



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

.....  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**Colegio de Historia**

**La legitimación y el valor simbólico  
de las obras de arte. Las galerías y el  
Museo de Arte Moderno en la ciudad de México  
(1955-1970)**

**T E S I S**

Que para obtener el título de  
Licenciada en Historia

**P R E S E N T A**

**JADE ALEJANDRA CALDERÓN BRISEÑO**



Asesor: Dr. Mauricio Sánchez Menchero

México, D.F.

Febrero de 2014



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.



*Bjartar vonir rætast  
er við göngum bæinn  
brosum og hlæjum glaðir  
vinátta og þreyta mætast  
höldum upp á daginn  
og fögnum tveggja ára bið  
fjarlægur draumur fæðist...  
þetta er ágætis byrjun*

*Los sueños se hacen realidad  
mientras caminamos por la ciudad  
sonriendo alegres, felices  
la amistad y el cansancio se confunden  
y celebramos este día  
han sido dos años de espera  
un sueño lejano ha nacido...  
este es un buen comienzo*

**Ágætis Byrjun- Sigur Rós**

A mis abuelos.

Agradezco a:

Mi asesor Mauricio Sánchez Menchero por la paciencia y el tiempo dedicados a la realización de este trabajo, así como por sus comentarios y consejos con los cuales esta tesis llegó a ser lo que es.

La Asociación Palabra de Clío por la beca que me ayudó durante el proceso de investigación y redacción.

Yani Pecanins y Maricarmen Pérez de la Galería Pecanins por las facilidades que me dieron.

Gertrudis Zenzes por el tiempo invertido en la lectura de mi investigación, por los comentarios que ayudaron a enriquecerla y por la experiencia adquirida a lo largo de este último año.

y finalmente a todos aquellos que de diferentes maneras han estado presentes durante todo este tiempo.



## Índice

Introducción.....	1
1. El país y la ciudad de México.....	12
1.1. Contexto político y económico.....	12
1.2. La sociedad mexicana.....	17
1.3. Cultura y educación.....	18
1.4. Contexto artístico.....	23
2. Galerías de Arte en la ciudad de México (1955-1970).....	30
2.1. La Galería Antonio Souza y la Zona Rosa.....	31
2.2. Galería Juan Martín.....	37
2.3. Galería Pecanins.....	46
3. Museo de Arte Moderno.....	55
3.1. Construcción del Museo de Arte Moderno.....	55
3.2. Museografía y museología.....	60
3.3. Inauguración del Museo de Arte Moderno.....	64
3.3.1. Carmen Marín.....	64
3.3.2. Las exposiciones inaugurales.....	66
3.3.3. Las críticas al Museo.....	71
3.4. Museo de Arte Moderno 1965-1970.....	73
4. La legitimación y el valor simbólico de las obras de arte.....	76
4.1. Valoración simbólica y económica de la obra de arte.....	76
4.2. Legitimación del valor de la obra de arte.....	82



4.3. La legitimación y el valor simbólico de las obras de arte en galerías de arte y el Museo de Arte Moderno.....	86
4.3.1. Legitimación del valor de las obras en las galerías de arte.....	89
4.3.2. Legitimación del valor de las obras en el Museo de Arte Moderno.....	97
Conclusiones.....	105
Anexo 1.....	112
Anexo 2.....	113
Anexo 3.....	122
Anexo 4.....	131
Fuentes consultadas.....	138



## Introducción

El interés inicial para la realización de esta tesis fue conocer la manera en que las galerías de arte trabajaban en la década de los sesenta. Enmarcado en el periodo de la Guerra Fría, este momento llamó mi atención debido a que fue un tiempo de grandes transformaciones sociales, culturales y artísticas a nivel mundial y en particular en México; sin embargo, tras una primera investigación me di cuenta que los procesos que me interesaron, referentes a las galerías y la aceptación de las nuevas tendencias en el arte mexicano, habían empezado a darse desde la década anterior. De la misma forma, tras esa primera investigación me pareció relevante incluir en este trabajo al Museo de Arte Moderno en comparación con las galerías de arte privadas y como parte del proceso de aceptación de las nuevas tendencias artísticas.

En México estas nuevas tendencias estuvieron representadas por lo que se ha conocido como la Generación de la Ruptura a la que pertenecieron los artistas jóvenes que se opusieron a las ideas del muralismo.<sup>1</sup> En ese momento, las obras de arte fueron gestadas al mismo tiempo en que se generaba en la ciudad de México un ámbito comercial de los mismos a través de las galerías de arte y del Museo de Arte Moderno. De esta forma, los jóvenes artistas mexicanos y sus obras vivieron un proceso novedoso de valoración inédito en el país por el cual recibieron no sólo una valoración artística y monetaria sino también simbólica. Y es que

---

<sup>1</sup> El término Ruptura para referirse a la generación de artistas que a partir de sus técnicas, temas así como su concepción estética se separaron de la Escuela Mexicana de Pintura y el muralismo, fue usado por primera vez en 1978 por Teresa del Conde y después por Rita Eder (Gironella, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981). Ambas sitúan a la Ruptura al momento de la inauguración de la Galería Prisse en 1952; aunque en su texto *La aparición de la Ruptura (Un siglo de arte mexicano: 1900-2000, México, INBA, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Landucci, 1999.)* Teresa del Conde afirma que “El momento de las discusiones y polémicas acerca de esto se inició en 1958, llegó a punto cúspide en 1965, ya inaugurado el Museo de Arte Moderno y luego más adelante, en 1968, en parte como secuela del movimiento estudiantil. Los artistas de la Ruptura, desde entonces, o acaso antes, ofrecían varias vertientes que incluso podían ser antagónicas y que tuvieron convergencia con la creación del Salón Independiente.

la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y de la competencia estética necesaria para conocerla y reconocerla como tal.<sup>2</sup>

Por eso en mi tesis tomé en cuenta no sólo al artista y a sus obras, sino que me dispuse a estudiarlos en el contexto de todo el circuito de producción, circulación y consumo que influye en la creación de su valor simbólico y comercial. Me refiero a las principales instituciones que se encargaron de proveer a las obras de arte de este valor simbólico, es decir, las galerías y los museos, ya que en ellos existieron los medios y los especialistas capacitados para hacerlo; aunque no hay que dejar de lado a otros agentes<sup>3</sup> especializados que participaron de este proceso como lo fueron los críticos y los coleccionistas.

Por lo mismo, me parece necesario dejar claro que por valor simbólico entiendo aquella calificación que se otorga a la obra de arte de acuerdo a la experiencia o el gusto de quien tiene la capacidad de influir tanto en los ámbitos artísticos y culturales, como en los económicos. En otras palabras, se trata de una especie de ley de oferta y demanda donde las obras artísticas adquieren diferentes valoraciones. Así, pues,

Hablar de productores y de consumidores, referirse a la oferta y a la demanda de bienes simbólicos significa subrayar que los campos funcionan a la manera de mercados. Los agentes y sus obras no se definen sólo en relación con los demás productores (artistas, intelectuales, escritores, etc...), sino también en relación con el público, con su demanda. Y esto vale tanto para aquellos que buscan ajustarse a los deseos del público como para los que se jactan de repudiar los gustos del vulgo o de la burguesía.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1995. p. 339.

