Organización de Estados Americanos (OEA). Vista bajo la óptica de la polémica abstracción versus realismo, que sacudía la escena artística regional, esta participación fue un contrapeso a la exclusiva presencia de los “cuatro grandes”, un intento de romper la hegemonía del realismo-social, como lo único o lo mejor del arte moderno mexicano.

En la cuarta Bienal (1957) no hubo una representación oficial mexicana en la sección de pintura. Sin embargo, se presentó pintor guatemalteco Carlos Mérida, quien vivía en México desde 1919, participó como integrante de la Delegación de la Unión Panamericana, mostrando de nuevo el interés de este organismo en impulsar una pintura alejada del realismo que en el contexto de la guerra fría, era comúnmente asociada con los paradigmas comunista-revolucionarios.

### **1.3 OFICIALIZANDO LA PRESENCIA MEXICANA EN SÃO PAULO. LA 5ª BIENAL (1959)**

A partir de la quinta edición de la BSP, realizada entre septiembre y diciembre de 1959, el gobierno mexicano, a través del Departamento de Artes Plásticas del INBA, cambió de actitud y asumió un compromiso real con la Bienal y sus organizadores, razón por la cual es posible afirmar que esta fue la primera delegación “oficial” en el sentido estricto del término. Esta transformación puede explicarse a partir de varios factores, entre ellos el

---

<sup>31</sup> Carrillo Gil, Alvar. Presentación de la representación mexicana en la 3ª Bienal de São Paulo. En *Catálogo III Bienal de São Paulo*. Museo da Arte Moderna, SP, Brasil. 1955. P.213

cambio de sexenio ocurrido un año antes (1958), lo que implicó la llegada de nuevos funcionarios y el cambio de algunas políticas. En segundo lugar, podemos mencionar la realización de la primer Bienal Interamericana de pintura y grabado llevada a cabo en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México en junio de 1958.

La Bienal mexicana fue un intento de las autoridades por re-posicionar al país como líder regional,<sup>32</sup> razón por la cual el acercamiento con los artistas y las autoridades latinoamericanos era tarea obligada, especialmente con los brasileños, puesto que una de las salas-homenaje de la Bienal de México fue dedicada al pintor paulista Cândido Portinari, quien por los rasgos formales de su obra era comparado con los muralistas mexicanos.

Aparte de los contactos generados por la realización de la bienal mexicana, el gobierno de Adolfo López Mateos, iniciado en diciembre de 1958, impulsó la presencia de México en el extranjero a través del arte y la cultura como política de Estado durante su sexenio.<sup>33</sup>

Por otro lado, hablando sobre el organismo que trataba directamente con la Bienal, el Departamento de Artes Plásticas de INBA, la llegada del profesor Miguel Salas Anzures a su dirección en agosto de 1957, marcó una etapa de transición. La gestión de Salas Anzures al frente del DAP es recordada dentro de la historiografía del arte nacional,<sup>34</sup> por

---

<sup>32</sup> Para un acercamiento a la historia de las dos primeras y únicas Bienales Interamericanas realizadas en 1958 y 1960 ver: Guadarrama, Guillermina. *¿Democracia o autoritarismo?: la política cultural en el Departamento de Artes Plásticas del INBAL, período de Miguel Salas Anzures 1957-1961*, tesis de maestría en Historia del Arte. México, UNAM – FFyL, 2008. 72 p.

<sup>33</sup> “Un día, en 1964, Fernando Gamboa fue a despedirse del presidente Adolfo López Mateos, quien lo había tenido en el exilio seis años. ¿Exilio?, Sí. Explica el funcionario: El tenía mucho ojo, me decía: “Tú y las exposiciones van primero a dónde yo voy después”, así, textual. Seguíamos la experiencia francesa: la cultura va por delante y luego llegan los negociadores”. La anécdota fue relatada por Fernando Gamboa durante la entrevista realizada por el periódico *La Jornada* con motivo de la celebración por sus 50 años como museógrafo. En Adriana Malvido. “Fernando Gamboa: 50 años de museógrafo” citado en *Fernando Gamboa. Embajador del arte mexicano*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991. 115 p. P. 88.

<sup>34</sup> Sobre este caso ver: Leyva, Ernesto. *Contradicciones de la modernidad. Miguel Salas Anzures y su crítica de arte*. Tesis de licenciatura en Historia. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2007.

ser un punto de quiebre en las políticas del Instituto respecto a la difusión y exhibición de las artes plásticas. Amén del impulsó dado a la generación de artistas conocida posteriormente como de la Ruptura, el trabajo que realizó en Sudamérica logró establecer verdaderos vínculos interinstitucionales en América del Sur.

La biografía de Salas Anzures ejemplifica la transición ideológica ocurrida al seno de la generación de funcionarios y, por qué no, de artistas, formada en las décadas de los veinte y treinta del siglo pasado, quienes al amparo del nacionalismo-revolucionario fincaron su desarrollo académico y profesional; pero, para fines de los cincuenta y principios de los sesenta aquella formación, a medio siglo de distancia del inicio del movimiento revolucionario, contrastaba con la condiciones reales del país y con su propia situación personal, por lo que se vieron obligados a adoptar un discurso menos radical.

Con el objetivo de preparar la II Bienal Interamericana, a realizarse en la Ciudad de México en septiembre de 1960, Salas Anzures, el crítico de arte Jorge Juan Crespo del Serna y el ministro Horacio Flores Sánchez, realizaron un viaje por el sur del continente entre septiembre y diciembre de 1959. Durante dicha gira, además de visitar Caracas, entrevistarse con el crítico argentino Jorge Romero Brest, el Arq. Oscar Niemeyer y otras personalidades, la comitiva mexicana asistió al VI Congreso de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) celebrado en las ciudades de Rio de Janeiro, São Paulo y la recién inaugurada Brasilia. Asimismo, aprovechando la estadía en tierras brasileñas, acudieron a la apertura de la quinta Bienal, donde se entrevistaron con diversos personajes, entre ellos, el crítico Mario Pedrosa, cuya relación con Salas Anzures marcaría el rumbo de la participación mexicana en la siguiente Bienal.

El viaje por Sudamérica, aparte de establecer contactos con críticos, instituciones y artistas, estimuló el ánimo del Jefe del DAP, quien a su vuelta a México declaró:

Hemos visto con desprecio e irresponsabilidad el enorme papel que México podía haber cumplido como un centro cultural aglutinante en América. Se nos ha visto

mucho más en Europa que en el continente. En algunos aspectos, como en la creación de grandes museos de arte moderno nos llevan ventaja, ciertos países allende la frontera sur.<sup>35</sup>

Parafraseando al Jefe del DAP, la delegación mexicana que se presentó en la Bienal de 1959 tenía dos objetivos, el primero retribuir la participación brasileña en la primer Bienal Interamericana, efectuada un año antes en la Ciudad de México; el segundo y más importante inaugurar una “nueva etapa de confraternidad espiritual e intercambio cultural entre México y Brasil”.<sup>36</sup>

Tal representación era una mezcla heterogénea. En un intento por mostrar el “amplio” y “efervescente” panorama de la pintura mexicana, el DAP eligió 4 artistas, que a juicio de las autoridades ejemplificaban las diversas corrientes de la escena nacional, en ella se encontraban dos representantes de la llamada “Escuela mexicana”: José Chávez Morado y Francisco Goitia, este último ganador del premio principal en la Bienal mexicana de 1958. Figuraba también Guillermo Meza, cuya producción pictórica no terminaba de romper con los moldes del rigor nacionalista y, por último, José Luis Cuevas, quien era la cabeza visible en la polémica disputa entre realismo y abstracción. Este último mereció el premio internacional de dibujo por su serie *Funerales de un dictador*.

Como veremos a continuación, la participación en la Bienal de 1961 es significativa ya que la polémica que se vivía en la Ciudad de México, respecto a la validez e importancia del muralismo, el realismo, la abstracción y su presencia en los espacios públicos, traspasó las fronteras del país y se hizo presente en la Bienal de São Paulo. Además, más allá de cuestiones estéticas, la presencia en la Bienal de dos delegaciones apoyadas por el Estado mexicano, una por el INBA y otra por la SRE, era parte de un proyecto político de acercamiento entre las dos naciones.

---

<sup>35</sup> *México en Latinoamérica. Entrevista a Miguel Salas Anzures*. Por Luis Suarez, en “México en la Cultura.” Suplemento Cultural del periódico *Novedades*. 10 de enero de 1960, p. 6.

<sup>36</sup> Miguel Salas Anzures. Presentación del Catálogo. *V Bienal de Sao Paulo*. México, INBA-Museo Nacional de Arte Moderno- SEP, 1959.

## CAPÍTULO 2

# MÉXICO EN LA VI BIENAL DE SÃO PAULO, 1961

### 2.1 México y Brasil en 1961.

Para comprender el sentido de la participación mexicana en la sexta BSP, particularmente como elemento de una política de intercambios culturales y pactos políticos entre las dos naciones, es preciso delinear las circunstancias en las que ocurrió. Conocer el contexto histórico es un referente necesario para concebir estas participaciones como parte de un proyecto diplomático de mayor envergadura.

En este sentido, la primera visita de Estado realizada por un presidente mexicano a tierras brasileñas se llevo a cabo en 1960. Adolfo López Mateos, entonces jefe del Ejecutivo nacional, correspondió a la invitación hecha por su homólogo Juscelino Kubitschek, quien gobernó Brasil de 1958 a 1961. Este viaje fue parte de una gira presidencial por Sudamérica realizada entre del 9 y el 25 de enero de dicho año y es recordado como el acontecimiento que determinó una nueva fase en la historia de las relaciones entre México y Brasil.<sup>37</sup>

En 1960, las condiciones económicas entre ambos países eran similares puesto que contaban con un desarrollo industrial boyante, lo que fomentó el intercambio comercial y su incremento gradual.<sup>38</sup> Políticamente, en el escenario continental, los intereses de ambos países giraban en torno a la relación con Estados Unidos, cuyo peso

---

<sup>37</sup> Sobre este viaje, ver: Palacios, Guillermo. *Intimidaciones, conflictos y relaciones. México y Brasil 1822 – 1993*. México, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático de la SRE, 2001. 380 p. En particular el capítulo 7, “Refundación de las relaciones: Las visitas presidenciales de Adolfo López Mateos y João Goulart”. También, *Presencia de México en Sudamérica: Discursos, mensajes, declaraciones y entrevistas de prensa, en los diversos actos en que tomo parte con motivo de su visita a las repúblicas de Venezuela, Brasil, Argentina, Chile y Perú*. México, Partido Revolucionario Institucional, 1960. 291 p.

<sup>38</sup> Por ejemplo, en noviembre de 1959 se realizó el primer vuelo entre Rio de Janeiro y la ciudad de México, en una ruta que incluía también, Bogotá, Panamá y Los Ángeles. Palacios, Guillermo *Op. Cit.* P. 271

e influencia en la Organización de Estados Americanos (OEA) delineó el rumbo de las cancillerías. En este rubro, a pesar de las desavenencias, la visita de López Mateos a Rio de Janeiro fue recibida con entusiasmo por la clase política brasileña.<sup>39</sup>

Además de los actos protocolarios, entre los que destacan la recepción en el *Palacio das Laranjeiras*, una vista en sesión solemne al Congreso Nacional, otra al Supremo Tribunal Federal y un banquete en el Palacio Itamaraty, López Mateos recibió el título de doctor honoris causa por la Universidad de Brasil.<sup>40</sup>

La gira concluyó con la firma de dos declaraciones conjuntas, una sobre misiones comerciales y otra referente a política exterior, en la cual se incorporaron postulados de la OPA referentes a la importancia de los regímenes democráticos, a la no intervención, la lucha contra la pobreza y al desarrollo económico. No obstante, señala Palacios, el logro más importante de la gira por Brasil se dio en el terreno de la geopolítica y los recursos energéticos.

Pocos meses después del viaje, en agosto de 1960, el director de Pemex, Pascual Gutiérrez Roldan, al recibir a una comisión de técnicos de la compañía Petrobrás en Minatitlán, anunció que “capitales brasileños y tecnología cubana llegarían a México a fin de participar en un ambicioso programa de ampliación de la industria petroquímica, con un valor aproximado de 380 millones de pesos, bajo la supervisión de Pemex”.<sup>41</sup>

Este ambiente de reconciliación se vio turbado por el conflicto entre el gobierno revolucionario de Cuba y los Estados Unidos, que durante 1960 vivió uno de sus momentos más álgidos: el compromiso de la URSS de defender la isla con misiles

---

<sup>39</sup> En noviembre de 1959 México se abstuvo de apoyar la Operación Panamericana (OPA), proyecto de integración regional impulsado por Juselino Kubitschek, o JK como también es recordado, para que formara parte de la agenda en la Conferencia Panamericana a celebrarse en Quito en febrero de 1960. *Ibíd.* p. 271

<sup>40</sup> Guillermo Palacios menciona que a pesar de la importancia del viaje, en un primer momento la cancillería mexicana declaró que no tenía contemplado la firma de convenio alguno; no obstante, en entrevista ante la prensa brasileña, López Mateos “detalló un acuerdo cultural que sería firmado durante su visita”. *Ibíd.* p. 279

<sup>41</sup> Citado en *Jornal do Comercio*, Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1960. En *Ibíd.* P 281.

nucleares en caso de que fuera necesario. Ocurrido en julio de aquel año, el ofrecimiento ruso fue aceptado por el gobierno de Fidel Castro, lo que detonó un cambio drástico en la diplomacia regional, puesto que la intervención rusa supuso un peligro real a la paz del continente.

Siguiendo el trabajo de Palacios, frente a este conflicto las posiciones de los gobiernos de México y Brasil fueron divergentes. México decidió continuar su política de no intervención, expresó abiertamente su simpatía a la Revolución cubana y abogaba por los mecanismos del sistema interamericano. Por su parte, para el gobierno brasileño la revolución cubana era vista con cierta reticencia, ya que su posición política rompía los lazos de “solidaridad continental” postulados, en cierto sentido, por la OPA.<sup>42</sup> A pesar de tales discrepancias, México conformó una comisión mediadora que colaboró en la resolución del conflicto, junto con Brasil, Canadá y posteriormente Ecuador, que si bien fue rechazada por los Estados Unidos y a la postre se disolvió, significó otro punto de confluencia entre ambas naciones.<sup>43</sup>

En enero de 1961 llegó a México el nuevo embajador brasileño, Manoel Pio Correa, y entre sus primeras funciones estuvo atender la apremiante necesidad de establecer vínculos comerciales sólidos entre las dos naciones, así como animar a los empresarios de ambas naciones sobre las posibilidades de inversión tanto en uno como en otro país. Así, para septiembre de 1961 se había conformado la primera misión de empresarios mexicanos que viajaría a Brasil con fines de intercambio.<sup>44</sup>

Además de esta primer comitiva de industriales, se consolidó otro grupo de negociadores que incluía entre sus principales participantes a la Secretaría de Marina y a

---

<sup>42</sup> En García Robles, Alfonso. *Las relaciones diplomáticas entre México y el Brasil*. En “Foro internacional”. Vol. IV. Núm. 3 Ene-mar. de 1964. P. 5.

<sup>43</sup> Palacios, Guillermo. *Op. Cit.* P. 285.

<sup>44</sup> Dirigida por el subsecretario de Industria y Comercio, Placido García Reynoso, la delegación visitó Sao Paulo, donde fue recibida por el embajador mexicano Alfonso García Robles, y en la cual se reunieron con las principales asociaciones de industriales paulistas. *Ibíd.* p. 387

la empresa Transportadora Marítima Mexicana (TMM). Estos convenios fueron resultado de las negociaciones efectuadas en enero y febrero de 1962, como parte del viaje realizado por el Secretario de Relaciones Exteriores, Manuel Tello, quien se reunió con su homólogo brasileño San Tiago Dantas, los días 17 y 18 del citado mes y realizó una gira a las ciudades de Rio de Janeiro y São Paulo, en tanto que el grupo de empresarios en el ramo de transporte marítimo, encabezado por el Secretario de Marina Almirante Manuel Zermeño, viajaron un par de semanas después.<sup>45</sup>

La presencia en Brasil como Secretarios de Estado de Manuel Tello y del Almirante Zermeño, no tenía precedente desde la histórica visita del Secretario de Educación Pública de Álvaro Obregón, José Vasconcelos, realizada 40 años antes. Este corto periodo de fructíferos e intensos intercambios, políticos, diplomáticos y comerciales se cerraría con la visita a México del recién nombrado presidente de Brasil, João Goulart, realizada entre el 9 y el 11 de abril de 1962. Dos años después, el golpe de estado que lo depondría de la presidencia a Goulart, sucedido en marzo de 1964, marcó un nuevo quiebre en la relación entre los dos países.

Ante este panorama, las participaciones mexicanas en la Bienal de São Paulo, ocurridas entre 1959 y 1963, es decir de la 5ª a 7ª edición, deben verse como parte de un proyecto político de acercamiento entre las dos naciones. El viaje realizado por Salas Anzures, Jorge Juan Crespo de la Serna y Horacio Flores Sánchez en 1959 anticipó el realizado por el presidente López Mateos en enero de 1960 y abonó en el terreno de las relaciones culturales y diplomáticas, que se estrecharon como nunca había sucedido en la historia de ambos países. Si bien en Brasil nunca se montó una exposición con las dimensiones de las realizadas en Europa, el gobierno buscó otras alternativas para mantener la misma estrategia de penetración cultural y artística en el país sudamericano.

---

<sup>45</sup> García Robles, Alfonso. *Op. Cit.* P. 10.

El prestigio e importancia de la Bienal de São Paulo, que para 1961 cumplía su primera década de vida, brindó la oportunidad al gobierno mexicano de mostrar su compromiso con las autoridades brasileñas al exhibir en el certamen paulista lo mejor de la plástica nacional. La sexta edición del evento contó con la presencia de dos delegaciones apoyadas por el gobierno, una, la “oficial” a través del INBA, y otra, a través del OPIC (Organismo de Promoción Internacional de la Cultura) que dependía de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

Asimismo, esta edición de la Bienal también es recordada por ser la primera a la que asistieron países de la Europa del este ( Hungría, Rumania, Bulgaria y la URSS), entre los cuales destacó la representación de la URSS, cuya inclusión en el contexto de la guerra fría, marcó un hito en la historia del evento.