<sup>3</sup> Concepto procedente de la sociología de Pierre Bourdieu que se refiere a todos aquellos sujetos sociales que participan en un campo especializado, en este caso el campo artístico que está conformado por agentes especializados que pertenecen a alguna instancia y entre los que puede incluirse a los artistas, galeristas, críticos de arte, coleccionistas, curadores o directores de museos, principalmente. Éstos además, están condicionados por el contexto histórico en el cual se desarrollen y se ajustan a los códigos que regulan su pertenencia a un campo determinado. Francisco Vázquez García, *Pierre Bourdieu La sociología como crítica de la razón*, España, Montesinos, 2002. p. 125.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 122.

Las galerías de arte tienen como principal objetivo comercializar la obra de arte y dar a conocer a los artistas. Esto lo hacen representando a un grupo de artistas que pueden o no tener exclusividad con cierto galerista. De esta forma, la galería debe promocionar al artista y su obra a través de diversos medios de comunicación y promover sus exhibiciones, ya sean individuales o colectivas. Por lo tanto, las galerías sirven como escaparates en donde pueden adquirir cierto grado de reconocimiento y prestigio, por lo tanto, la posibilidad de aumentar el costo de sus obras. Esta dinámica requiere, en primera instancia, de un acuerdo entre el galerista y el artista, ya que ambos saldrán beneficiados si la obra se vende o afectados si sucede lo contrario.

Aunque el precio inicial de la obra lo deciden el artista y el galerista, posteriormente éste se puede incrementar o disminuir de acuerdo al juicio realizado por especialistas en arte como críticos, historiadores, curadores y coleccionistas privados. Ellos conforman el principal público de las galerías y sus opiniones serán las que determinen que una obra sea parte de una colección privada o pueda ser adquirida por un museo para enriquecer su colección.

Generalmente, en las galerías el trabajo se reparte en un círculo muy reducido y cercano, el galerista o dueño es quien tiene el papel principal y se encarga de mantener las relaciones comerciales con la ayuda de algún otro empleado que atiende la galería; otra persona puede encargarse de la administración y el número de empleados aumentará de acuerdo al tamaño de la galería y las ventas que ésta tenga.<sup>5</sup>

En las galerías, las obras de arte atraviesan por un proceso de privatización a través de “un comercio cuantitativo-cualitativo que atiende al crecimiento progresivo, superproducción y consumismo de los objetos culturales más que una auténtica acción

---

<sup>5</sup> Isabel Montero Muradas, *Un modelo de valoración de obras de arte*, Directora: María Candelaria Hernández Rodríguez, Universidad de la Laguna, Humanidades y Ciencias Sociales, 1994/95. p. 30.

cultural dirigido a todos.”<sup>6</sup> Tomando en cuenta esto, podemos decir que las galerías de arte han estado dirigidas, desde su existencia como instituciones comercializadoras de arte, a un público muy reducido que incluye críticos y coleccionistas que pertenecen a una élite que tiene la posibilidad económica de adquirir obras de arte y, más importante, que puede invertir en ellas ya que el arte además de ser un placer privado se ha convertido a lo largo del tiempo, en un negocio en el que grandes cantidades de dinero se han visto involucradas.

En Europa, a principios del siglo XX, surgieron las primeras galerías con estas características: en 1907 Daniel-Henry Kahnweiler abrió en París su primera galería y representó a artistas como Pablo Picasso, Georges Braque y Joan Miró; después de ésta, la siguiente galería de importancia fue la que abrió Peggy Guggenheim en Londres en 1938. Pero no fue hasta después de la Segunda Guerra Mundial que se extendió en gran medida el comercio de obras de arte en galerías.

En México el surgimiento de galerías de arte comerciales comenzó en 1935 cuando Carolina Amor abrió la Galería de Arte Mexicano en la ciudad de México. Ésta sería consolidada por Inés Amor convirtiéndose así en la galería de más larga vida a pesar del contexto socioeconómico del país, en el cual la comercialización de arte no estaba muy difundida: no existían lugares especializados en los que los artistas pudieran vender su obra: “Lo que yo consideraba importante –dice Inés Amor- en esas primeras exposiciones era poner en contacto a los pintores con la gente capacitada para entender arte.”<sup>7</sup> A partir de esta primera galería comenzaron a surgir en la ciudad de México una serie importante de nuevas galerías como la Prisse (1952) y Proteo (1956), que tendrían una vida muy corta pero serían la base del gran crecimiento en el mercado de arte ocurrido a lo largo de los años sesenta, como veremos a lo largo de esta tesis.

---

<sup>6</sup> Aurora León, *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995. p.48.

<sup>7</sup> Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005. p. 29.

Los museos se convirtieron en las otras instituciones relevantes para mi investigación, por lo cual me pareció importante tener claro la forma en la que se les ha entendido en la actualidad, ya que no siempre se han comprendido de la misma forma y sólo se tiene una definición formal desde la creación del Consejo Internacional de Museos (ICOM) en 1947. El ICOM define al museo como “una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo.”<sup>8</sup> Sin embargo, el museo ha pasado por una serie de transformaciones desde su antecedente más remoto en el *Museion* griego, pasando por el coleccionismo de palacio y cortesano de la Edad Media, el Renacimiento y los siglos XVII y XVIII, hasta llegar a la conformación de los museos nacionales durante el XIX.

Estos museos nacionales se conformaron de colecciones privadas que pasaron a ser parte del patrimonio de las diferentes naciones, pero por lo regular fueron colecciones muy variadas cuyos acervos fueron descontextualizados; en ocasiones no se contaba con el registro catalográfico del lugar y del tiempo de su ejecución. Solamente la organización y la clasificación de las colecciones irían convirtiendo a los museos en lugares más especializados. Y aunque en el siglo XX los museos comenzaron a popularizarse y más personas tuvieron la oportunidad de acudir, esto no significó que se socializaran sus contenidos, ya que la mayoría de la población los siguió considerando como algo ajeno e inaccesible. Ante esta situación se empezaron a replantear ideas sobre los museos y sus fines, y comenzaron a aparecer publicaciones y teorías museológicas que se vieron detenidas debido a la Segunda Guerra Mundial. Finalmente, concluido este conflicto bélico, se conformaría el ICOM que vino a institucionalizar el significado moderno de los museos.

---

<sup>8</sup> ICOM, *icom.museum* [consultado el 3 de noviembre de 2013].

En México, el Museo Nacional Mexicano creado en 1825 puede considerarse como el primer antecedente museográfico del país, particularmente del Museo Nacional de Antropología. En cuanto a museos de arte, el Museo de Arte Moderno, inaugurado en 1964 tiene como antecedente directo el Museo Nacional de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes, conformado con las colecciones de la Academia de San Carlos y que abrió sus puertas en 1947. Sin embargo, este resultó tan sólo una solución provisional ya que se buscaba la construcción de un museo con las características adecuadas para mostrar la producción de los modernos artistas mexicanos.<sup>9</sup> De esta forma fue concebido el Museo de Arte Moderno: una instancia dedicada a difundir el arte de la época y “desarrollar en las grandes masas populares una sensibilidad afín al arte moderno, el elemento regente de la composición estaría constituido por su carácter promocional.”<sup>10</sup>

Puede decirse que los museos de arte moderno<sup>11</sup> aparecen, como señala el investigador Juan Acha, “porque los artistas los necesitan en las circunstancias del mundo de hoy e incluso les son indispensables.”<sup>12</sup> Estos museos son centros culturales en los que los artistas pueden comunicarse y expresar sus puntos de vista estéticos. Además, se convierten en las instituciones legitimadoras por excelencia del valor simbólico de las obras de arte que, luego de ser expuestas en un museo pueden adquirir un mayor valor comercial.

---

<sup>9</sup> Celestino Gorostiza, Director del Instituto Nacional de Bellas Artes, *Discurso de Inauguración del Museo de Arte Moderno*, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, 20 de septiembre de 1964.

<sup>10</sup> Ramón Vargas Salguero, *Pabellones y Museos de Pedro Ramírez Vázquez*, México, Editorial Limusa, 1995. p. 83.

<sup>11</sup> Lo que conocemos como arte moderno es según Gombrich lo que surgió de los sentimientos de insatisfacción que mostraban los artistas de finales del siglo XIX: “Ambicionaban un arte que no consistiera en fórmulas que pudieran ser aprendidas, y un estilo que no fuera estilo simplemente, sino algo poderoso y fuerte como las pasiones humanas.” y que dio como resultado las formas de expresión de principios del siglo XX que se reforzarían con la aparición de las vanguardias ya que finalmente Gombrich llama al arte de gran parte del siglo XX: Arte Moderno o de vanguardia. E. H. Gombrich, *La Historia del Arte*, México, Editorial Diana-Conaculta, 1999, pp. 551-637. En el caso del Museo de Arte Moderno de la ciudad de México podríamos decir que con Moderno se refirieron al arte del siglo XX desde la década de los veinte y en especial el que se creaba en el los años recientes a su inauguración en 1964.

<sup>12</sup> Museo de Arte Moderno, *Museo de Arte Moderno: 25 años, 1964-1989*, México, CONACULTA-INBA, 1989. p. 21.

Ahora bien, me parece importante mencionar que a lo largo de esta tesis he utilizado conceptos provenientes de la sociología cultural del arte que me han servido para clarificar las formas en las que las galerías de arte se vinculan e interactúan con un museo como el de Arte Moderno enmarcado en un contexto historiográfico. El autor que en primera instancia he seguido a lo largo de esta investigación es Pierre Bourdieu, que en su texto *Sociología y cultura*, nos dice que no se puede estudiar a la obra de arte o al artista en sí mismos, sino que se debe tomar en cuenta “el conjunto de los agentes envueltos en la producción de la obra o, al menos, en la del *valor social* de la obra.”<sup>13</sup> Y es que para el sociólogo francés el valor de la obra de arte depende por lo general de la posición de poder privilegiada que en el campo cultural y artístico guardan las distintas instancias –galerías, museos, medios de comunicación- y sus agentes especializados frente a sus públicos.

A lo largo de esta investigación he utilizado el término circuito artístico, que comprende las mismas características que el concepto de campo<sup>14</sup> que maneja Bourdieu, en este caso el de campo artístico, y que se refiere al espacio social en donde se encuentran incluidos todas las instituciones y los agentes especializados que participan en él. Se trata de una conceptualización que para los fines de esta tesis me ayudó a identificar, ordenar y estudiar los procesos mediante los cuales están mediadas las obras de arte y en el cual

---

<sup>13</sup> Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, Grijalbo, México, 1990. p. 227.

<sup>14</sup> El concepto de campos en la teoría de Bourdieu se refiere a “[...]espacios estructurados de posiciones a las cuales están ligadas cierto número de propiedades que pueden ser analizadas independientemente de las características de quienes las ocupan y se definen, entre otras cosas, definiendo lo que está en juego y los intereses específicos de un campo, que son irreductibles a los compromisos y a los intereses propios de otros campos. Cada campo engendra así el interés que le es propio, que es la condición de su funcionamiento.” Por otro lado, Bourdieu dice que “El campo es como un juego, pero que no ha sido inventado por nadie, que ha emergido poco a poco, de manera muy lenta. Ese desarrollo histórico va acompañado por una acumulación de saberes, competencias, técnicas y procedimientos que lo hacen relativamente irreversible. Hay una acumulación colectiva de recursos colectivamente poseídos, y una de las funciones de la institución escolar en todos los campos y en el campo del arte en particular es dar acceso (desigualmente) a esos recursos. Esos recursos colectivos, colectivamente acumulados, constituyen a la vez limitaciones y posibilidades.” Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2010. p. 11, 38.

participan no sólo estos agentes especializados e instituciones, sino también los diversos públicos.

Así, pues, los principales objetivos de este trabajo se dirigieron a estudiar cuáles fueron las principales actividades que realizaron tanto las galerías de arte como el Museo de Arte Moderno para entender mejor los procesos de legitimación de las obras de arte – expuestas en estas instituciones–; lo anterior sin dejar de lado el contexto en el que se crearon y desarrollaron y tomando en cuenta que el arte en este momento se encontraba en un proceso de transformación.

Una primera dificultad a la que me enfrenté fue la escasez de fuentes para su estudio. Por una parte, los trabajos existentes sobre las galerías de arte dan cuenta únicamente como instancias en donde se recogen los pasos de ciertos artistas que expusieron en ellas. Aunque también existen algunos escritos dedicados a algunas galerías en los que se habla principalmente de su fundador o principal promotor y de los artistas y obras expuestas en ellas. Entre estos estudios podemos citar los que hace Delmari Romero Keith acerca de la Galería de Arte Mexicano, la Galería de Antonio Souza y la Juan Martín; el de Luis Geller sobre la galería de Alberto Misrachi y el de Luis Carlos Emerich sobre la galería Pecanins, así como las entrevistas de Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde a la galerista Inés Amor.

El que escogiera sólo dos galerías entre la docena que aparecieron en esa época se debió al acotamiento de mis preguntas de investigación dirigidas a dar cuenta del circuito artístico del periodo estudiado. Por ello, la Galería Pecanins y la Juan Martín fueron elegidas en primer lugar por la importancia que tuvieron dentro del contexto artístico del momento y, en segundo lugar, por la trascendencia que ambas han tenido hasta años recientes. También fue importante el trabajo y análisis de algunos documentos revisados en la Galería Pecanins, cuyos archivos se encuentran actualmente en proceso de organización.