## **2.2 Celebrando una década. La sexta Bienal de São Paulo, 1961.**

Inaugurada el 1º de octubre de 1961, la 6ª Bienal cerró un primer ciclo de trabajo ya que fue la última realizada bajo el auspicio del Museo de Arte Moderno (MAM). La historiografía del arte brasileño señala que los problemas económicos, dado el incremento de los gastos generados por un evento de esas magnitudes, el prestigio que logró la Bienal por encima incluso del propio MAM, lo que derivó en complicaciones logísticas para llevar a cabo el buen funcionamiento del museo; así como las dificultades personales de la pareja Materazzo-Yolanda, quienes iniciaron un proceso de divorcio en 1962; la separación entre las dos entidades fue inevitable.

Tal acontecimiento dio como resultado la creación de la Fundación Bienal de São Paulo, que desde entonces es el organismo encargado de la realización de las bienales y la desaparición del primer Museo de Arte Moderno de la ciudad, cuyo acervo paso a la Universidad de São Paulo y que a la postre conformaría la colección base del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la USP, MAC-USP.

En 10 años de vida (1951-1961) la Bienal de São Paulo logró consolidarse como uno de los eventos más importantes del circuito internacional del arte; su influencia en la región fue evidente, primero en México (1958-1960) y posteriormente en Argentina (1962-1964-1966), quienes con sus respectivas diferencias instituyeron versiones propias del certamen.<sup>46</sup> En el ámbito local la BSP cumplió cabalmente sus propósitos, además de mostrar al público brasileño lo mejor y más “actual” del arte internacional, de ser un escaparate para los pintores nacionales y de impulsar la imagen de un Brasil próspero y moderno, la BSP marcó la pauta de las tendencias artísticas, tanto para los creadores brasileños como para el resto de los latinoamericanos, quienes tenían la oportunidad de ver en un mismo espacio obras de artistas de todo el mundo, aunque al final, las secciones más vistas, comentadas y premiadas eran las de Europa y Estados Unidos.

En esta edición del certamen brasileño, además de contar con las conocidas exposiciones de pintura, escultura, grabado y dibujo, se realizaron dos concursos de arquitectura uno abierto y otro sólo para escuelas de arquitectura, ello para conmemorar la inauguración de la nueva capital brasileña, Brasilia. También, se realizó una *exposición de artes plásticas del teatro* (sic) y la primer Bienal internacional del libro y de las artes gráficas.<sup>47</sup>

Con tal cantidad de eventos paralelos, que únicamente se realizaron una o dos veces más, los gastos de producción generaron un déficit de 30 millones de cruzeiros (115 mil dólares de la época).<sup>48</sup> Ante este sombrío panorama presupuestal, que crecía

---

<sup>46</sup> Por el lado mexicano, las dos primeras y únicas *Bienales Interamericanas de pintura, escultura y grabado*, organizadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes, se llevaron a cabo en 1958 y 1960, respectivamente. Por el lado argentino, las Bienales de Córdoba, realizadas en 1962, 1964 y 1966, fueron iniciativa de la empresa automotriz Kaiser, afincada en aquella ciudad de la Argentina.

<sup>47</sup> En este sentido, Aracy Amaral calificó la Bienal como exposición-monstruo por la cantidad de artistas brasileños que participaron. Amaral, Aracy. “A Bienal se organiza assim...”. Periódico *O diario de Sao Paulo*. 16 de diciembre de 1961. Citado en Alambert y Canhête. Op. Cit. p. 93

<sup>48</sup> Cantidad que provenía del presupuesto del Museo de Arte Moderno, propiedad de Francisco Matarazzo. Amarantes, Leonor. *As Bienais de São Paulo. 1951 a 1987*. Sao Paulo, Brasil. Ed. Projeto, 1989. 408 p. P. 106.

exponencialmente con cada edición, Matarazzo buscó alternativas de financiamiento para la bienal.

En junio de 1961, Jânio Quadros, entonces presidente de Brasil, autorizó a Mario Pedrosa, Secretario del Consejo Nacional de Cultura, diseñar un proyecto de ley que transformara la Bienal en una institución pública.<sup>49</sup> El proyecto, hecho a pedido de Matarazzo, inició un polémico debate sobre la pertinencia de tal decisión y el futuro de un evento tan representativo, como ya lo era la BSP. Si bien, la iniciativa original de Pedrosa tenía como objetivo otorgar a las dos entidades (MAM-Bienal) un presupuesto e infraestructura propias, pero manteniendo cierto vínculo institucional entre ellas, al final la división fue inminente.<sup>50</sup>

Para abril de 1962 la separación entre el Museo y la Bienal era un hecho. Paradójicamente afirmó Pedrosa, el Museo, que no requería tantos recursos para su funcionamiento y que fácilmente podría pasar a manos de particulares fue tomado por el Estado a través de la Universidad. Por su parte, la Bienal, cuyos costos de producción ascendían a 150 millones de cruzeiros, se mantuvo como una institución privada, a cuya cabeza se encontraba el propio Matarazzo.<sup>51</sup> El proceso de división, que comenzó en 1959, concluyó con la creación de la Fundación Bienal de São Paulo y la desaparición del MAM en 1963, pero la polémica generada por tal escisión se prolongaría hasta fines de la década de los sesenta.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> El anteproyecto elaborado por Pedrosa para hacer de la Bienal una fundación, tenía la intención primera de desvincular los fondos de las dos instituciones. Aunque el proyecto (final), modificado por Matarazzo, transformaba la Bienal en una fundación autónoma de carácter privado, mientras que el museo continuaría como una sociedad civil. Alambert y Canhête. *Op. Cit.* p. 96

<sup>51</sup> *Ibid.* p. 97.

<sup>52</sup> Las principales interrogantes al funcionamiento de la nueva Fundación, provenientes tanto de artistas como de críticos, cuestionaban cómo se utilizaban los recursos públicos; también, el rumbo del programa cultural, que era discutido por la desaparición del cargo de Director Artístico. Alambert y Canhête. *Ibid.* p. 98.

Volviendo a las cuestiones meramente artísticas, los temas de las exposiciones exhibidas en la Bienal fueron sumamente eclécticos, Mario Pedrosa, crítico de arte consumado y militante del partido comunista brasileño, alentó la presencia de exposiciones con un carácter propiamente histórico y antropológico<sup>53</sup>, lo que para cierto sector de la crítica parecían fuera de tono frente a lo comúnmente exhibido en la Bienal.<sup>54</sup>

Fuera de aquellas muestras, en su tono más tradicional, la Bienal contó con varias salas de homenaje, por ejemplo, la retrospectiva de Kurt Schwitters, organizada por la entonces República Federal de Alemania. Por otro lado, Pedrosa había contemplado una muestra retrospectiva del suprematismo y del constructivismo rusos que incluía, entre otros, obras de Malevitch, Rodchenko y Tatlin, pero los representantes de la URSS descartaron esa idea y mostraron en São Paulo lo más ortodoxo del realismo social.

Entre los artistas internacionales que participaron destacan los ganadores de los premios oficiales: el japonés Yoshishige Saito en pintura, la argentina Alicia Penalba en escultura, el norteamericano Leonard Baskin en grabado y el polaco Tadeus Kulisiewicz en dibujo; el gran premio del jurado lo recibió la pintora franco-portuguesa María Helena Viera da Silva.<sup>55</sup> En este sentido, además de los intereses detrás de cada reconocimiento, los criterios de selección nos permiten percibir las tendencias artísticas del momento, las cuales sin duda influyen en los artistas elegidos por las representaciones nacionales.

Mario Pedrosa afirmarí una década después que la sexta Bienal representó la consagración del expresionismo (con sus diversas variantes); y en el caso de la historia

---

<sup>53</sup> Entre lo presentado en estas salas, Paraguay mandó 60 esculturas de arte de las misiones religiosas; Australia, envió ejemplos de arte aborigen; la entonces Yugoslavia, envió reproducciones de frescos bizantinos de los siglos XII al XV; Japón montó una muestra sobre el arte de la caligrafía; la India, continuando con esta línea, exhibió reproducciones y fotografías de los frescos del santuario de Ajanta. Mario. Presentación. *Catálogo VI Bienal de São Paulo*. São Paulo, Museo de Arte Moderno, 1961.

<sup>54</sup> Al referirse a esta sección, Leonor Amarantes la califica como poco emocionante, falta de osadía y “sin brillo”, si bien reconoce el mérito y la calidad artística de lo presentado, reprochó que la Bienal, dado su objetivo de presentar lo más actual del arte no era el espacio para aquel tipo de exposiciones. Amarantes, Leonor. *Op. Cit.* p. 108.

<sup>55</sup> *Bienal 50 anos, 1951-2001*. São Paulo, Brasil. Fundação Bienal de São Paulo, 2001. 352 p. Catálogo conmemorativo. P. 117

del arte brasileño, marcó un hito sin precedente ya que fue el punto de despegue en la trayectoria de toda una generación de artistas, como Lygia Clark, quien obtuvo el premio de escultura en el concurso para artistas brasileños, presentando algunas piezas de la serie "bichos".<sup>56</sup>

Dentro de las principales representaciones nacionales, la delegación de Estados Unidos, organizada por el director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, René d'Harnoncourt, conto con tres salas especiales, dedicadas al pintor Robert Motherwell, al escultor Reuben Nakian y otra al propio Leonard Baskin, respectivamente, quienes por sus características técnicas y temáticas son comúnmente asociados al expresionismo abstracto de la denominada escuela de New York. Además de estas tres salas, la representación se complementaba con una exposición colectiva de 11 artistas.<sup>57</sup>

Recordemos que la colaboración entre el MOMA de NY y el Museo de Arte Moderno de SP era sumamente estrecha, razón por la cual era habitual para la Bienal contar con importantes participaciones norteamericanas. En esta edición el objetivo era claro, mostrar que a pesar de la diversidad imperante en la escena de Estados Unidos, los artistas partían de las mismas preocupaciones y búsquedas estéticas.<sup>58</sup>

Otra de las delegaciones importantes en esta Bienal fue la correspondiente a Francia, organizada por la Asociación Francesa de Acción Artística y presentada por el crítico e historiador del arte Jean Cassou. La representación contaba con dos secciones, una en homenaje a Jacques Villon, y otra que agrupaba a exponentes consagrados de la Escuela de París.

En el ámbito regional, uno de los referentes más próximo a los artistas mexicanos, debido entre otras razones a la realización de la Bienal Interamericana en la Ciudad de

---

<sup>56</sup> Pedrosa, mario. "A Bienal de cá para lá" (1970), en Otilia Arantes, ed., *Mário Pedrosa: Política das artes* São Paulo, Universidade de São Paulo, 1995. p. 283

<sup>57</sup> d'Harnoncourt, René. "Presentación de la delegación de Estados Unidos". *Ibíd.* P. 186.

<sup>58</sup> *Ibíd.*

México un año antes, Uruguay presentó una muestra retrospectiva del pintor post-impresionista Pedro Figari y una sala con 4 artistas. Argentina, montó dos salas especiales, una dedicada a la pintora y grabadora Raquel Forner, cuya obra -afín al realismo social- fue premiada en la Bienal mexicana de 1958, y otra a la escultora abstracta Alicia Penalba; al mismo tiempo, con un discurso muy de vanguardia, la sala general estaba conformada por diez pintores, dos escultores y tres grabadores.

Para los artistas brasileños y para los propios organizadores de la Bienal, la conmemoración de los primeros 10 años de vida fue el pretexto ideal para revisar lo hecho hasta entonces en el certamen. Por el lado de los creadores, Pedrosa tenía claro que esta Bienal sería incluyente, por tal razón no tuvo inconveniente en exhibir obras de las más diversas corrientes artísticas. En total participaron 243 artistas locales.<sup>59</sup>

Aparte de las obras en concurso, la sección brasileña contó con salas dedicadas a los artistas nacionales premiados en ediciones anteriores de la BSP, entre los que se encontraban, Danilo di Prete, Alfredo Volpi, Oswaldo Goeldi, y Livio Abramo.

Para Francisco Matarazzo el éxito de la Bienal se explicaba a partir del apoyo popular y de la entusiasta participación internacional, que crecieron gradualmente desde 1951, razón por la cual la celebración de los primeros diez años de vida de la BSP no sólo conmemoraba el triunfo personal y empresarial de su iniciativa, festejaba también la metamorfosis de la Bienal que pasó de ser un evento “estético-artístico a un acontecimiento cultural, social y político”, cuyas repercusiones traspasaban el ámbito de lo privado y se dejaban sentir cada vez con mayor fuerza en el ámbito de lo público. Los números finales de la Bienal fueron:

Total de países participantes:	57
Total de artistas:	1007

---

<sup>59</sup> Desde “los primitivos y figurativos, hasta las últimas manifestaciones abstraccionistas, de geométricos, concretistas, neo-concretistas, tachistas, informales, hasta los neo-figurativos y neo-dadaístas”.<sup>59</sup> *Bienal 50 anos, 1951-2001*. Catálogo conmemorativo. *Bienal 50 anos, 1951-2001*. Op. Cit. 118

Brasileños:	243
Extranjeros:	754
Total de obras exhibidas:	4990 <sup>60</sup>

Bajo estas condiciones se llevo a cabo la excepcional doble participación mexicana, como veremos, sus objetivos, participantes y expectativas dan cuenta de un panorama artístico y una política cultural efervescente. Asimismo, para los artistas y los funcionarios encargados de su selección, el prestigio de presentarse –e intentar triunfar– en un evento con la magnitud de la BSP, representaba una oportunidad excepcional para acrecentar su capital simbólico en México.

### **2.3 Las participaciones mexicanas.**

Si concebimos la presencia de la delegación mexicana en la VI Bienal de São Paulo como una sola, dividida en dos secciones: una *hors concours* y otra en competencia, es fácil advertir algunas preguntas. La primera y más evidente: ¿Porqué llevar dos secciones de un mismo país?, ¿quiénes y con qué objetivos organizaron tales delegaciones?, en el plano meramente artístico, ¿qué artistas y cuales obras se presentaron en cada una de las secciones? Además, amén de la connotación política y diplomática de la presencia mexicana, ¿Cuál era discurso visual de lo presentado en la Bienal?

Recordemos que las obras exhibidas en este tipo de eventos tienen que cumplir con ciertas características que les permitan sobresalir del resto, ya sea cómo lo más moderno, lo único o lo excepcional del arte nacional; razón por la cual los encargados de la selección se esmeran en elegir artistas que cumplan con esos requisitos.

En este caso, es posible afirmar que las participaciones mexicanas buscaban mantener el reconocimiento obtenido en las ediciones precedentes de la Bienal, al tiempo que hacían evidente la confrontación entre dos grupos de artistas por su presencia en los

---

<sup>60</sup> *Ibíd.* p. 117.

espacios públicos de exhibición; tal disputa, que se tradujo en un debate entre el realismo y la abstracción, fue el centro sobre el cual giraron varios de los acontecimientos ocurridos en la escena artística de la Ciudad de México durante las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo pasado.

Aquel período de cambios generacionales, denominado por la crítica de arte como de la “Ruptura”, fue el marco en el que se desarrollo la participación mexicana en la VI BSP. Si bien no es el objetivo de este trabajo recapitular la génesis histórica o el desarrollo de los artistas agrupados en torno a esta polémica etiqueta (ser o no ser parte de la “ruptura”), o la de cuestionar la pertinencia del término, su existencia, al menos como disputa por las políticas culturales del Estado, es innegable.

### **2.3.1 Antecedentes**

A pesar de los múltiples cuestionamientos y lo polémico de su origen, el término “ruptura”, entendido como categoría o clasificación estilística, ha sido utilizado por los especialistas para marcar una diferencia entre los pintores asociados con los postulados hegemónicos de la pintura mural-revolucionaria y aquellos que a partir de la década de los cincuenta hicieron evidente su distancia formal e ideológica de dichos principios.

Si bien su pertinencia aún es objeto de revisión, es claro que partir de esta distinción, los discursos histórico-artísticos del arte nacional construyeron una aparente dicotomía entre la abstracción y el realismo, entre la pintura realizada por los grandes muralistas y aquella ejecutada por sus entonces jóvenes colegas, entre lo nacional y lo cosmopolita, entre lo moderno y lo tradicional. Todos estos debates, que se ventilaban a principalmente través de la prensa, cimbraron profusamente el medio artístico de la Ciudad de México y a la postre obligarían a artistas, funcionarios, críticos y especialistas a tomar partido por una u otra posición.

Aunque el uso generalizado de tal calificativo tiene poco más de dos décadas, a partir de la multitudada exposición *Ruptura*, realizada en el Museo Carrillo Gil de la Ciudad de México en 1988, su origen data de algunos lustros atrás. Octavio Paz ya en 1950 vislumbraba la existencia de un grupo de pintores alejados de los cánones político-históricos y didácticos de la denominada “Escuela Mexicana”.<sup>61</sup>

Además, como apunta Jorge Alberto Manrique, la generación de artistas surgida en los años cincuenta no fue la primera que rompió con el muralismo, ya que al tiempo que se creaban las grandes obras murales y el fervor nacionalista cundía en los sectores oficiales de la cultura, co-existió un grupo de pintores cuya obra se caracterizó por su tono clásico, alejado de las temáticas políticas y con un matiz introspectivo.<sup>62</sup> Por tanto, es posible afirmar que los movimientos *rupturistas*, entendidos como disidencias, existieron desde el nacimiento mismo de la denominada “Escuela Mexicana de Pintura”.

Para la segunda mitad de la década de los cincuenta el desgaste del discurso oficial del Estado mexicano parecía evidente. Si bien el imaginario nacional-revolucionario aún estaba fuertemente arraigado en todas las instituciones oficiales, las premisas de la lucha armada iniciada en 1910 estaban cada vez más lejos de la realidad, por lo menos, para la Ciudad de México, cuyo desarrollo económico era floreciente.

En el campo de las artes plásticas, el conflicto entre el realismo y la abstracción entraba en una espiral cada vez más álgida, en la cual el INBA, a través de su Departamento de Artes Plásticas, jugaba un papel fundamental al ser la instancia encargada de seleccionar las obras, los artistas y las exposiciones que se presentarían en

---

<sup>61</sup> Aunque se refiere a otro grupo de artistas, Paz deja claro que el panorama artístico en México era por demás diverso. Véase Paz, Octavio. “Tamayo en la pintura mexicana”, en *México en la obra de Octavio Paz. III. Los privilegios de la vista. Arte de México*. México, FCE, 1987. 513 p. P. 323 El texto original fue publicado en 1950 como un comentario a la primera exposición de Rufino Tamayo en París.