De igual importancia habría sido la revisión de los archivos de la Galería Juan Martín, sin embargo debido a sus actividades de reorganización actuales me fue imposible tener acceso a ella.

Respecto al Museo de Arte Moderno, el corpus de los textos que se lograron conjuntar y analizar fueron básicamente catálogos de exposiciones y aniversarios del Museo en los que se hace una breve reseña desde la construcción del museo además de las imágenes y listas de obras que han conformado sus colecciones; asimismo se revisaron otros materiales como los elaborados por su arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. En cuanto a documentos de la época en referencia al Museo, no pude encontrar mucha información en el archivo del mismo, ya que me informaron que no existen muchos documentos referentes a las primeras épocas de éste y los existentes han sido publicados en 2011 con el libro *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964-1988*.

Desde luego también fue necesario emprender una investigación y un análisis de la bibliografía donde se hace referencia a estos temas, además de que fue necesario acercarme a diversas publicaciones periódicas aparecidas en el periodo y a través de las cuales me fue más fácil hacer una reconstrucción de las actividades que se realizaban en estas instituciones.

La realización de esta investigación me parece de gran importancia porque al conocer este proceso de producción y consumo de obras de arte en un periodo como los sesenta, podemos explicar de qué manera las galerías tuvieron un papel decisivo en el desarrollo de las expresiones plásticas y por lo tanto en la historiografía del arte.

En México se ha dado un gran interés al estudio de los diferentes estilos artísticos así como de las técnicas y de las obras de los distintos artistas; pero en menor medida, a los agentes especializados e instituciones que permiten que las obras de arte sean conocidas y

apreciadas como tales. Por otro lado, creo que también ha sido fundamental tomar en cuenta al Museo de Arte Moderno ya que ayudó a conformar el circuito artístico mexicano a partir de los años sesenta. Es decir, a través del entramado de estas instancias pude analizar los recorridos necesarios que un artista y su obra tienen que hacer para llegar a ser reconocidos y legitimados simbólicamente y comercialmente ante la mirada tanto de conocedores en materia de arte como del público en general dentro y fuera de México.

Por tanto mi interés fue abordar las galerías de arte y al Museo desde un punto de vista sociocultural. Para ello me interesó conocer lo que hay alrededor de ellas: tanto el contexto político, cultural, económico así como el artístico. Es decir, estudiar a las galerías de arte y a los museos como las instituciones en donde los agentes especializados se encargaron de establecer los patrones económicos, socioculturales y simbólicos en la compraventa y difusión de obras de arte difundidas y exhibidas como objetos mercantiles y/o estéticos.

\* \* \*

Esta tesis se conforma de cuatro capítulos. El primero, *El país y la ciudad de México*, es el contexto a partir de cual se basa el resto de la investigación; es decir, las características políticas del momento y la estabilidad económica que fue parte importante y por la cual fue posible la modernización del país en todos los ámbitos: tecnológico e industrial. Asimismo, resultó importante tomar en cuenta el crecimiento de la ciudad y de la población que transformó sus hábitos de consumo debido al mayor poder adquisitivo que se tuvo, al menos entre la clase media. En este capítulo también se puede encontrar el contexto cultural, en el que hay que resaltar los programas educativos que permitieron la creación de museos que pretendían acercar a la población mexicana a la cultura y el contexto artístico en el que destacaron los jóvenes que se vieron influenciados por las corrientes modernas de

arte que los alejó de las formas de creación establecidos anteriormente como el muralismo mexicano.

En el segundo capítulo *Galerías de Arte en la ciudad de México (1955-1970)* parto del incipiente mercado de arte existente en la ciudad de México antes de los años cincuenta, para conocer la forma en que diversas galerías de arte, que apoyaban a los artistas jóvenes comenzaron a aparecer. Resalto a la Zona Rosa como el lugar geográfico en el cual se concentró la cultura y el arte de vanguardia en la ciudad de México y la figura del galerista Antonio Souza como antecedente de las galerías que ayudarían a la legitimación de las obras cercanas a las nuevas tendencias. De esta forma doy paso a conocer a las galerías Juan Martín y Pecanins, sus principales características, los artistas que en ellas exponían, así como su forma de trabajo durante los años sesenta.

En el tercer capítulo, *Museo de Arte Moderno* hago un pequeño esbozo de la institución del Museo de Arte Moderno: sus principales características arquitectónicas, así como sus pautas museológicas y museográficas. Y continúo con un análisis de sus primeras exposiciones en 1964, las críticas que hacia ellas hubo en la prensa de la época, así como su desarrollo hasta 1970.

Finalmente, el capítulo *La legitimación y el valor simbólico de las obras de arte*, se divide en dos partes: en la primera, hago un análisis teórico de la valoración simbólica de las obras de arte, en el camino hacia su legitimación, dentro de un circuito artístico que consta de agentes especializados e instituciones que se encargaron de realizar la valoración de las obras de arte, que finalmente resultará en su legitimación; en la segunda parte podemos ver cómo este análisis teórico se puede aplicar al circuito artístico mexicano de los años cincuenta y sesenta del siglo XX, para explicar el camino hacia la legitimación, de las obras de los artistas pertenecientes a la Generación de la Ruptura.



## **1. El país y la ciudad de México**

### **1.1 Contexto político y económico**

Dentro del periodo comprendido entre 1955 y 1970, se contemplan tres periodos presidenciales: el de Adolfo Ruíz Cortines (1952-1958), el de Adolfo López Mateos (1958-1964) y el de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970). México pasaba por un periodo de estabilidad política desde la década de 1940 durante el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho y que se extendería por lo menos hasta la década de los sesenta debido principalmente a que la presidencia sería ocupada por un solo partido: el Revolucionario Institucional, que llegó al poder en cada una de las elecciones sin grandes dificultades ya que era el único partido con presencia en todo el país que podía controlar todos los ámbitos de la política, pues no se tenían otras opciones reales entre las cuales el electorado pudiera elegir.

La estabilidad política estaría acompañada de un crecimiento económico también característico de este periodo. Las transformaciones ocurridas en México a partir de la década de los cuarenta, iniciaron en gran medida debido a la Segunda Guerra Mundial, que facilitó el crecimiento de industrias y llevó a México a convertirse en una sociedad principalmente urbana que abandonaba el campo.