<sup>62</sup> Manrique, Jorge Alberto. “Rompimiento y rompimientos en el arte mexicano”. Publicado en *Ruptura. Catalogo de la Exposición*. México, Museo de Arte Alvar Carrillo Gil – Museo y Biblioteca Pape, 1988. P. 25-43.

los recintos públicos del Instituto; es decir, sus criterios estéticos marcaban la pauta de lo habría de exhibirse oficialmente en cuestiones de pintura, escultura y gráfica.

A partir de los premios otorgados en la 1ª Bienal Interamericana, realizada en 1958, las críticas a las políticas del DAP fueron especialmente mordaces.<sup>63</sup> El profesor Miguel Salas Anzures, en su calidad de jefe del Departamento, enfrentó los cuestionamientos de algunos pintores, quienes señalaban lo excluyente de los lineamientos del DAP, mismos que se caracterizaban por apoyar casi exclusivamente a aquellos creadores cuyas obras mantenían vigente las premisas del realismo-nacionalista, es decir, en las que pervivían rasgos históricos, indigenistas, folclóricos, políticos o meramente didácticos, lo que coartaba la libertad creativa.

Aquella controversia dividió el medio artístico en dos grupos claramente definidos, unos a favor del DAP y sus políticas<sup>64</sup> y otro que propugnaba por un cambio en las directrices del Departamento,<sup>65</sup> este último contaba con la figura de José Luis Cuevas, quien a pesar de su juventud cobró relevancia gracias a su éxito en el mercado internacional y su actitud irreverente. Una parte de este grupo de pintores conformaría la representación independiente, que auto-nombrada del Museo de Arte Moderno A.C. asistiría a la VI Bienal de São Paulo.

En este sentido, es necesario matizar la importancia real de la gestión de Salas Anzures al frente del DAP. Si bien es recordado por su apoyo a la generación de pintores

---

<sup>63</sup> El premio Internacional de pintura otorgado a la obra *Tata Jesucristo* de Francisco Goitia, pintada 32 años antes (1926), fue el blanco principal de la controversia. Al respecto Gironella ironizaba: “Si Goitia se presenta con el *Tata Jesucristo*, ¿a ver dónde está el guapo que se atreve a negarle el premio, a esta obra sagrada del arte mexicano?”. En “Primeros truenos en la tormenta de la Bienal”. Suplemento *México en la Cultura*, “Novedades”. 25 de mayo de 1958.

<sup>64</sup> Una de las principales figuras vituperadas por los jóvenes pintores y asociado con los sectores más reaccionarios era la del propio David Alfaro Siqueiros; aunque Salas Anzures se cuida de no mencionar nombres, se infiere que el sector “nacionalista” estaba conformado por colectivos de artistas como el FNAP (Frente Nacional de Artes Plásticas) que incluía a artistas de la talla de Juan O’Gorman, Jorge González Camarena o Francisco Goitia y otras asociaciones de izquierda como el TGP.

<sup>65</sup> Además de los ocho artistas participantes en la delegación del MAC A.C., es posible incluir, con ciertas reservas, a Fernando García Ponce, José Luis Cuevas, Günther Gerzso, Roger Von Gunten, Mathias Goeritz, Pedro Coronel y Francisco Toledo.

de la *Ruptura*, su nombramiento significó en sus propias palabras “la oportunidad de impulsar, acorde con los postulados oficiales, una política encaminada a la divulgación y fomento de las artes plásticas”.<sup>66</sup> Los tres años y medio que duró como jefe del Departamento (agosto 1957– marzo 1961) aunque fructíferos, estuvieron plagados de disputas<sup>67</sup> que terminaron por obligarlo a presentar su renuncia en calidad de irrevocable el 25 de febrero de 1961, misma que fue aceptada el 1º de marzo del mismo año.

Durante los primeros años de su gestión al frente del DAP (1957, 1958 y parte de 1959) Salas Anzures siguió los lineamientos del nacionalismo cultural, pero esta posición cambio drásticamente para 1960,<sup>68</sup> cuando se alejó de tal corriente, dejó de lado los postulados del “arte revolucionario” y moderó la política en el Departamento de Artes Plásticas volviéndola más incluyente. Esta situación lo enfrentó con los auto-denominados representantes del “realismo social” e hizo patente su apoyo a los pintores más jóvenes, quienes en su mayoría practicaban una semi-figuración o una abstracción lírica, hecho que le valdría el reconocimiento no sólo de los artistas, sino también de algunos críticos.<sup>69</sup>

Tan abrupto cambio podemos comprenderlo a partir del viaje que realizó Salas Anzures por Sudamérica durante el segundo semestre de 1959; lo que vio y observó en aquella gira de trabajo influyo de manera definitiva en su percepción de la plástica nacional. En aquel momento, dice Manuel Felguerez, Salas Anzures tuvo la oportunidad

---

<sup>66</sup> Miguel Álvarez Acosta, director del INBA entre 1954 y 1958, lo nombro jefe de Departamento en sustitución de Víctor M. Reyes en agosto de 1957.

<sup>67</sup> Entre las más importantes podemos mencionar su enfrentamiento con el Dr. Alvar Carrillo Gil debido a la cancelación de una exposición del propio Carrillo en el Palacio de Bellas Artes; su rompimiento con el Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP); y por último, su polémica con el Director del INBA, Celestino Gorostiza, que a la postre provocaría su salida del DAP.

<sup>68</sup> En Cherem, Silvia. *Trazos y revelaciones. Entrevista a diez artistas mexicanos*. México, FCE, 2004. 379 p. p. 149.

<sup>69</sup> "Miguel Salas Anzures apoyó a la pintura joven abiertamente, con entusiasmo, enfrenándose a la resistencia o a la oposición de los conservadores medios oficiales. Su entendimiento fue ágil, orientado con intuición, sensibilidad y talento. Si ya contábamos con nuevos nombres en la pintura, éstos seguían aislados, copados. Salas Anzures contribuyó a darlos a conocer mejor nacional e internacionalmente y los alentó en su trabajo que se desarrollaba no solo con indiferencia sino hasta con hostilidad" Cardoza y Aragón, Luis. *Su apoyo a los jóvenes*. En *Miguel Salas Anzures. Textos y testimonios*. México, 1967. p. 129. p. 83.

de conocer lo que ocurría en Argentina y Brasil, por lo que constató que la pintura mexicana perdía vigencia frente a las manifestaciones artísticas del cono Sur. Otro elemento a considerar en este cambio, de índole meramente personal, es el matrimonio de Miguel Salas con la artista brasileña Myra Landau, ocurrido en 1960. La obra y personalidad de la pintora carioca, influiría también en la nueva postura de Salas Anzures.

Por otro lado, además del mérito de hacer público su interés en renovar las directrices del DAP, la gestión de Salas Anzures también es recordada porque en ese período se realizaron las dos Bienales Interamericanas de Pintura, Escultura y Grabado de México, una en 1958 y otra en 1960.<sup>70</sup>

Como mencioné en el capítulo anterior, las Bienales Interamericanas buscaron re-posicionar la imagen del país como líder regional a través de las artes plásticas.<sup>71</sup> En el discurso fueron concebidas como certámenes incluyentes, abiertos a todas las propuestas estéticas. En la práctica, la primera se caracterizó porque la mayor parte de las obras exhibidas por los veinte países participantes mostraron clara afinidad con los conceptos estético-estilísticos impulsados por el muralismo mexicano en el continente. Por su parte, la sección mexicana, que no contó con la presencia ni de Cuevas ni de Tamayo, apostó por lo figurativo, además, claro, de montar salones especiales dedicados a la obra de Rivera y Orozco.

Pesé a las críticas recibidas y a las dificultades logísticas y presupuestales, la primer Bienal Interamericana cumplió con las expectativas de las autoridades y su aparente éxito alentó a los funcionarios del nuevo sexenio para continuar con el proyecto.

---

<sup>70</sup> Sobre la participación de Salas Anzures en las Bienales consultar: Guadarrama, Guillermina. *Op. Cit.*

<sup>71</sup> Es necesario puntualizar que este no fue el primer evento de ese tipo realizado en la Ciudad de México. Pocos años antes, en 1952, organizada en torno a los artistas españoles residentes en México, se llevó a cabo la “Primera exposición conjunta de artistas plásticos mexicanos y españoles” cuyo objetivo era contraponerse al Bienal Hispanoamericana instaurada en España por el gobierno del General Franco en 1951. La entusiasta participación de la comunidad artística sentó un precedente importante en la futura realización de eventos similares. Sobre esta exposición consultar: Cabañas Bravo, Miguel. *Artistas contra Franco. La oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las Bienales Hispanoamericanas de Arte. México*, UNAM-IIEs, 1996. 185 p.

Uno de los factores que influyó en esa decisión, fue la ratificación de Miguel Salas Anzures al frente del DAP, quien a pesar de los problemas políticos a nivel continental, logró convocar a representantes de diecinueve países.

La II Bienal constituyó uno de los acontecimientos culturales de mayor envergadura en la primera mitad del sexenio de Adolfo López Mateos (1958–1964); al igual que la anterior, esta edición se llevo a cabo en las salas del Palacio de Bellas Artes entre septiembre y diciembre de 1960. La preparación del evento corrió a cargo de Salas Anzures, quien como vimos realizó una gira de trabajo por Sudamérica un año antes con el principal objetivo de preparar debidamente la muestra.

En esta ocasión, intentando salvar el enrarecido ambiente político, se otorgaron premios y reconocimientos a por lo menos un miembro de cada delegación. Además se realizó una sección de homenajes, en la que presentaron al ecuatoriano Guayasamín, a la escultora boliviana Mariana Núñez, el grabador brasileño Oswaldo Goedi, así como al mexicano Carlos Alvarado Lang.

Para evitar suspicacias en torno al otorgamiento de premios y distinciones, se creó un comité consultivo que permitía conciliar intereses gremiales y legitimaba las decisiones oficiales al contar con una representación artística mayoritaria, Tal comité brindó a los jóvenes artistas la oportunidad de sentirse incluidos en las determinaciones oficiales.<sup>72</sup>

Para esta Bienal la sección mexicana contó con la participación de Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Pedro Coronel, Leonora Carrington, Vicente Rojo, Raúl Anguiano, y Roberto Montenegro, entre otros. Sin embargo, debido el encarcelamiento de David Alfaro Siqueiros en agosto de ese mismo año, bajo el cargo de disolución social, la mayor parte de los artistas y colectivos ligados a reivindicaciones de izquierda no asistieron al

---

<sup>72</sup> Como señala Guillermina Guadarrama, “esta acción fue seguramente la que hizo afirmar a esos artistas que Salas Anzures fue el funcionario que los apoyó, al informales (y hacerles partícipes) de la toma de algunas decisiones”. Guadarrama, Guillermina. *Op. Cit.* 2008. P. 49

certamen.<sup>73</sup> A pesar de estas desavenencias, el premio internacional fue otorgado a Rufino Tamayo, el segundo lugar correspondió al ecuatoriano Oswaldo Guayasamín y el tercero a Pedro Coronel.

A pesar de los esfuerzos del INBA, encabezados por su director Celestino Gorostiza, por consolidar la Bienal con la presencia de los mejores artistas del continente, el certamen recibió severas críticas debido a la escasa participación de creadores consolidados y lo oneroso de su presupuesto. Salvo contadas excepciones, la mayoría de las delegaciones acudieron con artistas jóvenes o con poca presencia en el ámbito internacional, representantes en su conjunto de los movimientos abstractos en boga en aquellos años,<sup>74</sup> quienes aunados a los también noveles artistas mexicanos que se presentaron, dieron la impresión de una muestra donde “abundaba lo mediocre”.<sup>75</sup>

Aunque existieron voces a favor de la Bienal por ejemplo las de Justino Fernández, Paul Westheim o desde el ámbito oficial la del propio Salas Anzures o Gorostiza, lo que prevalecía en el medio artístico era la confrontación.

Pese al empeño de las autoridades, al preparar con la mayor antelación posible la Bienal, el evento fracasó; si bien es preciso encomiar el empeño por realizar una muestra

---

<sup>73</sup> Tanto el Frente Nacional de Artes Plásticas como el TGP hicieron público que se abstuvieron de participar en protesta por el incidente Siqueiros; José Luis Cuevas, Francisco Icaza y algunos pintores más también condenaron el incidente. Asimismo otros importantes creadores tampoco concurren al certamen, la mayor parte de ellos aludiendo motivos personales No acudieron al certamen Juan O’gorman, Jorge González Camarena, Alfredo Zalce, Pablo O’Higgins, Guillermo Meza, Ricardo Martínez, Carlos Mérida, Manuel Rodríguez Lozano, Rafael Coronel, Carlos Orozco Romero, Remedios Varo y Gunther Gerzso además de algunos más. En *Ibid.* p. 50

<sup>74</sup> Sobre el panorama artístico de la Bienal, el crítico Antonio Rodríguez afirmó, “¿Quién osaría pensar hace veinte años que el México artístico de Rivera y Orozco, creador de la única escuela de este siglo con personalidad después de la París – la afirmación es de André Malraux- se convertiría poco tiempo después, en el escaparate continental de un abstraccionismo, que a fuerza de buscar desesperadamente la originalidad, ha caído en la más chata monotonía? Esto es, en realidad, la Bienal en su inmenso conjunto...”. Visto a la distancia, el cuestionamiento de Rodríguez era válido, sin embargo, para la escena artística nacional, esta dosis de abstracción continental impulsó la presencia pública de una nueva generación de pintores. En, Rodríguez, Antonio. “Dos grandes exposiciones en una Bienal despersonalizada” en Suplemento Semanario de *El Nacional*. 25 de septiembre 1960. México, p.5.

<sup>75</sup> La afirmación es de Juan García Ponce, quien bajo el pseudónimo Ventura Gómez Dávila publicaba regularmente alguna crítica o comentario sobre las exposiciones que ocurrían en México o el extranjero en el suplemento “México en la Cultura” del Periódico *Novedades*. Sobre la Bienal publicó el artículo “Con notables excepciones abunda lo mediocre”. 25 de septiembre de 1960.

a la altura de su similar en São Paulo, los resultados no fueron los anhelados. Realmente no acudieron artistas de renombre, lo visto apenas reflejó parte de la escena artística regional, y aunque sirvió de escaparate a los nuevos pintores del continente, la trascendencia real para los artistas mexicanos es cuestionable.

La polémica y la desazón acompañaron ese evento, Ida Rodríguez la definió como “la Bienal de los ausentes”, por la escasa participación de artistas importantes;<sup>76</sup> en el mismo sentido, Luis Suarez anticipaba sobre ella: “segunda Bienal, segunda tormenta”.<sup>77</sup> Alvar Carrillo y José Luis Cuevas, el primero enfrentado con Salas Anzures, continuaron bajo el mismo tenor de cuestionamientos: Carrillo afirmó que no había visitado la Bienal en solidaridad por el incidente Siqueiros así como por la actitud del Director del DAP; Cuevas por su parte, además de apoyar a Siqueiros, criticó la actitud de los pintores mexicanos que sí acudieron, a quienes tacho por su falta de “solidaridad humana”.

Aunado a estos factores, los premios otorgados en la Bienal reavivaron el debate entre aquellos que demandaban reformas a las políticas del Departamento de Artes Plásticas y quienes pugnaban por mantener su posición al interior del aparato oficial. Para Shifra Goldman la “furiosa controversia” que despertó esta Bienal fue precisamente por los premios otorgados a Tamayo y Coronel, hecho que represento, al menos simbólicamente, la confirmación de que las nuevas tendencias artísticas tenían ya un lugar al interior de los espacios públicos de exhibición.<sup>78</sup> Este enfrentamiento, traducido supuestamente abstracción vs realismo, marcaría el rumbo de la gestión de Salas Anzures, quien pocos meses después presentaría su renuncia al Secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet.

---

<sup>76</sup> Rodríguez, Ida. *La bienal de los ausentes...* en “México en la Cultura” del Periódico *Novedades*. 2 de octubre de 1960.

<sup>77</sup> Suarez, Luis. *Segunda bienal, segunda tormenta*. en “México en la Cultura” del Periódico *Novedades*. 4 de septiembre de 1960

<sup>78</sup> Goldman, Shifra. *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*. México, IPN- editorial Domés, 1989. 284 p. P. 68.

Esta fue la segunda y última Bienal Interamericana, lo exorbitante de su presupuesto, lo complejo de su realización y los pocos resultados tangibles, motivaron a las autoridades a cancelar el evento; aunado a ello, la salida del propio Salas Anzures del DAP, principal promotor de la Bienal y contacto con las instituciones y los artistas extranjeros, terminó por cerrar el breve ciclo de vida del certamen. No obstante, el esquema de concursos tipo Bienal se mantuvo a nivel nacional.

Como hemos visto, el trabajo que Salas Anzures al frente de DAP lo acercó a un grupo de pintores cuyas posturas estéticas eran relativamente relegadas por las instancias oficiales. Con su salida de INBA, este conjunto de artistas perdió a su interlocutor en el gobierno, a pesar de ello, el tiempo que estuvo al frente de Artes Plásticas lo consolidó como un personaje medianamente influyente en el medio artístico, además de su trabajo como Director de la revista *Artes de México* (Director fundador de 1953 a 1965) y cómo crítico de arte. Asimismo, el viaje que realizó por tierras sudamericanas en 1959 le brindó la oportunidad de estrechar lazos con personajes de aquella región, especialmente en Brasil, donde entabló relación con Mario Pedrosa y Francisco Matarazzo, a quienes conoció personalmente.