El crecimiento económico ocurrido en México entre 1952 y 1970 se le conoce como la etapa del “desarrollo estabilizador”. Es decir, se trató de un periodo resultado de la estrategia que el gobierno desarrolló impulsado a través de su industria petrolera y el mercado interno. Así, se dio paso a un crecimiento en la producción agrícola que permitió la exportación y la creación de industrias controladas en gran medida por empresarios privados y capitales extranjeros. De esta forma,

Aunque el motor central del proceso de transformación económico del México contemporáneo haya sido el sector privado, el grupo político dirigente continuó manteniendo bajo su control directo una buena parte de la actividad económica,

preservando así su poder de negociación frente a la creciente fuerza de la gran burguesía nacional e internacional. [...] Las once empresas más grandes del país pertenecían al Estado, algunas de ellas verdaderos emporios, como Pemex.<sup>15</sup>

El crecimiento económico y su estabilidad llevaron a la modernización en todos los ámbitos, la agricultura y las industrias, así como los servicios públicos y de comunicaciones que se expandieron y permitieron la urbanización de gran parte del territorio mexicano. Se trataba también de elevar el nivel de vida de la población, sin embargo esto no ocurrió de manera equilibrada sino que solamente ciertos sectores de la población tuvieron acceso a un mejor nivel de vida; hubo un crecimiento de la clase media, que tuvo mayores posibilidades de adquisición de bienes. No obstante “según indican las cifras, el índice del costo de la vida obrera [crecería] en 11.5% en 1958 y el salario mínimo real del Distrito Federal [bajaría] de 13.94 pesos en 1956 a 12.89 en 1958.”<sup>16</sup>

Muchos de los puestos del gobierno y la burocracia estaban ocupados por universitarios. Los intelectuales formaban parte del mundo oficial y ocupaban puestos en la Secretaría de Educación Pública y el Instituto Nacional de Bellas Artes; sin embargo, a mediados de la década de los cincuenta los intelectuales más jóvenes comenzaron a cuestionar los caminos que dirigía el gobierno.

En estos mismos años surgieron organizaciones de trabajadores como obreros y ferrocarrileros, así como grupos de clase media como maestros y médicos que comenzaron a manifestarse en repetidas ocasiones, principalmente en contra de la disminución del poder adquisitivo, insuficiencia de artículos básicos, etc. En 1956, los maestros de todo el país se movilaron demandando un aumento salarial, en 1958 fueron reprimidos violentamente junto al movimiento de los ferrocarrileros. También los estudiantes universitarios se

---

<sup>15</sup> Lorenzo Meyer, “La encrucijada” en *Historia General de México*, v. 2, México, El Colegio de México. Centro de Estudios Históricos, 1976, p. 1293.

<sup>16</sup> Elsa M. Gracida Romo, *El siglo XX mexicano: un capítulo de su historia, 1940-1982*, México, UNAM, 2002, p. 72.

manifestaron con regularidad; en 1958 lo harán a causa del aumento en los precios del transporte público. Estas manifestaciones, realizadas en su mayoría en la ciudad de México fueron en general, reprimidas violentamente por las autoridades “ante las manifestaciones obreras que cruzaban las calles de la ciudad y llegaban al Zócalo, el gobierno recurría a los ‘granaderos’, las fuerzas policiacas que las disolvían a golpes de macana.”<sup>17</sup>

Por su parte, la iglesia seguía manteniendo un cierto poder de influencia sociocultural aunque ya no contaba con el poder de antaño; mantuvo su poder principalmente a través del

control de importantes centros de enseñanza que educaron a los hijos de la clase media y alta y a través de una numerosa red de organizaciones confesionales ligadas directamente al culto [...] la iglesia dejó sentir ocasionalmente su fuerza política, por ejemplo, en la campaña que organizó contra la izquierda a principios de los años sesenta bajo el lema ‘cristianismo sí, comunismo no’.<sup>18</sup>

Durante el sexenio de Adolfo López Mateos la posición de México frente a las políticas estadounidenses contra el bloque socialista fue de apoyo, aunque se negó a romper las relaciones con el gobierno cubano tras el triunfo de Fidel Castro “a pesar de una resolución de la Organización de Estados Americanos (OEA) en ese sentido apoyada por Estados Unidos y aceptada por la mayoría de los miembros de la organización.”<sup>19</sup> Esto provocó que muchos inversionistas extranjeros y especialmente estadounidenses retiraran parte de sus capitales por considerar al gobierno mexicano como de izquierda ante su negativa de romper relaciones con Cuba; sin embargo, para 1963 los empresarios ya habían restablecido sus inversiones y su confianza en el gobierno mexicano.

En este mismo periodo en la ciudad de México se crearon un gran número de escuelas y mercados para tratar de satisfacer las necesidades de la población. En 1960 se

---

<sup>17</sup> Enrique Krauze, *La presidencia imperial: ascenso y caída del sistema político mexicano, 1940-1966*, México, Tusquets, 1997, p. 125.

<sup>18</sup> Meyer, *op.cit.*, pp. 1310-1311.

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 1338.

fundó el Instituto de Seguridad Social al Servicio de los Trabajadores del Estado (ISSSTE) y en 1962 ante la presión de los trabajadores hubo modificaciones en la constitución a través de las cuales se les daban ciertos beneficios: “se introdujo el reparto de utilidades a los obreros, se legisló sobre los aumentos periódicos del salario mínimo, y se introdujeron nuevas restricciones y aumentos a la indemnización que los patrones debían dar en caso de despido”<sup>20</sup>. Asimismo se constituyó la CONASUPO que se encargaría de la distribución de artículos de primera necesidad y se creó el programa de libros de texto gratuito y desayunos escolares (1959). Además, se construyeron unidades habitacionales como la de Nonoalco-Tlatelolco, obra del arquitecto Mario Pani y que constituiría una nueva forma de vivir para las clases medias que serían las que la habitarían; la unidad habitacional se convirtió en una ciudad dentro de la ciudad ya que contaba con todos los servicios necesarios: escuelas, supermercados, centros deportivos y de esparcimiento. La ciudad además, comenzó a expandirse en zonas conurbadas como Ecatepec, Ciudad Nezahualcóyotl y Chalco. También se desarrolló el proyecto de fraccionamientos de lo que sería conocido como Ciudad Satélite.

Mario Pani, también participó en el diseño de la Ciudad Universitaria junto con Enrique del Moral y un importante grupo de arquitectos entre los que destacan Carlos Lazo y José Villagrán. La construcción de la Ciudad Universitaria en el sur de la ciudad, significó la salida de toda la vida universitaria del Centro Histórico y se tuvo un lugar propio donde realizar todas las actividades tanto académicas, como deportivas y recreativas. A su lado también se desarrollaría el proyecto encabezado por Luis Barragán que daría lugar al fraccionamiento del Pedregal de San Ángel.

Los medios de comunicación durante este periodo estuvieron, en gran medida, en manos de dos periódicos como Excélsior y El Universal que no sólo hacían uso de la

---

<sup>20</sup> Krauze, *op.cit.* pp. 149-150.

libertad de expresión, “sino que la ponía a disposición del poder.”<sup>21</sup> Además, la información se mantenía entre las élites del gobierno, por lo que la población en general no estaba informada de lo que ocurría. Lo mismo sucedería con la radio y la incipiente televisión.