La salida de Salas Anzures del INBA no fue tersa. Desde julio de 1960, debido a la polémica suscitada por el retiro de un cuadro del pintor Mario Orozco Rivera de una exposición en el Palacio de Bellas Artes, su situación ante el Subdirector y el Director del Instituto no era la mejor.<sup>79</sup> Tal acontecimiento lo obligó a presentar su renuncia al

---

<sup>79</sup> Durante el mes de julio de 1960 se desató un debate público debido a que el entonces Director del INBA, Celestino Gorostiza, decidió censurar un cuadro del Mario Orozco Romero y cancelar la exposición en la que habría de participar; ante tal acontecimiento, las críticas del autor y otros pintores no se hicieron esperar, quienes a través de diversos medios acusaron al Instituto de coartar la libertad de expresión. El Jefe del DAP, Salas Anzures, apoyó a los artistas y sugirió al Director que el cuadro se exhibiera, la respuesta de Gorostiza fue contundente, clausuró todas las salas del Museo Nacional de Artes Plásticas (bajo el argumento de que necesitaban remodelarse) y suspendió indefinidamente las exposiciones que ya se tenían programadas; ello desencadenó un sinnúmero de críticas de los artistas afectados, por lo que el Director se vio obligado a exhibir el cuadro de Orozco Romero y reprogramar el resto de las exposiciones. Olvera, Jorge. *Reseña biográfica de Miguel Salas Anzures en Textos y testimonios*. México, 1967. 132 p. P. 122

Secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, quien no la acepto. Para fines de ese mismo año, Jorge Olvera, colaborador del profesor, apuntó en la biografía póstuma hecha en honor del ex-jefe del DAP:

Los enemigos de Salas Anzures o más bien de su política de franquear las puertas del Museo de Arte Moderno y de las galerías del INBA a la nueva pintura y al arte contemporáneo de otros países, aprovechándose de su difícil situación con los directivos del INBA por el incidente del cuadro del pintor Orozco Rivera, intrigan en su contra y aprovechan cualesquiera (sic) coyuntura para atacarlo, orillándolo de nuevo a presentar su renuncia.<sup>80</sup>

En abril de 1961, desligado ya del INBA, Salas Anzures emprendió un nuevo proyecto de trabajo: la fundación de un Museo de Arte Contemporáneo A.C., cuya iniciativa respondió al interés de los pintores que públicamente lo apoyaron mientras estaba al frente del DAP. Es importante enfatizar que en un primer momento este Museo es denominado de “Arte Moderno”, posteriormente cambia su denominación y es oficialmente presentado como Museo de Arte Contemporáneo A.C.

El objetivo de tal iniciativa era crear un espacio de exhibición fuera de la órbita oficial, razón por la cual, aprovechando la coyuntura del momento, Salas Anzures se sumó con vehemencia a esta iniciativa. Aunque este proyecto de Museo tuvo una vida muy corta, apenas hay información de actividades hasta fines de 1962, su primer y principal actividad mostró la capacidad de acción de Salas Anzures: participar en la VI edición de la Bienal de São Paulo.

### **2.3.2 El “Museo de Arte Contemporáneo de México”**

A pesar de la creciente e importante escena artística, para 1961 la Ciudad de México aún no contaba con un Museo de Arte Moderno con local e infraestructura propios. Si bien desde 1947 existía un “Museo Nacional de Artes Plásticas”, éste se encontraba en el

---

<sup>80</sup> *Ibíd.* P. 125.

Palacio de Bellas Artes y sus áreas de exhibición estaban circunscritas a las actividades propias del recinto. Aunque había otros espacios, como el Salón de la Plástica Mexicana, las Galerías de la Academia de San Carlos o las existentes en el bosque de Chapultepec, el “arte moderno”, entendido como lo contemporáneo, no tenía un espacio específico de exhibición. Pese a ello, el anhelo de contar con tal recinto cundía entre los creadores, los críticos y los promotores.

Consciente de tal vacío y al conocer el surgimiento de Museos de Arte Moderno en otras ciudades importantes de Latinoamérica como en Rio de Janeiro (1948), São Paulo (1948) y Buenos Aires (1956), Salas Anzures vislumbró la posibilidad de crear un Museo que llenará ese espacio y cumpliera sus propias expectativas de exhibición.

Por su parte, el grupo de artistas que apoyó esta iniciativa, sabedores de la oportunidad que significaba participar en la fundación de un Museo, en el cual gozarían de un lugar privilegiado para exponer y posteriormente asistir a la Bienal de São Paulo no desaprovecharon esta excepcional ocasión.

A pesar de lo loable de la empresa, el proyecto no contaba ni con un presupuesto ni con un local, y al parecer tampoco con un plan real de trabajo, por tanto, la aventura de fundar un museo desligado del INBA sólo se concretaría hasta la presentación en São Paulo en septiembre de 1961.

Gracias a la información en archivos es posible afirmar que el trabajo de gestión para lograr la invitación a la Bienal comenzó en abril de aquel año, en una larga carta fechada el 30 de ese mes, donde Salas Anzures le comunica a Mario Pedrosa los motivos de su salida de Bellas Artes. Le explica también, “el interés que existe de parte de numerosos artistas e intelectuales progresistas en el campo del arte para que yo organice un Museo de Arte Moderno Independiente del Estado”. Aprovechando la inercia de su buena relación con Pedrosa desde 1959, le pregunta si la Bienal estaría dispuesta a invitar oficialmente a los artistas independientes que forman parte del nuevo Museo,

quienes podrían enviar un lote de 50 obras aproximadamente (seis cuadros de ocho pintores).<sup>81</sup>

Los artistas que conformarían tal representación eran: Luis Nishizawa, Alberto Gironella, Waldemar Sjölander, Lilia Carrillo, Manuel Felguéz, Vlady, Enrique Echeverría y Vicente Rojo, quienes se presentaban a sí mismos como parte de un movimiento de “ruptura”.<sup>82</sup> En su conjunto, la presencia de estos pintores en la Bienal brasileña tenía el objetivo de “crear un ambiente favorable” que les permitiera lograr la confianza y la posible ayuda de otros Museos de Arte Moderno del mundo.



**Fig.1**

Sin título, Ca. 1961. De izquierda a derecha: Miguel Salas Anzures, Luis Nishizawa, Enrique Echeverría, Lilia Carrillo, Waldemar Sjölander, Manuel Felguerez, Vlady, Alberto Gironella y Vicente Rojo.<sup>83</sup>

<sup>81</sup> Por último, en la misma carta, además de sugerirle (a Pedrosa) que si el INBA va a asistir a la Bienal, conminara a las autoridades del Instituto a que únicamente mandarían una Sala especial dedicada a Orozco, Salas Anzures agrega una relación con los nombres y reconocimientos de los 8 pintores que acudirían en nombre del “Museo de Arte independiente”. Correspondencia Miguel Salas – Mario Pedrosa, 30 de abril, 1961. Espelho 6ª Bienal. Caixa 6/06 VI Bienal. Sec. Gral. Deleg. México. Correspondencia sobre 1. AHWV-FBP.

<sup>82</sup> Salas Anzures, Miguel. Presentación. *VI Bienal de São Paulo, Brasil. 8 pintores mexicanos*. Catalogo presentado por el Museo de Arte Contemporáneo de México. México, UNAM - Secretaría de Relaciones Exteriores – Organismo de Promoción Internacional de Cultura, 1961.

<sup>83</sup> Publicada en: Salas Anzures, Miguel. *Textos y testimonios*. P. 124.

Pocas semanas después, el 12 de mayo, Pedrosa respondió que si bien aceptaba invitar a la delegación del naciente Museo, no podría hacerlo oficialmente porque iba en contra del reglamento, el cual estipulaba que no se podía invitar a dos instancias de un mismo país y en este caso, la invitación oficial correspondía a las autoridades del INBA, razón por la cual la representación del Museo de Arte Moderno A.C. quedaba fuera de concurso.<sup>84</sup>

A partir de aquel momento comenzó un intenso intercambio epistolar entre los dos personajes para afinar los detalles de las participaciones de la delegación *hors concurs*. Paralelamente a estas gestiones, que se llevaban a cabo en la esfera de lo privado, la promoción del proyecto en el ámbito público tomó fuerza a partir de dos acontecimientos que sucedieron en julio. El primero de ellos, una breve exposición en la Galería Misrachi de las obras a ser enviadas a São Paulo, ocurrida los días 21 y 22;<sup>85</sup> y el otro la publicación del artículo, “Un museo de Arte Contemporáneo para México”, firmado por el propio Salas Anzures el 23 del mismo mes en el suplemento México en la Cultura.

La exposición, en la que se exhibieron las 31 obras seleccionadas por Salas, fue el primer evento oficial del proyecto de Museo, que aún era nombrado con las dos etiquetas: “Moderno” para algunos y “Contemporáneo” para otros. El acto inaugural contó con la presencia del agregado cultural de la Embajada de Brasil en México, Silvio Leite da Cunha, quien “con su presencia desmintió todas las mentiras que se han propalado (en nuestra contra)”, afirmó Salas Anzures.<sup>86</sup> En ocasión de tal acontecimiento, el ex jefe del DAP se dirigió al público para explicar la participación de aquellos pintores en el certamen internacional:

---

<sup>84</sup> Telegrama Mario Pedrosa – Miguel Salas Anzures. 12 de mayo, 1961. Espelho 6ª Bienal. Caixa 6/06 VI Bienal. Sec. Gral. Deleg. México. Correspondencia sobre 1. AHWV-FBP.

<sup>85</sup> Valdés, Carlos. “La nueva pintura de México en la Bienal de São Paulo” en *México en la Cultura*, suplemento cultural del periódico *Novedades*. México, 30 de julio de 1961.

<sup>86</sup> Correspondencia Miguel Salas – Mario Pedrosa, 26 de Julio, 1961.

La obra de ellos...es solamente parte de un amplio movimiento que ha venido generándose y aspira, según me parece, a romper con una tradición que mucho pesaba y que por altos valores que en ciertos momentos logró, impedía cualquier innovación. Quien se salía de las normas establecidas, se exponía no sólo a la crítica de los ignorantes, sino lo que es peor, al rechazo violento de quienes, habiendo sido renovadores en el lapso que va de los años veinte a los cuarenta de esta primera mitad del siglo, detuvieron sus impulsos coadyuvando en no poca medida al estancamiento de nuestras artes plásticas.<sup>87</sup>

Continuando con la campaña de promoción, el domingo 23 de julio apareció el artículo, “Un museo de Arte Contemporáneo para México”,<sup>88</sup> en el cual Salas Anzures expone el sentido del proyecto, sus intenciones, origen y primeras actividades. El texto, a manera de “manifiesto fundacional”, parte de varias premisas para convencer a la opinión pública sobre lo acertado de la nueva iniciativa. Enfatiza en particular, la necesidad de convertir los museos de arte en instituciones dinámicas, que alienten la creación y trasciendan el sentido clásico de ser meros contenedores de objetos artísticos.

En México, prosigue el artículo, el Gobierno jamás se preocupó por el florecimiento de las artes ni por ayudar a los artistas y cuando lo ha hecho ha sido con mezquindad;<sup>89</sup> agrega también, que debido a la naturaleza conservadora del Estado éste se encuentra imposibilitado para impulsar instituciones revolucionarias, razón por la cual “sólo en manos de los sectores privados puede existir un museo moderno en el sentido más amplio de la palabra”;<sup>90</sup> por lo que siguiendo el modelo brasileño y norteamericano, donde las principales instituciones de cultura pertenecen a particulares, Salas Anzures vislumbró esa posibilidad cómo la única alternativa para generar un espacio de exhibición alternativo a los ofrecidos por el Estado Mexicano.

---

<sup>87</sup> Palabras pronunciadas por Miguel Salas en la inauguración de la exposición del nuevo Museo de Arte Moderno. En Olvera, Jorge. *Op. Cit.* P. 127.

<sup>88</sup> Salas Anzures, Miguel. “Un Museo de Arte Contemporáneo para México” en *México en la Cultura*, suplemento cultural del periódico *Novedades*. México, 23 de julio de 1961.

<sup>89</sup> *Ibíd.*

<sup>90</sup> *Ibíd.*

Consciente de las carencias materiales del Museo, Salas Anzures se esforzó en alegar que eso no era un impedimento para seguir adelante con el proyecto, por el contrario, al no contar con un local propio afirma que estarían presentes en diversos espacios, tanto públicos como privados (plazas, galerías privadas concursos, etc.). Por último, concluye el artículo explicando la presencia fuera de concurso del MAC A.C. en la VI Bienal de São Paulo, a la cual, dice, asisten como representantes de la “actual pintura mexicana de vanguardia”.

A partir de tales acontecimientos, que hicieron oficial la presentación del Museo de Arte Contemporáneo, los cuestionamientos no se hicieron esperar. Una semana después, Ida Rodríguez publicó una fuerte crítica en la que descalifica la pretensión de fundar un Museo de Arte Contemporáneo independiente, porque a su parecer el único criterio que imperaba en aquella iniciativa eran las ansias de fama y renombre de los artistas a él vinculados; sus interrogantes se dirigen principalmente hacia el grupo de los 8 pintores que participarían en la Bienal, porque dejaron de lado “las auténticas preocupaciones estéticas” por la mera ambición de consagrarse y ocupar un lugar en los museos.<sup>91</sup>

Reconoce el mérito de Salas Anzures como “funcionario sensible e inteligente, pero resentido”, por lograr que participaran en la BSP, pero cuestiona el programa de trabajo del Museo porque su objetivo principal, ser una institución dinámica que estimule la capacidad creadora, requiere de una infraestructura cultural mucho más amplia en la que sean partícipes el Estado y los artistas. Aclara que no está en contra de la obra de los artistas, pero sobre ellos afirma:

La triste realidad de que ningún museo contemporáneo les haya reconocido todavía, es lamentable, pero posiblemente se debe a que su obra no difiere mucho, ni por la originalidad de su concepto individualista, ni por su calidad pictórica, de la de miles y miles de pintores en todas partes del mundo. Enfadados, obviamente, por el interés

---

<sup>91</sup> Rodríguez, Ida. “Sueño y mentira del Museo de Arte Moderno de México” en *México en la Cultura*, suplemento cultural del periódico *Novedades*. México, 30 de julio de 1961. P.

demasiado limitado que corresponde, posiblemente a sus capacidades artísticas, arman un gran ruido para hacernos (saber) que sí son importantes.<sup>92</sup>

Afirma también que quizás para evitar escándalos el INBA los incluya en alguna exposición, pese a ello, la relevancia del museo no tiene que ver con los eventos en los que pudiera presentarse sino con la calidad de la obra que exhiba y no a la inversa. Rodríguez Prampolini cerraba su crítica aseverando que en nombre del prestigio del arte de México, esta clase de museos no eran bienvenidos; lo que se necesita, dice, son espacios profesionales, pero sin vanidades de grupo.

Contrario a la postura de Ida Rodríguez, me parece que el esfuerzo de la delegación del M.A.C. es meritorio, más allá del afán de reconocimiento y fama (propio de la mayoría de los artistas), o del intempestivo proceso de gestión, participar en la edición conmemorativa de la Bienal de São Paulo fue un logro en sí mismo. Si a estos factores aunamos la falta de presupuesto, de estructura institucional y la premura de las negociaciones, el valor de la participación incrementa su valía.

Bajo este polémico ambiente, las 31 obras que representaban al Museo de Arte Contemporáneo de México A.C. salieron rumbo a Brasil, el 14 agosto, vía aérea. Dos semanas después, el 29 de agosto, Manuel Felguérez viajó rumbo a São Paulo en calidad de representante del MAC A.C., el objetivo era supervisar el montaje y “estar a la caza de críticos para enseñarles la exposición con el objeto de tener la mayor difusión posible.”<sup>93</sup>

A pesar del nulo apoyo del INBA, las buenas gestiones de Salas Anzures lograron que el envío fuera costado por la Universidad Nacional Autónoma de México y el Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC) que dependía de la Secretaria

---

<sup>92</sup> *Ibíd.*

<sup>93</sup> Ibargüengoitia, Jorge. “Las tripas de la Bienal de São Paulo” en *México en la Cultura*, suplemento cultural del periódico *Novedades*. México, 24 de septiembre de 1961.

de Relaciones Exteriores.<sup>94</sup> La pretensión era clara, “dar a conocer el inicio de un nuevo espíritu, libre y limpio, que busca nuevos horizontes”.<sup>95</sup>

Las obras enviadas correspondían a la producción más reciente de los 8 artistas participantes, Felguérez (1928) y Sjölander (1908-1988) presentaron cinco cuadros, Echeverría (1923-1972), Vlady (1920-2005), Nishizawa (1918), Lilia Carillo (1930-1974) y Vicente Rojo (1932), cuatro respectivamente, y Alberto Gironella (1930-1999) acudió con una sola obra, todos ellos seleccionados por el propio Salas Anzures.<sup>96</sup> En términos generales, el grupo se caracterizaba por su relativa juventud, 35 años en promedio, por lo incipiente de su carrera (si bien contaban con ciertos méritos y reconocimientos, apenas comenzaban a despuntar) y por que la mayoría de ellos aún estaban por consolidar su pintura.

La sala del MAC A.C., presentada en el catálogo de la Bienal como “8 artistas Museu de Arte Contemporanea México” (sic), se localizaba en el tercer piso del Pabellón, entre las delegaciones de la U.R.S.S, el grupo Caracas y un contingente proveniente de la Universidad de California.<sup>97</sup>

Estilísticamente, exceptuando la obra de Gironella (Cruz de Santiago), el resto se insertan en los movimientos de semi-abstracción, abstracción lírica o cierta vertiente expresionista, que en México apenas iniciaba. En dicho conjunto era posible percibir un plausible “sentido” de unidad, la selección de Salas Anzures buscaba romper con los

---

<sup>94</sup> Miguel Álvarez Acosta, director del INBA entre 1954 y 1958, fue jefe de Salas Anzures cuando éste asumió la jefatura del DAP en 57. Para 1961 Álvarez Acosta ocupó la Dirección del recién creado OPIC, cargo desde el cual apoyó la presentación del Museo de Arte Contemporáneo en la BSP. Sobre la financiación de este proyecto, Jorge Ibarguengoitia señala: “se consiguió que el OPIC costeara el embalaje y el transporte de los cuadros, que Real Aerovías de Brasil concediera el 50% de descuento; que la Universidad costeara la impresión del catálogo, que la Secretaria de Relaciones Exteriores consiguiera el pasaje ida y vuelta del enviado, y por último, que entre los ocho expositores reunieran tres mil pesos para “gastos de representación”. Ibarguengoitia, Jorge. *Op. Cit.*

<sup>95</sup> Carta Miguel Salas - Mario Pedrosa. 26 de Julio de 1961. *Op. Cit.*

<sup>96</sup> La lista de obra completa, que forma parte del catálogo publicado por el MAC A.C con motivo de tal participación, se puede consultar en anexo.

<sup>97</sup> *Catálogo VI Bienal de São Paulo. Op. Cit.*

estereotipos convencionales de la pintura mexicana; es decir, en ninguna de las obras existen claras referencias históricas, anecdóticas o reivindicaciones políticas. No aparecen campesinos, soldados u obreros, ni los personajes que se hallaban en la mayor parte de las representaciones murales.

Para tener una idea más clara de las obras que componían la delegación del Museo de Arte Contemporáneo, baste conocer algunos ejemplos de lo exhibido. Dada la cantidad de artistas y obras, sólo mostraré cuadros de tres pintores: Vlady, Felguerez y Rojo. Cómo ocurrirá con los ejemplos de la delegación oficial del INBA, el principal criterio de esta selección fue la existencia misma de reproducciones, especialmente a color.

En el caso de las obras del pintor de origen ruso, Vlady, llegado a México en 1943, vale la pena anotar que corresponden a uno de los períodos más fructíferos de su carrera, tan sólo entre 1958 y 1962 participó en 28 exposiciones, tanto individuales como colectivas.<sup>98</sup> Los dos cuadros aquí presentados, que gozaron de excelente fortuna crítica, *Mecanismo carcelario* y *El subyacente*, dan cuenta de una etapa en la que el dominio del oficio, pintaba desde 1936, dio paso a la experimentación técnica y formal.

El primero de ellos, *Mecanismo Carcelario*, hace referencia a la historia de Milovan Djilas, disidente y crítico del régimen comunista yugoslavo, quien fue sentenciado a 10 años de prisión en 1956.<sup>99</sup> *Mecanismo* forma parte de una serie junto con *El subyacente* y *Gran Río de Cuautla*, en ellos la intensidad del gesto creativo hace patente la afirmación del propio autor, quien al referirse a esta serie apuntó:

...chocan discos de plastas encimadas: grandes pinceladas se engarrotan, lavas de color se petrifican. Los carmesíes cuajan, otros se alborozan en arlequinescos solfeos del rojo al rosa. El rosa mate no es de mejillas, el verde no es de paisaje, el azul no es de cielo...<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> Taracena, Berta. *Vlady*. México, UNAM-Dirección General de Publicaciones, 1974. 54 p. más ilustraciones. P.44.

<sup>99</sup> *Ibid.* p 45.

<sup>100</sup> Vlady. *El subyacente*. Texto en el catálogo de la Exposición celebrada en la Galería Misrachi. Noviembre de 1963. Citado en *Ibid.* P. 30



**Fig. 2**  
Vlady, *Mecanismo carcelario*.  
Óleo sobre tela, 1958-59.  
173 x 300.5 cm



**Fig. 3**  
Vlady, *El subyacente*.  
Óleo sobre tela, 1960-61.  
156 x 216 cm

Continuando con esta breve muestra de las obras exhibidas en la delegación del MAC, corresponde el turno a un par de cuadros realizados por Manuel Felguérez y Vicente Rojo, respectivamente. El primero de ellos, titulado *Pintura No. 10*, pertenece a la etapa inicial de la carrera de Felguérez, quien para 1961 comenzaba a despuntar en tres ámbitos claramente definidos: pintura, escultura y escenografía.<sup>101</sup>

En *Pintura No. 10*, es posible apreciar ciertos elementos asociados con la abstracción lírica, particularmente el predominio del color y sus funciones expresivas sobre las formas; si bien es necesario matizar esta afirmación, es evidente que las obras de esta etapa aún estaban distantes del rigor analítico que caracterizaría su producción posterior.

Por su parte, la *Gran piedra*, uno de los óleos presentados por Vicente Rojo en la Bienal, también corresponde a la etapa inicial de su carrera. De manera similar al caso de Felguérez, la trayectoria de Rojo en el campo de la pintura comenzaba a descollar en esos años.<sup>102</sup> Amén de su trabajo editorial, la pintura de Rojo en estos momentos “corresponde a un intenso momento de búsqueda formal y cromática.”<sup>103</sup> Simplificando el uso de formas, su pintura busca crear texturas.

Al igual que el resto de las obras participantes de la delegación del MAC, la *Gran piedra* representa una de las primeras aportaciones del pintor de origen catalán al movimiento que comenzaba a gestarse en el medio artístico de la Ciudad de México, su mérito radica no sólo en la propuesta estética, sino en la actitud renovadora.

---

<sup>101</sup> García Ponce, Juan. *Felguérez*. México, UNAM-IIEs, 1976. Serie Colección Arte No. 30. 42 p. Pág. 26.

<sup>102</sup> Driben, Lelia. *Vicente Rojo: el arte de las variaciones sutiles*. México, CONACULTA, 1996. 32. p Pág. 19

<sup>103</sup> *Ibíd.* P. 20



**Fig. 4**  
Manuel Felguérez, *Pintura No. 10*.  
Óleo sobre tela, 1961  
100 x 125 cm



**Fig. 5**  
Vicente Rojo, *La gran piedra*,  
Óleo sobre tela, 1961  
120 x 137 cm

Si contrastamos las obras enviadas a participar en las ediciones precedentes de la Bienal con este conjunto de pinturas, podemos afirmar que este último fue la primera delegación netamente abstracta. No obstante, si analizamos lo enviado por las delegaciones de Argentina o lo expuesto por los propios brasileños en esa misma Bienal - cuyos movimientos concretos y neo-concretos tenían más de una década de existencia-, veremos que el arte mexicano parecía cada vez más lejos de las vanguardias latinoamericanas. Desde esta óptica, la de la renovación del arte nacional, los artistas que se presentaron como parte del Museo de Arte Contemporáneo de México lograron insertarse en el circuito latinoamericano del arte, ya que la exposición que se presentó en la Bienal, posteriormente itineró en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro y en el Museo de Lima en Perú.

### **3.3.3 La representación oficial, la delegación del INBA.**

La invitación oficial a participar en la VI Bienal brasileña fue recibida oficialmente por el embajador mexicano en Rio de Janeiro el 31 de diciembre de 1960, fecha en la que aún era Jefe del DAP Miguel Salas. Es muy posible que durante los últimos dos meses que trabajó en el DAP el profesor haya iniciado los preparativos de la representación nacional que se presentaría en la VI BSP, ya que Mario Pedrosa, vía el embajador Antonio Gómez, remitió una carta en la que incluía las fichas de inscripción oficial de los artistas mexicanos para que fueran llenadas por las instancias correspondientes.<sup>104</sup> Además, la salida de Salas Anzures del INBA, ocurrida en los primeros días de marzo, precipitó una reestructuración al interior del Departamento, lo que obligó a retrasar la preparación de la sala mexicana que se presentaría oficialmente en São Paulo.

El nuevo jefe del Departamento, Horacio Flores Sánchez, retomó las comunicaciones oficiales con Mario Pedrosa hasta la segunda quincena de junio, cuando

---

<sup>104</sup> Correspondencia Mario Pedrosa – Antonio Gómez. 28 de febrero de 1961. *Ibíd.* AHWS-FBS.

envió a la Bienal la información de los artistas oficialmente elegidos para participar por México. A pesar de la premura y lo enrarecido del ambiente artístico el INBA logró cumplir, aunque fuera parcialmente, uno de los anhelos de Matarazzo desde la primer Bienal: presentar en São Paulo una exposición de por lo menos uno de “los tres grandes” del muralismo mexicano.

Para esta ocasión el DAP preparó una sala especial dedicada a José Clemente Orozco, conformada por treinta óleos, ocho dibujos y diez litografías que provenían de la colección del Dr. Alvar Carrillo, de los acervos del Museo Orozco de Guadalajara y una obra del MoMA de Nueva York; además de un breve catálogo que incluía textos de Justino Fernández y Luis Cardoza y Aragón.



**Fig. 6**

Vista de la Sala Especial Orozco en la VI Bienal de São Paulo. 1961.  
Archivo Histórico Wanda Svevo Fundación Bienal de São Paulo

Esta retrospectiva, ubicada en la planta principal del edificio de la Bienal, era presentada como “probablemente la más importante (exposición) de la obra transportable del pintor que se había exhibido fuera de México” y tenía como objetivo primordial dar a conocer la obra de Orozco en aquellas latitudes. Flores Sánchez, en su calidad de Comisario de la Delegación mexicana, lamentaba que a pesar de su valor excepcional, el trabajo del muralista apenas era apreciado en México y Estados Unidos; la presentación en São Paulo buscaba subsanar esa falla y convertirse “en el paso definitivo para la valoración y comprensión de la obra del artista jalisciense” en Brasil.

En una Bienal marcada por la polarización, donde el realismo era símbolo de atraso, el INBA asumió una actitud prudente, al no hacer pública su filiación a alguna corriente artística; aunque, las obras exhibidas en el pabellón mexicano daban cuenta de una tendencia hacia el realismo y la semi-figuración.

La Sala General, localizada en el 2º piso, contó con la presencia de trece artistas, cinco pintores, un dibujante y siete grabadores. Por su parte, la sección de arquitectura estaba conformada por nueve reconocidos arquitectos nacionales y por la representación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara.<sup>105</sup> En resumen, el pabellón oficial mexicano que acudió a las VI edición de la Bienal de São Paulo estaba compuesto por cuatro secciones –pintura, dibujo, grabado y arquitectura- y una sala especial dedicada a José Clemente Orozco.

Los cinco pintores que participaban oficialmente en el certamen eran: Pedro Coronel (1923-1985), Fernando Castro Pacheco (1918), Carlos Orozco Romero (1896-1984), Juan Soriano (1920-2006) y Cordelia Urueta (1908-1995), quienes fueron seleccionados por el Departamento de Artes Plásticas, cuyo Jefe, Horacio Flores Sánchez, quien en calidad de Comisario de la delegación, arribó a la ciudad de São Paulo a fines de septiembre de aquel mismo año.

---

<sup>105</sup> Sobre los artistas mexicanos asistentes a esta Bienal consultar el Anexo II.

Recordemos que dos años antes Sánchez Flores fue parte de la Comitiva que acompañó a Salas Anzures en su viaje por Sudamérica, por lo que también tuvo la oportunidad de conocer personalmente a Mario Pedrosa y a Francisco Matarazzo, hecho que le permitió mantener un tono cordial con los funcionarios de la Bienal a pesar de las complicaciones y retrasos. En este sentido, los problemas políticos ocurridos en Brasil durante los meses de julio y agosto, beneficiaron la presencia del INBA ya que obligaron a postergar la fecha original de apertura tres semanas, es decir, la VI Bienal de São Paulo se inauguró formalmente el 1º de octubre de 1961, por lo que casi todo pudo ser montado en tiempo y forma. Circunstancia con la que no contaban los artistas del MAC A.C. quienes hacían especial escarnio del atraso oficial, Ibargüengoitia con su ácido sentido del humor comentó:

La historia del contingente oficial, es decir, el enviado por Bellas Artes, es afortunadamente mucho más corta, y desgraciadamente mucho más triste. Dice Felguérez en su diario del domingo 10 (*de septiembre*):

“Todo estaba montado para que lo viera el jurado, excepto el Pabellón oficial de México. Ayer a instancias mías sacaron el material de la caja y lo recargaron en las paredes. Falta lo de Pedro Coronel, lo de grabado y el mejor cuadro de Juan Serrano” (sic) ¿Soriano? ¿Mandar cuadros y no colgarlos? Me extraño mucho. Luego me enteré que el Comisario Mexicano, señor Sánchez, no salía del país todavía el 14 de septiembre, cuatro días después de estar abierta al público y otorgados los premios...”<sup>106</sup>

Cierto fue que la Bienal abrió sus puertas en los primeros días de septiembre (fecha originalmente prevista para realizar la apertura), por lo que la mayoría de las obras, los artistas, los miembros de jurado y el resto de las comitivas ya se encontraban en la ciudad de São Paulo para los actos protocolarios correspondientes. Desgraciadamente por las complicadas circunstancias políticas, dada la renuncia del presidente brasileño Jânio Quadros el 25 de agosto y la posterior asunción al poder de una junta parlamentaria encabezada por el vicepresidente João Goulart,<sup>107</sup> el programa de la Bienal sufrió serias

---

<sup>106</sup> Ibargüengoitia, Jorge. *Op. Cit.* Las cursivas son mías.

<sup>107</sup> Quadros gobernó Brasil del 31 de enero al 25 de agosto de 1961. Su breve periodo en la presidencia es recordado porque otorgó a Ernesto “Che” Guevara la orden *Cruzeiro do Sul*, además de otras medidas por

modificaciones. Además del retraso en la fecha oficial de apertura, se cancelaron las actividades culturales proyectadas para realizarse paralelamente a la inauguración, entre las cuales se incluían conferencias, encuentros de críticos, de artistas y mesas de discusión.<sup>108</sup>

Según la correspondencia oficial, para el 22 de septiembre Flores Sánchez aún no llegaba a tierras brasileñas, circunstancia que aprovechó Pedrosa para reiterar su invitación a que asistiera a la inauguración en calidad de Comisario del Pabellón Mexicano.<sup>109</sup> En la misiva dirigida al Jefe del DAP, Pedrosa le informó que debido al cambio de fecha, la ceremonia oficial no contaría con la presencia de la mayoría de los Comisarios y los miembros del jurado internacional y siendo que México no había enviado a su comisario para los días previstos, esperaba que pudiera acudir en la nueva fecha.

El jefe del DAP atendió la invitación de Pedrosa y estuvo presente en la ceremonia inaugural, el Director de la Bienal agradeció el gesto y lamentó que por un retraso en el envío el jurado no haya podido ver las telas de Pedro Coronel que provenían de París.<sup>110</sup>

En términos generales, comparada con la delegación del MAC A.C., los artistas seleccionados por el INBA contaban con un promedio de 45 años de edad, es decir, el DAP apostó por creadores con trayectorias sólidas o por lo menos más largas. Estilísticamente, el conjunto mantenía cierta coherencia. Por ejemplo, las obras que se presentaron en la sección de grabado, en su mayoría se circunscribían a los cánones del

---

demás excéntricas. Una vez que presentó su renuncia, debido a diversas presiones internas, se inició una grave crisis política e institucional de gobierno. La solución propuesta por el Congreso y aprobada el 3 de septiembre de 1961, fue el establecimiento de un sistema parlamentario que tenía como función garantizar el mandato de João Goulart hasta el 31 de enero de 1966. Consultado en <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/janio-quadros/biografia>, accesado el 20 de diciembre de 2011.

<sup>108</sup> Para el programa cultural de la BSP, el INBA a través de su Director General, Celestino Gorostiza, propuso que el Dr. Alvar Carrillo dictara una conferencia sobre la obra de Orozco, al final la conferencia no se realizó. Pedrosa adujo tal respuesta a las circunstancias tan imprevisibles que rodeaban el evento. Correspondencia Mario Pedrosa – Celestino Gorostiza, 22 de septiembre de 1961. Espelho 6ª Bienal. Caixa 6/06 VI Bienal. Sec. Gral. Deleg. México. Correspondencia sobre 2. AHWV-FBP.

<sup>109</sup> Correspondencia Mario Pedrosa – Horacio Flores Sánchez, 22 de septiembre de 1961. *Ibid.* AHWV-FBP.

<sup>110</sup> *Ibid.* 4 de octubre de 1961. *Ibid.* AHWV-FBP.

vituperado realismo social, en ellas estaban presentes elementos clásicos del imaginario revolucionario de las décadas de los veinte y treinta del siglo pasado.

Por el contrario, la mayor parte de los cuadros que componían la sección de pintura, se inscriben dentro de la semi-figuración. Si bien su tono no era político o social, en ellas está presente una estilización de la realidad, que va desde la geometrización de la figura humana presente en los cuadros de Orozco Romero, hasta el colorido y la emoción de las obras de Soriano y Coronel. Como veremos con los ejemplos presentados a continuación, la mayor parte de las obras seleccionadas por el DAP realmente no son tan distintas de lo exhibido por el Museo de Arte Contemporáneo.

La primera obra corresponde al pintor jalisciense, Carlos Orozco Romero, y se titula *El espectro* la cual, junto con *Maternidad* y *Mujer de blanco*, ilustra el tratamiento formal de sus composiciones, que se caracteriza por la construcción de sus personajes a partir de volúmenes humanizados y evanescentes, cercanos por momentos a la pintura metafísica de Chirico.

Para 1961 Orozco Romero tenía una trayectoria consolidada, con más de 40 años en el medio artístico, era una de las figuras reconocidas de la plástica mexicana. Aunque lejos del brillo de los principales muralistas, su vasta carrera fue reconocida en 1959, al ser objeto de una exposición retrospectiva en el entonces Museo Nacional de Artes Plásticas del Palacio de Bellas Artes.<sup>111</sup> Este periodo de reconocimiento oficial continuó con la selección a participar en la delegación del DAP presentada en la VI BSP; en ella, las obras de Orozco Romero fueron las únicas con un matiz figurativo.

---

<sup>111</sup> Nelken, Margarita. *Carlos Orozco Romero*. México, UNAM, 1994. Colección de arte 7. 208 p.



**Fig. 7**  
Carlos Orozco Romero. *Espectro*  
Óleo sobre tela, 1961.  
135 x 100 cm

De los 5 pintores que se presentaron en la sala oficial de México, Pedro Coronel y Juan Soriano eran los más reconocidos por la crítica internacional por ello, es fácil suponer que representaban la principal apuesta del DAP para conseguir alguno de los reconocimientos otorgados en el certamen. Coronel, por ejemplo, en menos de una década logró posicionarse como uno de los nuevos representantes de la pintura mexicana, apoyado por figuras de la talla de Octavio Paz y Justino Fernández, se consolidó entre la crítica especializada como uno de los sucesores de los grandes muralistas.<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> Fernández, Justino. *Pedro Coronel. Pintor y escultor*. México, UNAM-IIEs, 1971. 79 p. Pág. 11

Para esta representación fueron seleccionadas tres obras de Pedro Coronel, todas de amplio formato, la que a continuación se muestra, forma parte del tríptico *Rincones del sueño*, en el cual apreciamos su muy particular síntesis entre el color y la forma. El dinamismo de sus figuras, la calidez de los colores y la riqueza visual fueron las constantes en la obra del pintor zacatecano; baste recordar que gran parte el éxito de la pintura de Coronel se cimentó en la recuperación de motivos y elementos prehispánicos.