La ola de manifestaciones protagonizadas por distintos sectores de la población y su represión por parte del gobierno tuvieron su punto culminante durante las manifestaciones del movimiento estudiantil en el verano de 1968, previo al inicio de la Olimpiada realizada en México:

Para el presidente, el movimiento estudiantil no era sino el último y más complejo rompecabezas en una larga serie que había comenzado con los movimientos sindicales de fines de los años cincuenta y prolongaba con los sucesivos conflictos de su propio sexenio: médicos, estudiantes, guerrilleros. Todos tenían, a su juicio, un denominador común: eran producto de una conjura comunista.<sup>22</sup>

Aunque algunas organizaciones de izquierda fueron cercanas a los dirigentes del movimiento estudiantil, se ha considerado que el rechazo al sistema, que fue una de las principales demandas con las que se manifestaron los jóvenes del 68, venía apareciendo desde al menos una década antes como ya se indicó.

Al ser elegido México como sede para los juegos olímpicos de 1968, “el gobierno de Díaz Ordaz se pavoneaba por lo que se consideraba un aval del extranjero al régimen de la revolución mexicana y al presidente en lo particular.”<sup>23</sup> De esta manera, al seguir las mismas políticas de los regímenes anteriores, se veía a México desde el exterior como un país que progresaba y se adentraba en la modernidad.

---

<sup>21</sup> *Ibíd.* p. 197.

<sup>22</sup> *Ibíd.* p. 211.

<sup>23</sup> José Agustín, *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1940 a 1970*, México, Editorial Planeta, 2007, p. 244.

## 1.2 La sociedad mexicana

En el periodo que va de 1950 a 1970 hubo un crecimiento demográfico en general. La mayoría de la población pasó de vivir en zonas rurales a vivir en zonas urbanas. “El crecimiento de la ciudad de México fue, sin duda, el más notable: en 1970 daba ya albergue al 17 por ciento de la población total, es decir, alrededor de ocho millones de personas.”<sup>24</sup>

La estabilidad política y especialmente económica de estos años se tradujo en el crecimiento de la clase media mexicana: en 1940 constituían el 16% del total de la población, pero para los años sesenta la clase media “comprendía ya entre el 20 y 30% de la población; por primera vez en su historia México tenía un sector medio importante.”<sup>25</sup> Aunque la clase media aumentó, así como su poder adquisitivo, las clases más bajas siguieron siendo la mayoría de la población y su poder adquisitivo, al contrario de lo que se esperaba con las políticas económicas, disminuyó aún más. De esta manera, se ampliaron y diferenciaron dos grandes grupos que tenían muy poco en común tanto económica como culturalmente: por un lado las clases medias y altas y por otro los grupos marginados.

La modernidad en la que entraba México a causa de la estabilidad económica, se reflejaba en una gran cantidad de productos como automóviles, teléfonos, televisiones, etc., que sin duda las clases más bajas no podían permitirse, pero los sectores medios comenzaban a familiarizarse con ellos y a considerarlos parte de la vida cotidiana.

La ciudad de México comenzaba a ser una ciudad moderna, cosmopolita, pero con grandes diferencias al igual que su población. Podían encontrarse áreas que frecuentaban las clases medias y altas como la Zona Rosa que sería el centro artístico y cultural desde finales de los años cincuenta y hasta bien entrada la década de los setenta; pero de la misma forma podía encontrarse “un evidente cinturón de la miseria que para entonces empezaba a

---

<sup>24</sup> Meyer, *op.cit.* p. 1342.

<sup>25</sup> *Ibíd.* p. 1345.

infestar las zonas norte, oriente y poniente de la capital”<sup>26</sup> y donde la pobreza y la falta de servicios eran evidentes.

Como se ha mencionado, los intelectuales se encontraban en su casi totalidad integrados al gobierno en turno; sin embargo, a mediados de los cincuenta comenzó a aparecer un nuevo grupo de jóvenes intelectuales que criticaba la ideología del Estado. Este grupo, a diferencia de sus antecesores, sólo conocía la vida urbana, formaba parte de las clases medias y altas y su forma de pensar se abría al extranjero, por lo tanto su manera de entender las cuestiones políticas y culturales comenzaban a ser ajenas a lo establecido desde el fin de la Revolución mexicana.

Los jóvenes se volvieron una parte muy importante de la vida en México, en especial en la década de los sesenta; sin embargo, “empezaban a darse cuenta de que la vida en México les quedaba chica: era demasiado formalista, paternalista-autoritaria, prejuiciosa e hipócrita.”<sup>27</sup> Por lo tanto, la forma de pensar entre los jóvenes de entonces y los adultos comenzó a distanciarse, aparecieron las primeras manifestaciones de contracultura con los hippies y el rock escuchado por estaciones de radio como la XEPH Radio 590<sup>28</sup> o en acetatos de vinil.

### 1.3 Cultura y educación

En lo relativo a las cuestiones educativas y culturales, fue durante el sexenio de López Mateos en el que se realizaron más proyectos para tratar de incrementar el nivel cultural de los mexicanos en general, ofreciendo opciones para toda la población aunque la difusión de la cultura siguió reducida a grupos muy pequeños.

---

<sup>26</sup> José Agustín, *op.cit.*, p. 181.

<sup>27</sup> *Ibíd.* p. 241.

<sup>28</sup> [http://www.rock101.com.mx/contents/pdf/todoestoesrock101\\_03.pdf](http://www.rock101.com.mx/contents/pdf/todoestoesrock101_03.pdf) [consultado el 25 y 26 de septiembre de 2013].

Entre 1958 y 1964 el Secretario de Educación Pública fue Jaime Torres Bodet. En 1958 propuso el plan de Once Años<sup>29</sup> que pretendía que a partir de ese momento los servicios educativos se mejoraran partiendo del incremento del presupuesto destinado a la educación; los resultados del plan, al menos durante este periodo presidencial se vieron reflejados en el aumento de escuelas que dependían del gobierno y, por lo tanto, también se elevó el número de niños que recibieron educación básica en una escuela pública.<sup>30</sup> En 1959 se creó la Comisión Nacional de los Libros de Texto Gratuito bajo la dirección de Martín Luis Guzmán con el objeto de editar y distribuir los libros a todas las primarias mexicanas.

Asimismo, se creó en este periodo, la Subsecretaría de Cultura de la cual formaron parte “el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el Instituto Nacional de la Juventud, el departamento de Bibliotecas y la Dirección General de Educación Audiovisual.”<sup>31</sup> Jaime Torres Bodet creía que la educación pública debía consistir “no sólo el aprendizaje en las aulas, sino la formación del carácter y la integración del ciudadano en el mundo que lo rodea, merced al conocimiento del libro, la ciencia, la buena música, el teatro y las artes plásticas.”<sup>32</sup>

Para llevar la educación fuera de las escuelas se propuso la construcción de museos que invitaran a la población en general, y no sólo a los estudiantes, a educarse y acercarse a la cultura no tanto como una obligación sino dentro de los espacios a los que tradicionalmente la gente iba en los momentos de descanso y recreación, como lo fue el Bosque de Chapultepec donde se construyeron la Galería de Historia, Museo del Caracol (1960), el Museo Nacional de Antropología (1964) y el de Arte Moderno (1964). También

---

<sup>29</sup> Jaime Torres Bodet, *Textos sobre educación*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 255-257.