Influido por sus experiencias parisinas y partiendo de un estilo marcadamente expresionista, los *Rincones del sueño* ejemplifican aquello que Octavio Paz calificó como “una constelación de significados, un lenguaje...”<sup>113</sup> Con una paleta muy sencilla, constituida por un solo color en diversos tonos, Coronel construye una escena plena de ritmo, en la cual es posible percibir algunas formas humanizadas.

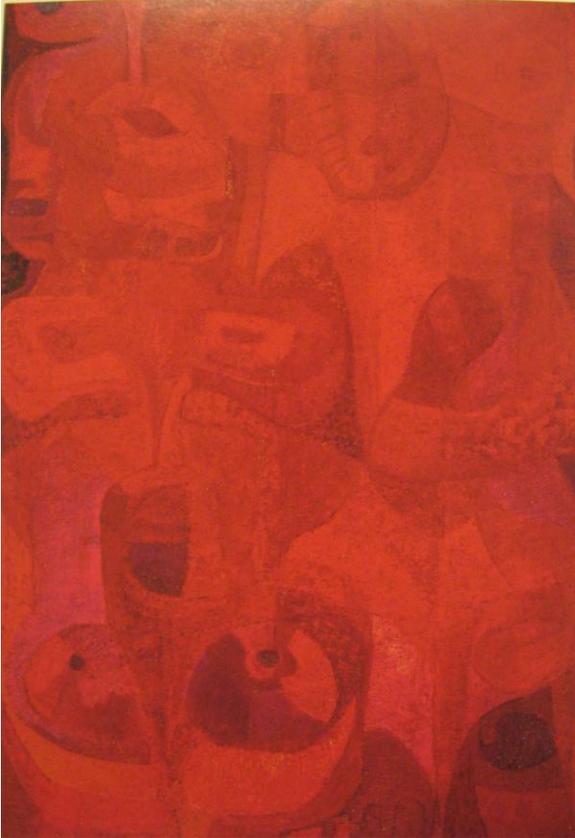
Juan Soriano, por su parte, participó en la selección oficial con cuatro obras, el ejemplo que aquí presentamos se titula *Diana cazadora*. Para 1961 Soriano celebraba poco más de un cuarto de siglo de trayectoria artística. Su obra, que transitaba entre cierta figuración fantástica y una abstracción lírica, gozaba del reconocimiento internacional y la crítica especializada veía en él a otro de los nuevos representantes de la plástica mexicana.<sup>114</sup>

Diana cazadora es un motivo clásico en la historia de la pintura, su origen se remonta a la mitología romana, en la cual Diana representa a la diosa de la caza y protectora de la naturaleza. En esta versión, donde predominan los tonos ocre y rojizos, Soriano reduce a un mínimo los trazos, para componer una escena en la que los volúmenes construyen las formas.

---

<sup>113</sup> Paz, Octavio. “Presentación de Pedro Coronel” en Revista Universidad de México. XV, 10. Junio de 1961. Citado en *Ibíd.* p 50

<sup>114</sup> Briuolo, Diana. *Juan Soriano pintor de antiguos y nuevos dilemas*. México, CONACULTA, 1997. 32 p. Pág. 20



**Fig. 8**  
Pedro coronel. *Rincones de sueño*  
(tríptico)  
Óleo sobre tela, 1961.  
195 x 130 cm



**Fig. 9**  
Juan Soriano. *Diana cazadora*  
Óleo sobre tela, 1958.  
180 x 105 cm

Por otro lado, ésta apenas era la segunda ocasión en la que el INBA se hacía cargo de la representación oficial y para el recién nombrado Jefe del Departamento, Horacio Flores Sánchez, la presencia en São Paulo marcaba el inicio de su gestión al frente del DAP, por tanto, después de las fuertes críticas recibidas, la sección oficial de pintura tenía la presión de mostrar a los mejores exponentes del arte nacional al tiempo que sobrellevaba los cuestionamientos referentes a las políticas de exhibición y difusión. Aunado a estos factores, las obras presentadas por el DAP tenían el deber no escrito de mantener o aumentar el prestigio del arte nacional hasta entonces obtenido en el certamen paulista.

En total, la delegación mexicana de pintura estaba compuesta por veintiún cuadros, dentro de los cuales destaco el conjunto presentado por Cordelia Urueta, quien a la postré recibiría una de las menciones honoríficas de la Bienal por su obra *Diástole*. Tal distinción significó un éxito para el INBA, para el DAP y para todos los artistas de la delegación, ya que se cumplía uno de los objetivos principales de la misión: obtener el reconocimiento de la crítica internacional, lo que equivalía a validar la vigencia e importancia del arte moderno mexicano. Para el jefe del Departamento representó un logro personal, especialmente valioso debido a las circunstancias que rodearon la presentación de esta comitiva.

Sobre la importancia de esta mención en la carrera de Cordelia Urueta, Margarita Nelken afirmó:

Esta recompensa (la mención honorífica) que en la Bienal de São Paulo le ha sido otorgada por un jurado internacional EN EL QUE NO PARTICIPABA NINGÚN MEXICANO... no sólo tiene la significación de su valioso reconocimiento a escala universal, pues los premios eran poquísimos y relativamente pocas también las “menciones honoríficas” distribuidas entre artistas de cincuenta países...esta recompensa constituye sólo un acontecimiento que ha de enorgullecer, por natural extensión de valores a todos los artistas de México.<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> Nelken, Margarita. “Cordelia Urueta en la Bienal de Sao Paulo”. En *Excélsior*, 1 de octubre de 1961. Citado en García Barragan, *Op. Cit.*



**Fig. 10**  
Cordelia Urueta. *Diástole*  
Óleo sobre tela, 1961.  
120 x 100 cm

En la carrera de la propia artista el reconocimiento en la BSP marcó un hito, sobre todo si consideramos que hasta fines de la década de los cincuenta la “figura humana era la directriz principal en la pintura de Cordelia Urueta.”<sup>116</sup> *Diástole*, y el resto de las pinturas que participaron en la sección del DAP, transitan entre la figuración y una reducción mínima de las formas. El impulso que le otorgó su participación en el certamen brasileño, la animó a continuar por el sendero de la abstracción; en este sentido, durante la década de los sesenta su trabajo se volcó hacia una pintura más informal.

---

<sup>116</sup> García Barragán, Elisa. *Cordelia Urueta y el color*. México, UNAM-IIEs, 1985. 85 p. P.28. pág. 45

Junto con la mención otorgada a Urueta, la sección de arquitectura también fue premiada, Augusto H. Álvarez y Salvador de Alba Martin recibieron menciones honoríficas, aunque el reconocimiento más importante fue para Félix Candela, quien obtuvo uno de los premios principales en el concurso de arquitectura. Tales distinciones abonaron al prestigio del INBA y de sus dirigentes, quienes a pesar de las críticas recibidas por algunos sectores de la comunidad artística, podían ufanarse de lo acertado de sus decisiones.

Para entregar las preseas se realizó una recepción de honor en la sede de la embajada de Brasil en México el 20 de julio de 1962, la cual fue presidida por el embajador Pío Correa, el Secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet y el jefe del Departamento de Artes Plásticas, Horacio Flores Sánchez.<sup>117</sup>



**Fig. 11**

“Cordelia Urueta en la entrega de la mención honorífica.”  
De izquierda a derecha, la pintora, el jefe del DAP Horacio Flores Sánchez, Celestino Gorostiza y personaje no identificado. 1962<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> *Ibíd.*

<sup>118</sup> Publicada en García Barragán, Elisa. *Op. Cit.* p. 46.

Como hemos visto, la delegación oficial del INBA, más allá de los cuestionamientos hechos por los pintores agrupados en el Museo de Arte Contemporáneo A.C. y por el ex-jefe del DAP, fortaleció la presencia del arte mexicano en la BSP; el trabajo de Flores Sánchez, apoyado por el Director del INBA, continuó con lo hecho dos años antes y sentó las bases de un período de fructífera colaboración interinstitucional, que habría de concluir tres ediciones después, con la participación de Ida Rodríguez como jurado en la edición de 1967.

Por último, si a la delegación del INBA sumamos a los pintores del MAC A.C., a los arquitectos y a las escuelas de arquitectura, en esta Bienal se presentaron 32 artistas mexicanos, cantidad inusitada considerando que el apoyo oficial del Instituto inició dos años antes. Nunca volverían a presentarse tantos artistas mexicanos en la Bienal de São Paulo, de hecho, ésta fue una de las presentaciones más exitosas, pero no por los reconocimientos obtenidos, sino porque su realización consolidó un proyecto político-diplomático de intercambios culturales entre las dos naciones.

Además, la participación en esta Bienal sentó un precedente importante. A partir de la siguiente edición el INBA, a través del Departamento de Artes Plásticas, implementó una política más sensata, redujo el número de participantes a un máximo de cuatro y uniformó algunos criterios, tales como la edición de los catálogos y la selección de los participantes, lo que hizo más eficiente el proceso de participación (por lo menos hasta 1978, cuando se presentaron trece artistas mexicanos a la I Bienal Latinoamericana) y consolidó a las delegaciones y a los artistas que se presentaron en São Paulo entre 1963 y 1977.

## REFLEXIONES FINALES

Con cinco ediciones realizadas y a diez años de su fundación, en 1961 la Bienal de São Paulo se consolidó como el más importante certamen de esa naturaleza a nivel regional; el prestigio de los jurados y la calidad de lo hasta entonces exhibido en ella fortalecieron su reputación. Por tanto, obtener una mención honorífica, o mejor aún, uno de los premios internacionales, consolidaba la trayectoria de cualquier artista, lo posicionaba en el mercado internacional y prestigiaba al país que representaba.

Conscientes de estos aspectos, tanto los artistas como las autoridades mexicanas vislumbraron la participación en la VI BSP, no sólo como un espacio de exhibición, significaba también una oportunidad para conocer de primera mano lo que ocurría en otros países y compararlo con lo que se hacía en México. En otras palabras, presentarse en la Bienal era confrontar la vigencia del discurso “revolucionario” del arte oficial, particularmente en Latinoamérica, donde la influencia del muralismo mexicano -evidente en la década de los treinta del siglo pasado-, gradualmente fue relegada por los movimientos artísticos de Brasil y Argentina.

Sobre la participación en la VI Bienal brasileña podemos establecer conclusiones en tres sentidos: el primero, como parte de una estrategia político - diplomática de acercamiento entre México, Brasil y Sudamérica; el segundo, como proyecto para consolidar la presencia del arte mexicano en Latinoamérica; y por último, es posible ponderar estas participaciones como un claro ejemplo de la confrontación entre dos sectores de artistas y gestores que se disputaban la presencia en los espacios estatales de difusión en México.

Como vimos, en 1961 las relaciones entre México y Brasil vivían un momento floreciente. Tanto económica como políticamente, las cancillerías de ambos países iniciaron un proceso gradual de acercamiento que duraría hasta 1964. Tales esfuerzos,

encabezados por los presidentes Adolfo López Mateos de México y Juscelino Kubitschek y João Goulart de Brasil, tenían como objetivo la conformación de un bloque regional capaz de aglutinar a los principales países de América Latina.

Bajo este ambiente de cooperación bilateral, la presencia mexicana en las Bienales de São Paulo, particularmente a partir de la V edición -realizada en 1959- contó con el apoyo decidido del gobierno mexicano, el cual, a través del Departamento de Artes Plásticas del INBA, dirigido por Miguel Salas Anzures y posteriormente por Horacio Flores Sánchez, promovió un modelo similar al empleado en Europa durante la década de los cincuenta por las secretarías de Fomento, Educación y Relaciones Exteriores, mediante el cual se impulsó la presencia de México en las principales ciudades del viejo continente a través de la realización exposiciones itinerantes y la continua participación en ferias universales.

Los primeros contactos entre los funcionarios de la BSP, encabezados por su presidente, Francisco Matarazzo, y su contraparte mexicana –que incluía entre otros al Dr. Alvar Carrillo Gil y al pintor David Alfaro Siqueiros-, datan de 1950, fecha en la cual comenzaron los intentos de la Bienal por exhibir en São Paulo una gran exposición de arte moderno mexicano. Este proyecto nunca se concretó, aunque se iniciaron los vínculos artístico-culturales entre las autoridades de ambos países.

La excepcional doble participación mexicana en la VI BSP tuvo diversos antecedentes, entre los más importantes destaca el viaje realizado por una delegación de funcionarios mexicanos, compuesta por el entonces Jefe del DAP, Miguel Salas Anzures, el crítico Jorge Juan Crespo de la Serna y el ministro Horacio Flores Sánchez, quienes visitaron Brasil y otros países de Sudamérica en septiembre de 1959. Además de asistir a las ceremonias de inauguración de Brasilia y participar en el Congreso de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, la comitiva acompañó la primera representación oficial del arte mexicano en la BSP, que en aquel año celebraba su quinta edición.

Para las autoridades mexicanas, dicho viaje significó una oportunidad para establecer nuevos vínculos con la élite cultural paulista y desde otro ángulo, negociar espacios para la exhibición de las artes plásticas nacionales.

Otro antecedente que abonó al acercamiento entre los funcionarios mexicanos y brasileños, fue la realización de las Bienales Interamericanas de la Ciudad de México de 1958 y 1960. Estos eventos, sumados al viaje por Sudamérica y a la presión ejercida por pintores e intelectuales respecto a las políticas de exhibición del DAP, precipitaron ciertas reformas al interior del Departamento.

A partir de 1959 los criterios de exhibición y promoción del Departamento de Artes Plásticas se tornaron más incluyentes para la comunidad artística; los funcionarios encargados del DAP moderaron el discurso nacionalista-revolucionario, en particular frente a las manifestaciones abstractas, geométricas y experimentales de otros países del continente, cuyos principales representantes relegaron del liderazgo regional a los creadores mexicanos. Paradójicamente, gracias al reconocimiento obtenido desde la Bienal de Venecia en 1950 y a las exposiciones realizadas en las principales capitales europeas a lo largo de los años cincuenta, los funcionarios no dejaban de exhibir y exaltar el valor del primer muralismo y sus principales exponentes como epítome del arte moderno mexicano.

La participación de las dos secciones mexicanas en la VI Bienal paulista deja claro que sí existió un movimiento de artistas que hicieron pública su divergencia frente a las políticas de exhibición y difusión del Departamento de Artes Plásticas del INBA. Más allá de etiquetas o calificativos, los artistas congregados en torno al MAC A.C. realmente conformaron una agrupación que actuó de manera independiente, contrario a lo que comúnmente se ha afirmado, respecto a la no conformación de un “grupo” o “asociación” de pintores *rupturistas*. Al menos los ocho artistas que acudieron a São Paulo sí formaron un colectivo de trabajo que tendría presencia en otros eventos, entre los que destacan la

instalación del mural de hierro de Felguérez en el cine Diana de la Ciudad de México y la creación de un museo itinerante, bautizado como *Museo dinámico*.

La creación del MAC A.C y su inmediata participación en la VI Bienal, concretó el anhelo de un sector de la comunidad artística, por contar con los espacios y el reconocimiento que les era relegado por las autoridades del INBA; su aparición fue un antecedente directo del Museo de Arte Moderno (MAM), que habría de inaugurarse tres años después en el Bosque de Chapultepec, y marcó el comienzo de una agitada década de transición generacional.

Tales acontecimientos son testimonio de la disputa por los espacios públicos y las políticas de exhibición que ocurría en el medio artístico de la Ciudad de México. En torno a ella la historiografía del arte y los propios artistas han mantenido un discurso moderado, es decir, si bien la mayoría de quienes participaron en los enfrentamientos, los debates y las protestas no rechazan el desencuentro con las políticas del INBA, hoy se han distanciado de la polémica de la que fueron protagonistas.

Frente a la controversia suscitada por la participación de las dos delegaciones, las críticas hechas al Departamento y la creación de un Museo de Arte Contemporáneo independiente, el DAP evito el enfrentamiento directo, salvo algunas declaraciones aclarando los objetivos de la representación oficial, no emitieron otras opiniones. Conscientes de que el MAC A.C. gozaba del apoyo de otras dependencias gubernamentales (SRE, OPIC, UNAM), las autoridades del INBA simplemente ignoraron a la delegación del Museo de Arte Contemporáneo A.C. ya que atacarla o cuestionarla era, en cierto sentido, validar la disputa.

Como resultado de la presión pública, gradualmente se abrieron los espacios públicos a exponentes de diversos géneros pictóricos y el propio Estado impulsó la participación de la mayoría de los artistas; sin embargo, los pintores asociados con la *Ruptura* nunca alcanzaron la proyección que tenían (y tienen) Rivera, Siqueiros, Orozco y

el propio Tamayo, figuras a las que hasta el día de hoy los gobiernos mexicanos recurren como los máximos ejemplos del arte nacional. Su reconocida trayectoria y éxito internacional ha hecho de ellos –junto con la figura de Frida Kahlo-, el único conjunto de artistas mexicanos que ocupa un sitio en el discurso histórico del arte moderno occidental.

Por otro lado, recordemos que el origen y posterior participación en la Bienal paulista de la representación del Museo de Arte Contemporáneo A.C. fue la plausible iniciativa de fundar un museo desligado del aparato estatal, atribuida en gran parte a Miguel Salas Anzures. No obstante, el comienzo tan apresurado del proyecto, la falta de infraestructura –material y económica-, así como la carencia de un plan de trabajo, hicieron mella en el desarrollo del Museo, cuya existencia fue de apenas dos años.

Además, desde un ámbito estrictamente personal, es evidente que al renunciar a la Jefatura del DAP en marzo de 1961 e iniciar el proyecto del Museo de Arte Contemporáneo A.C. un mes después, Salas Anzures era consciente de que estaba compitiendo con la representación oficial del INBA, si bien enarbolaba la bandera de la libertad creativa y renovadora, su papel como gestor de la participación en la BSP también era alimentado por su animadversión con las autoridades del Instituto quienes lo relegaron de su puesto como jefe del DAP, cargo desde el cual detentaba cierto nivel de presencia en el medio cultural.

Vista desde una óptica alejada de las intrigas políticas y facciosas, la representación mexicana en la VI de BSP fue exitosa, además de los reconocimientos obtenidos, la cantidad y diversidad de artistas presentados, en particular, la sala especial dedicada a José Clemente Orozco, las dos delegaciones que asistieron, consolidaron el proyecto diplomático de acercamiento entre México y Brasil.