<sup>31</sup> Gerardo Ochoa Sandy, *Política cultural, ¿Qué hacer?*, México, Hoja Casa Editorial, 2001, p. 15.

<sup>32</sup> Jaime Torres Bodet, *Memorias*, v. 2: La Tierra Prometida, México, Porrúa, 1972, p. 369.

se inauguraron el Museo de la Ciudad de México (1964), el Anahuacalli (1964) y el Museo del Virreinato en Tepozotlán (1964).

Aunado a la inauguración de estos museos y la gran cantidad de exposiciones albergadas en ellos además del Palacio de Bellas Artes, se realizaron una gran cantidad de espectáculos artísticos y culturales, muchos de ellos provenientes del extranjero y de gran fama internacional, como el Ballet Stanislavsky y el Ballet Bolshoi; también vinieron como directores huéspedes de la Orquesta Sinfónica Igor Stravinsky y Aram Jachaturian y en 1952 se presentaría la soprano Maria Callas en la obra *Aida*<sup>33</sup>. Según Jaime Torres Bodet, entre 1958 y 1964 se realizaron 16,156 muestras artísticas a las que asistieron 14 millones 744 mil personas, sin embargo dice:

Anoto estas cifras con más dolor que satisfacción. Sí, había hecho el gobierno un esfuerzo considerable. Y ¿para qué? Para que (en números redondos) sólo dos millones cuatrocientos cincuenta y siete mil habitantes disfrutaran al año en la República entera de una exposición, de un concierto o de una función teatral, merced al trabajo del Instituto de Bellas Artes... En realidad, era inferior la suma de los privilegiados, pues muchos espectadores eran los mismos. Por comparación con los datos que nos proporcionaban los censos, constituía semejante sector una parte muy reducida de la población de México.<sup>34</sup>

La molestia de Torres Bodet fue resultado de una política que no podía cambiar de la noche a la mañana por lo cual estas manifestaciones artísticas sólo siguieron formando parte de la vida cotidiana de un sector muy específico de la población, la clase alta y en menor medida la clase media.

En el siguiente periodo presidencial, el de Gustavo Díaz Ordaz, cuando México fue sede de los Juegos Olímpicos de 1968, se organizó también la primera Olimpiada Cultural, de la que formarían parte 97 países con diversas manifestaciones artísticas y culturales. La

---

<sup>33</sup> Manuel Adolfo Martínez, *Yo, María Callas, la ópera de mi vida*, Madrid, Huerta y Ficinó, 2005, p. 80.

<sup>34</sup> Torres Bodet, *Memorias...* p. 388

Olimpiada Cultural se desarrollaría a lo largo de 1968. Las actividades culturales y artísticas presentadas se dividieron en 20 puntos<sup>35</sup> entre los que se pueden destacar:

- Exposición de Obras Selectas del Arte Mundial en el Museo de Arte Moderno (7 de octubre al 30 de noviembre)
- Festival Internacional de las Artes (19 de enero al 31 de diciembre) Incluyó 71 exposiciones y 1821 presentaciones de obras de teatro, orquestas, ballets, compañías de ópera, jazz, etc.
- Exposición de Historia y Arte de los Juegos Olímpicos (9 de octubre al 1 de diciembre).

La mayoría de estas actividades tuvieron lugar en la ciudad de México, sin embargo muchas de ellas también se llevaron al interior de la República.<sup>36</sup>

En cuanto a los medios de comunicación la radio siguió teniendo una gran cantidad de seguidores, sin embargo aunque se seguían transmitiendo muchas radionovelas que tuvieron gran importancia en la década de los cuarenta, a finales de los cincuenta y durante los sesenta serían los programas musicales los que comenzaron a tener gran auge. Creció la

---

<sup>35</sup> Los 20 puntos fueron: Recepción de la Juventud de México a la Juventud del Mundo (10 de octubre); Reseña cinematográfica (todo el año en diversas salas de proyección); Campamento Olímpico de la Juventud (8 al 27 de octubre); Exposición de Obras Selectas del Arte Mundial (7 de octubre al 30 de noviembre); Festival Internacional de las Artes (19 de enero al 31 de diciembre); Reunión Internacional de Escultores (17 de junio al 31 de agosto); Encuentro de Poetas (2 al 20 de octubre); Festival de Pintura Infantil (3 de octubre al 30 de noviembre); Festival Mundial de Folklore (del 12 al 27 de octubre); Ballet de los Cinco Continentes (19 de enero al 26 de noviembre); Exposición Internacional de Artesanías Populares (10 de octubre al 30 de noviembre); Recepción del Fuego Olímpico en Teotihuacán (11 de octubre); Exposición de Filatelia Olímpica (9 de octubre al 1 de diciembre); Exposición de Historia y Arte de los Juegos Olímpicos (9 de octubre al 1 de diciembre); Exposición sobre la Aplicación de la Energía Nuclear al Bienestar de la Humanidad (5 de octubre al 11 de diciembre); Exposición sobre el conocimiento del Espacio (12 de septiembre al 30 de noviembre); Programa de Genética y Biología Humanas (1967-1969); Exposición de Espacios para el Deporte y la Cultura (3 de octubre al 11 de diciembre); La Publicidad al Servicio de la Paz (12 al 30 de octubre); Proyección de los Juegos de la XIX Olimpiada. Divulgación de la Memoria Oficial y la película "Olimpiada en México".

<sup>36</sup> "Olimpiada Cultural" en *Memoria de los Juegos Olímpicos 1968*, Biblioteca Virtual de Cultura Física y Deporte en México, Centro Nacional de Información y Documentación de Cultura Física y Deporte, México, 2003, pp. 252-255.

programación de radio para jóvenes en donde se transmitía rock tanto nacional como estadounidense, como la XEPH: esta estación destacó entre los jóvenes por “tener programas en los que se daban a conocer noticias sobre las preparatorias y los pormenores de los clásicos de fútbol americano Poli-UNAM, a los que acudían los estudiantes para expresar sus opiniones sobre el tema tratado.”<sup>37</sup>

En el circuito de la producción cinematográfica, el Sindicato de Técnicos y Manuales de la Industria Cinematográfica convocan en 1965 al Primer Concurso de Cine Experimental, donde resulta ganadora *La fórmula secreta* de Rubén Gámez; el nuevo cine que comenzó a crearse a partir de esto, fue más cercano al ambiente universitario que al “teatro frívolo y de comedia”.<sup>38</sup>

En referencia al cine la época de oro había terminado y se pasó a una etapa de, “mercantilismo puro y [donde se] perdía todo brillo y frescura”<sup>39</sup> José Agustín considera que en esta época, en general, no se realizaron buenas películas. Sin embargo, pueden rescatarse las figuras de Luis Buñuel y Luis Alcoriza realizadores de películas como *Los olvidados* y *Tiburoneros*, respectivamente. En la década de los sesenta en la ciudad de México tuvo un gran auge la nueva ola francesa con películas de Alain Resnais, Jean-Luc Godard y Francois Truffaut. Aparecieron revistas de crítica cinematográfica como *La Semana en el Cine* y *Nuevo Cine* que criticaban las películas juveniles de la época,

Es el tiempo de vampiros, luchadores que le aplican llaves al Más Allá, cabareteras ebrias de dolor, boxeadores que noquean a la vida pero no al adversario, reducción del horizonte campesino a los límites de un programa musical, entretenimientos de la nota roja, españolerías, leyendas virreinales con dos únicos sets a la disposición, secretarias, quinceañeras, chicas en edad de merecer Marcha Nupcial, abaratamiento de la idea del pecado.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> [http://www.rock101.com.mx/contents/pdf/todoestoesrock101\\_03.pdf](http://www.rock101.com.mx/contents/pdf/todoestoesrock101_03.pdf) [consultado el 25 y 26 de septiembre de 2013].