Para el Departamento de Artes Plásticas, dirigido por Flores Sánchez, las menciones honoríficas que recibieron participantes tanto de la delegación de pintura como de la de arquitectura y el éxito de la sala dedicada a Orozco, calmaron el tenso ambiente

generado por la delegación del Museo de Arte Contemporáneo. Si bien los cuestionamientos pervivieron por varios años más, la virulencia de los reclamos bajó de intensidad; al mismo tiempo, tales reconocimientos servían a los funcionarios para validar sus criterios de elección y mantener vivo el mito de la grandeza del arte mexicano.

Por su parte, para los ocho pintores del MAC A.C. y su representante, presentarse en la Bienal fue el primer gran éxito del proyecto. Con él lograron generar la suficiente expectativa para obtener el respaldo de diversos sectores e instituciones culturales así como la atención de los medios de comunicación, especialmente de la prensa, que a la postre redundarían en el apoyo de ciertos sectores afines a las ideas del MAC A.C., entre los que podemos mencionar al colectivo *Nuevo cine* y al grupo de arquitectos ligados a la revista *Calli*.

Historiar la presencia de México en la Bienal de São Paulo merece una investigación más profunda, particularmente desde su fundación en 1951 hasta la edición de 1967, período durante el cual los contactos entre brasileños y mexicanos fueron constantes y significativos. En el caso específico de las políticas de exhibición y difusión de las artes plásticas en México, aquella etapa se caracterizó por los debates estéticos, ideológicos y generacionales que definirían el rumbo de la pintura en los lustros siguientes.

Para cerrar, queda claro que fue un acierto del gobierno mexicano apoyar el envío de dos delegaciones, si bien tales representaciones avivaron los conflictos en el medio artístico local, la doble presencia en la sexta Bienal afianzó los vínculos entre los países e hizo patente la estrategia del Estado mexicano de complementar los acuerdos político-diplomáticos a través de la acción cultural de su cancillería.

## ANEXO I

# PARTICIPANTES MEXICANOS EN LAS PRIMERAS CINCO EDICIONES DE LA BIENAL DE SÃO PAULO, 1951- 1959.<sup>119</sup>

### 1951 1ª Bienal del Museo de Arte Moderno de São Paulo.

No hubo ninguna participación.

### 1953 2ª Bienal del Museo de Arte Moderno de São Paulo.

Primera participación mexicana, 21 artistas en total. Presentación colectiva de grabados del Taller de la Gráfica Popular. Sala Especial dedicada al pintor Rufino Tamayo, quien además ganó el premio Internacional de pintura.

Sala General (Grabado)

Organizada por el Taller de Gráfica Popular

Adolfo Mexiac

1. *Mujeres borrachas.* 28 x 22
2. *En el camino.* 28 x 23
3. *Pescadores de Patzcuaro.* 28 x 21

Alberto Beltrán

1. *El fugitivo.* 41 x 30
2. *El trovador de la caravana.* 13 x 18
3. *Cambio de gobierno en Chamula.* 18 x 11

Andrea Gómez

1. *Dos Españas.* 42 x 31
2. *Haciendo omeletes* 13 x 9
3. *Madre contra guerra.* 30 x 40

Ángel Bracho

1. *El puente y el tilichero.* 59 x 47
2. *La victoria de Quetzalcóatl.* 60 x 40
3. *Paisaje.* 49 x 31
4. *Paisaje de Nayarit,* litografía. 30 x 24

Arturo García Bustos

1. *El dolor.* Litografía. 43 x 25
2. *El fugitivo.* 41 x 30

---

<sup>119</sup> De acuerdo con los catálogos de participación y la información del Archivo Histórico de la Bienal. Se incluyen arquitectos y Escuelas de Arquitectura.

3. *Zapata*. 58 x 30
- Celia Calderón de la Barca
1. *Cabeza de mujer* 11 x 9
  2. *¿Y nosotros qué?* 21 x 16
  3. *Mujer cosiendo*, litografía. 18 x 30

- Elena Huerta
1. *Judas*. 28 x 22
  2. *Piano*. 21 x 8.5

- Elizabeth Catlett
1. *Camarera negra*. 52 x 30
  2. *Colecta de algodón*. 45 x 43
  3. *Rafaela*, litografía. 23 x 15

- Erasto Cortes Juárez
1. *La irrigación*. 39x 30
  2. *Plátanos de Uruapan*. 25 x 18
  3. *El granero*. 29 x 24

- Fanny Rabel
1. *La seca*. 38 x 29
  2. *Calabozos de difunto*, litografía. 53 x 45
  3. *En la calle*, litografía. 45 x 55

- Francisco Mora
1. *Homenaje a los mineros*. 43 x 40
  2. *La presa del halcón*. 55.5 x 45
  3. *El maíz*. 62 x 48

- Ignacio Aguirre
1. *Tren Revolucionario*. 46 x 35
  2. *Zapata*. 44 x 28

- Jesús Escobedo
1. *Cabeza de caballo*, litografía. 30 x 24
  2. *Discriminación*, litografía. 38 x 29

- Leopoldo Méndez
1. *Hidalgo*. 60 x 52
  2. *José Verdí*. 59 x 43
  3. *Carrusel*. 42 x 30

- Lorenzo Jiménez
1. *Cabeza de mujer*. 29 x 25
  2. *Cargador de ladrillos*. Litografía. 24 x 33

- Mariana Yampolsky
1. *El mezquital*. 18 x 11
  2. *Arando*. 18 x 9
  3. *Agua para el pueblo*. 45 x 55

Oscar Frías

1. *Lago de Atitlán*, litografía. 44 x 31
2. *Lago de México*, litografía. 43 x 31

Pablo O'Higgins

1. *Campesinos de Honolulu*, litografía. 47 x 33
2. *Mujeres lavando ropa*, litografía. 45 x 34
3. *Trabajadores de Honolulu*, litografía. 47 x 33

Raúl Anguiano

1. *Mujer y volcán*, litografía. 54 x 44
2. *Andamios*. 56 x 47
3. *Chanuk*. 47 x 33

Roberto Berdeccio

1. *La niña del coque*, litografía. 50 x 38
2. *La niña del pedregal*, litografía. 42 x 41
3. *Paisaje de Tepoztlan*, litografía. 56 x 48

Sala Especial

Rufino Tamayo

1. *Mariposas*, 1944. 114 x 93
2. *El reloj negro*, 1945. 81 x 59
3. *Tejados*, 1945. 76 x 58
4. *Autorretrato*, 1946. 181 x 130
5. *Bailarina dentro de la noche*, 1946. 180 x 127
6. *Hombre asustado con un avión*, 1946. 107 x 86
7. *Pasajeros con retraso*, 1946. 96 x 84
8. *Hombre corriendo*, 1947. 102 x 76
9. *Mujer cantando*, 1948. 186 x 132
10. *Construcción*, 1948. 01 x 76
11. *Cazadoras de mariposas*, 1949. 96 x 76
12. *Hombre tomando un pájaro*, 1949. 105 x 76
13. *Cazadoras de mariposas*, 1949
14. *Serenata a la luna*, 1949. 106 x 76
15. *Firmamento*, 1950. 197 x 131
16. *Figura blanca*, 1950. 196 x 131
17. *Enamorados contemplando la luna*, 1950. 101 x 81
18. *Mujer perseguida*, 1950. 100 x 81
19. *Escultura de mujer*, 1950. 100 x 81
20. *Figuras bailando*, 1950. 65 x 81
21. *Mujer en movimiento*, 1951. 80x 105
22. *Hombre con pájaros*, 1952. 55 x 82

**1955 3ª Bienal del Museo de Arte Moderno de São Paulo.**

Participación de 5 artistas. Organizada por el Dr. Alvar Carrillo Gil. Ningún premio oficial.

Sala General (litografía – grabado).

David Alfaro Siqueiros

1. *Retrato de Moisés Sáenz*, 1930. 64 x 50
2. *Centauro*. 59.6 x 48.2
3. *Desnudo*. 57.6 x 48.2
4. *Los mineros*. 33.5 x 52
5. *Figura*. 44.9 x 32
6. *Bañista*. 55.8 x 39.8
7. *Zapata*. 59.6 x 48.7
8. *Autorretrato* 55.8 x 39.8
9. *Nuestra imagen*. 43.6 x 30.9
10. *Perro*. 48.2 x 30.9

Diego Rivera

1. *Cabeza de mujer*, 1930. 33 x 22.8
2. *Desnudo*, 1930. 50 x 34.7
3. *Desnudo*, 1930. 48.2 x 29.2
4. *Mercado*, 1930. 30.9 x 40.6
5. *Autorretrato*, 1930 45.7 x 36.8
6. *Mercado de flores*, 1930. 30.9 x 40.6
7. *El sueño*, 1932. 43.6 x 33
8. *Niño comiendo*, 1932. 50 x 36.8
9. *Zapata*, 1932. 45.7 x 39.8
10. *Retrato de la Sra. K.*, 1932. 34.7 x 43.6
11. *Maestro*, 1932. 34.7 x 43.6
12. *Profesora rural*, 1932. 33.5 x 43.6

José Clemente Orozco

1. *Desocupados*, 1932. 40.9 x 30.9
2. *Orgia proletaria*, 1935. 34.7 x 50
3. *Manifestación*, 1935 54.6 x 38.1
4. *Mujeres*. 34.7 x 57.6
5. *Manos*. 45.7 x 34.2
6. *Desamparada*. 44.9 x 30.4
7. *Mujeres* 40.6 x 57.6
8. *La bandera*. 34.7 x 50
9. *La retaguardia* 38.6 x 62.5
10. *Leones y aztecas*. 40.6 x 58.4
11. *La guerra (detalle)*. 39.8 x 57.6
12. *Réquiem*. 40.6 x 62.5

Rufino Tamayo

1. *Desnudos*, 1933. 34.7 x 23.3
2. *Mujer de Guadalupe*. 25.4 x 20.3
3. *Hombre a la noche*. 57.1 x 38.1
4. *Ángeles* 24.6 x 20.3
5. *Mujer con mandolina*. 24.1 x 19

6. *Indio*. 25.9 x 18.2
7. *Perro aullando* 45.7 x 55.8
8. *Sandías*. 46.9 x 57
9. *Pareja de indios*. 25.9 x 19.5
10. *Vendedora de frutas*. 24.6 x 22.8

Escuela Nacional de Arquitectura. Ciudad Universitaria  
Universidad de Guadalajara. Escuela de Arquitectura.

\*\*José Luis Cuevas\*\*<sup>120</sup>

#### **1957 4ª Bienal del Museo de Arte Moderno de São Paulo.**

No hubo participación oficial en la sección de artes plásticas, sólo en la sección de arquitectura.

Enrique Lagenscheidt Obregón.

Giovani Maria Cosco.

Vladimir Kaspe.

Instituto Politécnico Nacional. Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura.

Carlos Mérida, como parte de la delegación de la Unión Panamericana, gana uno de los premios de adquisición.

#### **1959 5ª Bienal del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo.**

Primera participación oficial mexicana, organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes, a través del Museo Nacional de Arte Moderno. Participación de 4 artistas. José Luis Cuevas obtiene el premio internacional de dibujo.

Francisco Goitia

1. *Tata Jesucristo*. 85 x 107
2. *Juan Ixtayoran*. 39 x 90
3. *Paisaje de Santa Mónica*. 68 x 130
4. *Huerta del antiguo Convento de Guadalupe, Zacatecas*. 100 x 79
5. *Paisaje con Olivos*. 93 x 113
6. *Viejo en el muladar*. 53 x 57
7. *Paisaje nocturno de Santa Mónica*. 42 x 105
8. *La bruja*. 33 x 39
9. *El ahorcado* 58 x 96
10. *Danzas indígenas*. 84 x 107
11. *El velorio* 57 x 43
12. *Los caballitos*. 53 x 44

Guillermo Meza

1. *Retrato de una ciudad*. 210 x 180

---

<sup>120</sup> Oficialmente no fue parte de la representación Mexicana. Sin embargo, Cuevas participó como integrante de la Delegación organizada por la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana, bajo el mando del cubano José Gómez Sicre.

2. *"Ah-puch"* 60 x 60
3. *Maguey*. 115 x 150
4. *Teogonía*. 120 x 180
5. *Danzante*. 95 x 110
6. *Ecós de leyenda* 115 x 150
7. *Volcanes*. 95 x 140

José Chávez Morado

1. *Grúa*. 85 x 115
2. *Vigueta*. 86 x 115
3. *Perfil*. 86 x 115
4. *Nocturno*. 150 x 100
5. *Réquiem*. 110 x 150
6. *Los aleotes y símbolo*. 180 x 80
7. *Río Secreto*.

José Luis Cuevas

1. *Estudio para "La pintora"*. Óleo sobre papel
2. *Estudio para "La pintora"*. Tinta y acuarela sobre papel
3. *Estudio para "La pintora"*. Tinta y acuarela sobre papel
4. *Estudio para "La pintora"*. Tinta y gouache sobre papel.
5. *Estudio para "La pintora"*. Óleo sobre papel
6. *Estudio para "La pintora"*. Tinta y acuarela sobre papel
7. *Estudio para "La pintora", a la manera de Frans Hals*. Tinta sobre papel
8. *Hoja de estudios para "La pintora"*. Tinta sobre papel
9. *Hoja de estudios para "La pintora"*. Lápiz y crayón sobre papel.
10. *Estudio para "modelos"*. Tinta y acuarela sobre papel
11. *Estudio para "modelos"* Tinta y acuarela sobre papel
12. *Estudio para "modelos"* Tinta y lápiz sobre papel
13. *Estudio para "modelos"* Tinta y acuarela sobre papel
14. *Hoja de estudios para "Funeral de un dictador"*. Tinta sobre papel
15. *Ocho apuntes para "Funeral de un dictador"*. Tinta sobre papel
16. *"Funeral de un dictador": una farsa*. Tinta sobre papel
17. *Estudio para "Funeral de un dictador": Verdugos, carnicero y torturador"* Tinta sobre papel
18. *Estudio para "Funeral de un dictador": la viuda"* Óleo sobre papel
19. *Conquista de México: la fuerza*. Óleo sobre papel
20. *Conquista de México: destrucción*. Óleo sobre papel
21. *Conquista de México: vencidos*. Óleo sobre papel
22. *Autorretrato con modelos*. Tinta y acuarela sobre papel
23. *Autorretrato con modelos*. Tinta sobre papel

## ANEXO II

# PARTICIPANTES MEXICANOS EN LA VI BIENAL DE SÃO PAULO.

Se incluyen arquitectos y Escuelas de Arquitectura. Número total de participantes: 32. Salvador de Alba Martín y Augusto H. Álvarez mención honorífica en arquitectura. Cordelia Urueta mención honorífica en pintura.

### Delegación del Museo de Arte Contemporáneo A.C.<sup>121</sup>

Alberto Gironella.

1. *Cruz de Santiago*. Diversos materiales. 1.27 x 1.07 y 0.15 x 0.21

Enrique Echeverría.

1. *Buscando el cielo*. Oleo sobre tela. 1.02 x 1.21
2. *Paisaje de ruinas*. Oleo sobre tela. 0.61 x 0.84
3. *Cacharros*. Oleo sobre tela. 0.91 x 0.91
4. *Paisaje tlaxcalteca*. Oleo sobre tela. 1.80 x 1.50

Lilia Carrillo

1. *Composición con mancha rosa*. Oleo sobre tela. 1.10 x 1.16
2. *En el silencio*. Oleo sobre tela. 1.10 x 1.58
3. *Papantla*. Oleo sobre tela. 0.70 x 1.20
4. *Frente al convento*. Oleo sobre tela. 0.70 x 0.90

Luis Nishizawa

1. *Pintura No. 1*. Acrílico sobre tela. 1.55 x 2.00
2. *Pintura No. 2*. Acrílico sobre tela. 1.45 x 2.00
3. *Pintura No. 3*. Acrílico sobre tela. 1.22 x 1.75
4. *Pintura No. 4*. Acrílico sobre tela. 1.22 x 1.75

Manuel Felguérez

1. *Pintura No. 6*. Oleo sobre tela. 1.00 x 1.00
2. *Pintura No. 9*. Oleo sobre tela. 1.00 x 1.25
3. *Pintura No. 10*. Oleo sobre tela. 1.00 x 1.25
4. *Pintura No. 7*. Oleo sobre tela. 1.01 x 1.25
5. *Pintura No. 11*. Oleo sobre tela. 0.60 x 1.00

Vicente Rojo

1. *La gran piedra*. Oleo sobre tela. 1.20 x 1.37
2. *Altar*. Oleo sobre tela. 0.80 x 1.20
3. *Monumento*. Oleo sobre tela. 0.75 x 1.20
4. *Piedra blanca*. Oleo sobre tela 0.80 x 1.00

---

<sup>121</sup> Con información del catálogo publicado por el Museo de Arte Contemporáneo A.C.

Vlady

1. *Jardín No. 1.* Oleo sobre tela. 0.81 x 1.01.
2. *Jardín No. 2.* Oleo sobre tela. 0.86 x 1.17
3. *Subyacente.* Oleo sobre tela. 1.56 x 2.16
4. *Mecanismo carcelario.* Oleo sobre tela. 1.75 x 3.00

Waldemar Sjolander.

1. La puerta del herrero. Oleo sobre tela. 0.95 x 1.45
2. *El estudio No. 1.* Oleo sobre tela. 0.95 x 1.45
3. *El estudio No. 2.* Oleo sobre tela. 0.95 x 1.45
4. *Dos tablas.* Oleo sobre tela. 0.95 x 1.45
5. *Interior.* Oleo sobre tela 1.35 x 2.25

**Delegación oficial.**

**Organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes a través del Departamento de Artes Plásticas.**

Pintura

Carlos Orozco Romero

1. *Figura.* 1.35 x .80
2. *Espectro.* 1.35 x 1.00
3. *Mujer en blanco.* 1.35 x .80
4. *Maternidad.* 1.35 x 1.00

Cordelia Urueta

1. *Diástole.* 1.20 x 1.00
2. *Viejos elementos.* 1.40 x .90
3. *Núcleo.* 1.60 x 1.10
4. *Pareja.* 1.20 x 1.00

Fernando Castro Pacheco

1. *Bucólica.* 1.73 x 1.40
2. *El baile.* 1.56 x 1.10
3. *Figuras.* 1.30 x 1.66
4. *Figura 10.* 1.30 x .90

Juan Soriano

1. *El pez.* 1.35 x .80
2. *Diana cazadora.* 1.80 x 1.05
3. *Pez.* 1.35 x .88
4. *La trompeta.* 92 x 66 cm

Pedro Coronel

1. Los alucinados. 1.82 x .140
2. La niña de la paloma.
3. Soporte del sueño 1. Tríptico 1.95 x 1.30
4. Soporte del sueño 2. Tríptico 1.95 x 1.30
5. Soporte del sueño 3. Tríptico 1.95 x 1.30

## Dibujo

Héctor Xavier

1. *Mono gris*. 24 x 35 cm
2. *Rinoceronte*. 34 x 27. 5 cm
3. *Búfalo filipino*. 27.5 x 35 cm
4. *Retrato de Miriam* 53 x 30 cm
5. *Peces*. Tinta y color. 79 cm x 1.04 m
6. *El hombre*. Tinta y color 1.04 m x 79 cm

## Grabado

Alfredo Zalce

1. *Paisaje de León, Guanajuato*. Xilografía. 16 x 46 cm.
2. *Toro*. Xilografía a color. 57 x 40 cm
3. *Danzante*. Xilografía. 57 x 40 cm
4. *Mujer leyendo*. Xilografía a color, 54 x 35 cm
5. *Paisaje*. Xilografía a color. 50 x 70 cm.

Ángel Bracho

1. *Amistad con Guatemala*. Grabado a color. 60 x 37 cm
2. *Extractor de caucho*. Grabado a color. 56 x 35 cm
3. *Rocas*. Linóleo. 37 x 51 cm
4. *Puente del consulado*. Linóleo. 32 x 49 cm

Arturo García Bustos

1. *Juicio en la cabaña*. Aguafuerte. 25.5 x 40.5 cm
2. *Mercado de Tlacolula*. Linóleo. 35.5 x 48.5
3. *Campesinos*. Linóleo. 43 x 60.5 cm
4. *A ti*. Linóleo. 83 x 63 cm

Francisco Moreno Capdevilla

1. *La protesta*. Punta seca. 24 x 39 cm
2. *Carrusel*. 32 x 75 cm.
3. *Prisioneros 1*. Xilografía a color. 46.5 x 34.5 cm
4. *Prisioneros 2*. 48 x 34 cm

Leopoldo Méndez

1. *Campesinos revolucionarios*. Grabado en película fotográfica. 50 x 91 cm
2. *El Dictador Porfirio Díaz*. Grabado en película fotográfica. 50 x 91 cm
3. *Francisco I. Madero*. Grabado en película fotográfica. 33.5 x 60
4. *La trinchera*. Grabado en película fotográfica. 33.5 x 60 cm

Pablo O'Higgins

1. *Lavandería de Huipulco*. Litografía. 44.5 x 32 cm
2. *Bajando a vela*. Litografía. 51 x 38.5 cm
3. *Hombre y pájaro*. 43 x 31 cm.
4. *Don Nieves*. Litografía. 44.5 x 36 cm

## Sala especial. José Clemente Orozco

1. *La casa blanca*. Oleo sobre tela. 64 x 76.5 cm
2. *Despojo*. Oleo sobre tela. 51.5 x 61 cm
3. *Paz*. Oleo sobre tela. 75 x 120 cm
4. Retrato de Madame Siquelianos. Oleo sobre tela. 76.5 x 56 cm
5. *El cementerio*. Oleo sobre tela. 67.5 x 100 cm
6. *Destrucción de Nueva York*. Oleo sobre tela. 112 x 91.5 cm
7. *Barricada*. Oleo sobre tela. 135.5 x 112.5 cm
8. *Zapatistas*. Oleo sobre tela. 112.5 x 135.5 cm
9. *Cabaret popular*. Oleo sobre masonite. 61 x 81.5
10. *Retrato de la Sra. Carmen T. de Carrillo*. Oleo sobre tela. 79.5 x 103 cm.
11. *Cortes dirigiendo la batalla*. Oleo sobre masonite. 79.5 x 103 cm
12. *La conquista*. Piroxilina sobre masonite. 1.20 x 1.60 m
13. *Puente de Queensboro*. Oleo sobre tela. 55 x 69.
14. *El muerto*. Oleo sobre tela. 55 x 69.
15. *Colina mexicana*. Oleo sobre tela. 43.5 x 61 cm
16. *Tres cabezas*. Oleo sobre tela. 48 x 38.5 cm
17. *La desesperada*. Oleo sobre tela. 34 x 51 cm.
18. *Baile*. 38 x 57 cm
19. *Pomada y perfume*. Oleo sobre tela. 50 x 65.5
20. *Boceto para escenario de ballet*. Tempera sobre papel. 50 x 68 cm
21. *Martirio de San Esteban*. 95 x 132.
22. *Cráneo con penas*. 118 x 126 cm.
23. *Culto a Huichilobos*. 99 x 122 cm
24. *Indio con cráneo*. 122 x 207 cm.
25. *Mascara con mariposa*. 122 x 160 cm.
26. *Cabeza flechada*. 120 x 172 cm
27. *Indio vendado*. 122 x 168 cm.
28. *Guerreros españoles e indios*. 99 x 61 cm.
29. *Soldados*. 80 x 60 cm.
30. *Prometeo*. 80 x 60 cm.

## Dibujos

1. *Pies*. 26 x 42.5 cm
2. *Piernas*. Carbón. 64 x 48 cm
3. *Estudio para hombre (escorzo)*. Crayón. 62 x 48 cm
4. *Estudio para hombre (sin cabeza)*. Crayón. 63 x 47 cm
5. *Estudio para hombre (piernas)*. Crayón. 63 x 48 cm
6. *Estudio para hombre (torso y cabeza)*. Crayón. 63 x 48 cm
7. *Estudio para hombre (recostado sin pies)*. Crayón. 49x 68 cm
8. *Estudio para hombre (brazos)*. Crayón. 61 x 47 cm

## Grabados

1. Litografía 1.
2. Litografía 2.
3. Litografía 3.
4. Litografía 4.
5. Litografía 5.
6. Litografía 6.
7. Litografía 7.

8. Litografía 8.
9. Litografía 9.
10. Litografía 10.

**Participantes en la sección de arquitectura.**

Alejandro Prieto Posada  
Agusto H. Álvarez  
Conrado Montaña Aubert  
Félix Candela  
Héctor Mestre  
Manuel Rosen Morrison  
Pedro Ramírez Vázquez  
Reinaldo Pérez Rayón  
Salvado de Alba Martin  
Universidad de Guadalajara. Escuela de Arquitectura  
Vladimir Kaspe

## BIBLIOGRAFÍA

- Alambert, Francisco y Polyana Canhête. *As bienais de São Paulo. Da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo, Brasil, Ed. Boitempo, 2004. 260 p.
- Alves Oliveira, Rita. *Bienal de São Paulo. Impacto na cultura brasileira*. Revista "Perspectiva de São Paulo" vol.15 no.3 São Paulo, Julho/Sept. 2001.
- Álvarez Acosta, Miguel. "La joven Pintura mexicana" en *Discursos*, Vol. II. México, SEP, 1958. p. 223.
- Amarantes, Leonor. *As Bienais de São Paulo. 1951 a 1987*. Sao Paulo, Brasil. Ed. Projeto, 1989. 408 p.
- *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Edición de Edward Sullivan. Madrid, Nerea, 1996. 352 p.
- *As bienais no acervo do MAC 1951 – 1985*. Catálogo de la exposición. Sao Paulo, Brasil. Museu de Arte Contemporânea da USP, 1987. 66 p.
- Bayón, Damián. *América latina en sus artes*. México, Siglo XXI, 1974. 237 p.
- *VI Bienal de Sao Paulo*. Catalogo oficial. São Paulo, Brasil, Fundação Bienal de São Paulo, 1961.
- *Bienal 50 anos, 1951-2001*. São Paulo, Brasil. Fundação Bienal de São Paulo, 2001. 352 p. Catálogo conmemorativo.
- Bourdieu, Pier. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- *Brasil y México: encuentros y desencuentros*. Editores Antonio Ortiz Mena L.N., Octavio Amorim Neto, Rafael Fernández de Castro. México, Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE), Instituto Matías Romero, 2005. 338 p.
- Briuolo, Diana. *Juan Soriano pintor de antiguos y nuevos dilemas*. México, CONACULTA, 1997. 32 p
- Cabañas Bravo, Miguel. *La política artística del Franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996. 739 p. Biblioteca de Historia No. 30.
  - *Artistas contra Franco. La oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las Bienales Hispanoamericanas de Arte*. México, UNAM-IIEs, 1996. 185 p.
- Cherem, Silvia. *Trazos y revelaciones. Entrevista a diez artistas mexicanos*. México, FCE, 2004. 379p.

- Cardoza y Aragón, Luis. *Su apoyo a los jóvenes*. En *Miguel Salas Anzures. Textos y testimonios*. México, 1967. p. 129. p. 83.
- Craven, David. *Art and revolution in Latin America, 1910-1990*. New Haven, Yale University Press, 2002. 228 p.
- Crespo, Regina Aída. *Contrastes e confluências: relações culturais e intelectuais entre o México e o Brasil durante as décadas de 1920 e 1930*. En *Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da ANPHLAC*. Campinas – 2006. En [http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro7/regina\\_crespo.pdf](http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro7/regina_crespo.pdf)
  - *Entre porteños y cariocas. Alfonso Reyes embajador*. En revista Electrónica de Instituto Cervantes [http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/a\\_reyes/entorno/crespo.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/a_reyes/entorno/crespo.htm) consultado el 2 de septiembre de 2011.
  - *Mexicanos e Brasileiros: entre a cultura e a política (1920-1930)*. En *Latin America Reserch Review. The journal of Latin America Studies Association*. En <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Crespo.PDF> Consultado el 1 de septiembre de 2011.
- *Conceitualismos do Sul / Conceptualismos del Sur*. Cristina Freire, Ana Longoni, Et al. São Paulo, Ed. Annablume, 2009. 361 p.
- *Constructing a poetic universe. The Diane and Bruce Halle Collection of Latin American Art*. Catálogo de la exposición, MFAH. London-New York, Ed. Merrell, 2007. 282 p.
- Del Conde, Teresa. *Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría (1923-1972)*. México, UNAM-IIEs, 1979. Serie Cuadernos de Historia del Arte 12. 163 p.
- *Diplomacia y cooperación cultural de México: una aproximación*. Eduardo Cruz Vázquez Coordinador. Tuxtla Gutiérrez-México, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas - UANL, 2007. 261 p.
- Driben, Lelia. *Vicente Rojo: el arte de las variaciones sutiles*. México, CONACULTA, 1996. 32. p Pág. 19
- Fernández, Justino. *El hombre, estética del arte moderno y contemporáneo*. México, UNAM, 1962, 599 p.
  - *La pintura moderna mexicana*. México, Ed. PORMARCA, 1964, 211 p.
  - *Pedro Coronel. Pintor y escultor*. México, UNAM-IIEs, 1971. 79 p.
- Frerot, Christine. *El Mercado del Arte en México. 1950 1976*. México, INBA – CENIDIAP, 1990.
- García, María Amalia. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires, Editorial Siglo XXI, 2011. 287 p.

- García Ponce, Juan. *Felguérez*. México, UNAM-IIEs, 1976. Serie Colección Arte No. 30. 42 p. Pág. 26.
- García Robles, Alfonso. *Las relaciones diplomáticas entre México y el Brasil*. En "Foro internacional". Vol. IV. Núm. 3 Ene-mar. de 1964. P. 11-30
- Garduño Ortega, Ana. *Alvar Carrillo Gil. El poder del coleccionismo de arte*. México, UNAM, Coordinación de Estudios de Posgrado, Programa de Maestría y Doctorado en Historia del Arte, 2009. 663 p.
  - "El curador de la guerra fría" en *Fernando Gamboa. El arte del riesgo*. México, INBA – Museo Mural Diego Rivera, 2009. 124 p. Catalogo de la Exposición.
  - "Entre la modernidad y la tradición. Imágenes de un museo de arte mexicano para la exportación", en *Discurso Visual*, revista electrónica del Cenidiap-INBA, núm. 6, primera época, enero-marzo de 2003, en <http://discursovisual.cenart.gob.mx>
- Giacomino, Claudio. *Cuestión de imagen. La diplomacia cultural en el siglo XXI*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2009. 195 p.
- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Ed. Paidós, 2001. 412 p.
  - *Bienales americanas de arte. Una alianza entre arte e industria*. En XX Coloquio Internacional de Historia del Arte. "Patrocinio, colección y circulación de las artes". México, UNAM – IIEs, 1997. 826 p. PP.725 – 756.
- Goldman, Shifra. *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*. México, IPN- editorial Domés, 1989. 284 p.
- Guadarrama, Guillermina. *¿Democracia o autoritarismo?: la política cultural en el Departamento de Artes Plásticas del INBAL, período de Miguel Salas Anzures 1957-1961*, tesis de maestría en Historia del Arte. México, UNAM – FFyL, 2008. 72 p.
- *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte Nacional a debate*. Coordinadora Esther Acevedo, vol. II. México, CONACULTA, 2002.
- Huerta Serrano, María Guadalupe y Miguel Casado Álvarez. *Relaciones diplomáticas México-Brasil, 1822-1959*. Guía documental. México, Archivo Histórico – diplomático / SRE-Embajada de Brasil en México, 1994.
- *Inverted utopias: avant-garde art in Latin America*. Catálogo de la exposición, MFAH. New Haven-London, Yale University Press, 2004. 586.
- *Memoria de Labores 1954- 1958 del Instituto Nacional de Bellas Artes*. México, SEP – INBA, 1958.

- *Mi labor pro México en Latinoamérica: la gira de la amistad, convenios económicos y culturales con Venezuela, Brasil, Argentina, Chile y Perú. Mensaje a Bolivia.* Por Adolfo López Mateos; con notas introductorias de Antonio Luna Arroyo. México, Ed. Justicia, 1960. 123 p.
- *Modernidad y modernización en el Arte mexicano.* Catálogo de la exposición. México, MUNAL, 1991. 184 p.
- Molina, Carlos. "Fernando Gamboa y su particular visión de México" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas.* México, UNAM – IIEs, 2005. No. 87. P. 117
- Moreno Villareal, Jaime. *Lilia Carrillo. La constelación secreta.* México, CONACULTA-ERA, 1993. 141 p.
- Nelken, Margarita. "Cordelia Urueta en la Bienal de Sao Paulo". En *Excélsior*, 1 de octubre de 1961.
- Neuville, Alfonso, *Pintura Actual.* México, Ediciones artes de México y del mundo, 1966, 67 p.
- Orozco. Catalogo conmemorativo de la Sala especial. VI Bienal de São Paulo Brasil. México, INBA – Secretaría de Educación Pública, 1961.
- Palacios, Guillermo. *Intimidades, conflictos y relaciones. México y Brasil 1822 – 1993.* México, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático de la SRE, 2001. 380 p.
- Pedrosa, Mario. *A Bienal de cá para lá.* Publicado originalmente en Ferreira Gullar, *Arte Brasileira, Hoje.* Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1973.
- *Presencia de México en Sudamérica: Discursos, mensajes, declaraciones y entrevistas de prensa, en los diversos actos en que tomo parte con motivo de su visita a las repúblicas de Venezuela, Brasil, argentina, Chile y Perú.* México, Partido Revolucionario Institucional, 1960. 291 p.
- *Revista USP.* "Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo". São Paulo, diciembre- enero-febrero, 2001. No. 52
- *Ruptura. Catálogo de la Exposición 1952-1965.* Museo de Arte Alvar y Carmen T. De Carrillo Gil. México, Biblioteca PARE, 1988.
- Sullivan, Edward J. *The Language of Objects in the Art of the Americas.* New Haven, Yale University Press, 2007. 314 p.
- Taracena, Berta. Vlady. México, UNAM-Dirección General de Publicaciones, 1974. 54 p
- Tenorio Trillo, Mauricio. *Artilugio de la Nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930.* México, FCE, 1998, 409 p.
- *The Biennial Reader. An anthology on large-scale perennial exhibitions of*

*contemporary art*. Edit. Elena Filipovic *Et. al.* Edit. Hatjecantz, 2010, 512 p.

- Tibol, Raquel. *Confrontaciones*. México, Ediciones Samara, 1992.
- Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950 – 1970*. México, Ed. Siglo XXI, 2005. 248 p.
- *Versions and inversions: perspectives on avant-garde art in Latin America* / edited by Hector Olea and Mari Carmen Ramirez. MFAH - New Haven, Yale University Press, 2006. 303 p.
- Vlady. *El subyacente*. Texto en el catálogo de la Exposición celebrada en la Galería Misrachi. Noviembre de 1963.
- *V Bienal de São Paulo, Brasil*. Catalogo de la delegación mexicana. México, INBA-Museo Nacional de Arte Moderno, Secretaría de Educación Pública.
- *VI Bienal de São Paulo, Brasil. 8 pintores mexicanos*. Catalogo presentado por el Museo de Arte Contemporáneo de México. México, UNAM - Secretaría de Relaciones Exteriores – Organismo de Promoción Internacional de Cultura, 1961.

#### **HEMEROGRAFIA**

Suplemento *México en la cultura*, publicado semanalmente en el periódico *Novedades*. Año 1961.

Suplemento Semanario Cultural del periódico *El Nacional*. Año 1961.

#### **ARCHIVOS CONSULTADOS**

##### **MÉXICO**

Archivo Histórico Genaro Estrada de la Secretaria de Relaciones Exteriores.

Archivo General de la Nación.

Fondo INBA, Archivo Histórico de la Secretaria de Educación Pública.

Fondo Jorge Juan Crespo de la Serna, Centro de Documentación, CENIDIAP- INBA.

##### **Brasil**

Biblioteca y Archivo Histórico Wanda Svevo, Fundación Bienal de São Paulo, Brasil.

Centro de documentación del Museo de Arte Moderno de São Paulo

Archivo histórico del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo.

Centro de Documentación y Memoria (CEDEM), Universidad Estatal de São Paulo.

Fondo Mario Pedrosa, Biblioteca Nacional de Brasil. Rio de Janeiro.

Centro de documentación, Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro.

##### **Argentina**

Biblioteca, Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.

Fondo Archivo Centros de Artes Visuales, Biblioteca y Centro Documental. Instituto Torcuato Di Tella. Buenos Aires.

Acervo documental Fundación Espigas. Buenos Aires.