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 349.

<sup>39</sup> José Agustín, *op.cit.*, p. 136.

<sup>40</sup> Carlos Monsiváis, *Historia Mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2010, p. 347.

En 1955 se creó el Telesistema Mexicano S.A. antecedente directo de Televisa, que conformaban los canales de televisión 2, 4 y 5. En la pantalla chica se comenzaron a transmitir luchas libres y telenovelas, que cobrarían mayor relevancia en la siguiente década, también se transmitían series estadounidenses, aunque también aparecieron programas nacionales muy importantes, “los locutores de éxito eran Paco Malgesto, el bachiller Álvaro Gálvez y Fuentes, y Pedro Ferriz, quien años después vería ovnis en todas partes.”<sup>41</sup> Pasaban también películas de la época de oro del cine mexicano, peleas de box, partidos de futbol y los domingos corridas de toros; aparecieron programas para niños como “Teatro Fantástico” y Cachirulo.

#### 1.4 Contexto de la creación plástica

El muralismo y la Escuela Mexicana de Pintura, comenzaron a tomar importancia en la década de los veinte; en el muralismo encontramos un arte con sentido social, que buscaba educar a la población por medio de los temas de vida cotidiana y popular que se abordan y la forma de hacerlo. Los muralistas estuvieron relacionados desde un principio con el gobierno oficial, especialmente con la Secretaría de Educación Pública encabezada por José Vasconcelos, que fue quien encargó la realización de obras monumentales en edificios públicos.

El muralismo buscó desde un principio realizar un arte mexicano. En él estuvo presente recurrentemente la visión que se tenía del mexicano, principalmente del indígena, del campesino y del obrero; se trató de representar y analizar a través de la pintura la historia del país así como los ideales a los que el gobierno revolucionario pretendía llegar.

---

<sup>41</sup> José Agustín, *op.cit.*, p. 138.

En su Manifiesto de 1922, el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, proclamaba que

el arte del pueblo mexicano es el más grande y de más sana expresión espiritual que hay en el mundo y su tradición nuestra posesión más grande. Es grande porque siendo del pueblo es colectiva, y esto es el porqué nuestra meta estética es socializar la expresión artística, que tiende a borrar totalmente el individualismo, que es burgués.<sup>42</sup>

El muralismo que mantenía este pensamiento estuvo vigente hasta los años cincuenta, y todavía a lo largo de los años sesenta los tres grandes del muralismo mexicano: José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, artistas reconocidos como los representantes más importantes del arte mexicano. Sin embargo, desde los años cincuenta comenzó a surgir una generación de jóvenes artistas que no estaban de acuerdo con lo que proclamaba el muralismo, buscaron nuevas formas de expresión y las encontraron en las tendencias que ya venían manifestándose tanto en Europa como en Estados Unidos. También se vieron influenciados por artistas que desarrollaban su práctica en México pero que no fueron completamente afines con el muralismo, como Rufino Tamayo (1899-1991) y Carlos Mérida (1891-1984), quienes comenzaron a incluir en sus obras tendencias abstractas y geométricas.

Rufino Tamayo, ya desde años antes había expresado que el muralismo no debía ser la única forma de creación pictórica sino que los artistas jóvenes debían buscar nuevas formas de expresión,

La pintura de hoy, mexicana o no, nada tiene ya que ver con las expresiones sentimentales que, preocuparon al realismo y mucho menos tiene que ver con la imitación de los sujetos representados y sus distintas texturas. [...] las que parecen distorsiones a los ojos impreparados [sic], no son sino sujeciones formales a las necesidades geométricas del cuadro. Y es por ello también, que la textura en la pintura actual, no se refiere a la calidad de material del sujeto, sino a la del cuadro,

---

<sup>42</sup> Jorge Alberto Manrique, “Los primeros años del muralismo”, en *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, p. 210.

de manera que ella no varía de acuerdo con las características de aquel, sino en la relación con las exigencias específicas de éste.<sup>43</sup>

Esta nueva generación de artistas nacidos entre 1925 y 1940, se desarrollaron en medio de la transformación del país en la que la estabilidad económica y la modernización en todos los ámbitos estaban presentes; por lo regular pertenecieron a las clases medias que tuvieron las posibilidades de una educación superior y en muchos casos de viajar al extranjero para terminar su formación. De esta manera su panorama se abrió y no se conformaron con lo que el arte oficial mexicano les ofrecía.

Este grupo ha sido conocido como la Generación de la Ruptura, ya que buscó separarse por completo de las ideas y las técnicas manejadas por los muralistas y por la Escuela Mexicana; no puede agruparse a partir de las técnicas usadas o por una temática en común sino que los integrantes de esta generación tienen ideas similares acerca del arte y buscan nuevas formas de expresión distintas a las que se venían dando. Además de Carlos Mérida y Rufino Tamayo, las obras de Gunther Gerzso (1915-2000), Mathias Goeritz (1915-1990) y Wolfgang Paalen (1905-1959) también influyeron en los artistas de la Ruptura. Por su parte, el ruso Vlady (1920-2005) y Juan Soriano (1920-2008) aunque cercanos a éstos también pueden ser considerados como precursores de la separación con la Escuela Mexicana.

Los artistas que han sido reconocidos como pertenecientes a la generación de la Ruptura son: Pedro Coronel (1921-1985); Enrique Echeverría (1923-1972); Kazuya Sakai (1927-2001); Manuel Felguérez (1928); Alberto Gironella (1929-1999); Lilia Carrillo (1930-1974); Vicente Rojo (1932); Fernando García Ponce (1933-1987); Roger Von Gunten (1933); José Luis Cuevas (1934); Tomás Parra (1937); Gabriel Ramírez (1938); Brian Nissen (1939), y Arnaldo Coen (1940). Otros artistas que no fueron tan cercanos al

---

<sup>43</sup> Rufino Tamayo, “Languidece la pintura mexicana. Pero con bombo y platillos” en *Bellas Artes*, Año 1, No. 4, 1956.

grupo de la Ruptura, pero que su obra puede considerarse dentro de ella son: Gilberto Aceves Navarro (1931); Rodolfo Nieto (1936-1985), y Francisco Toledo (1940).<sup>44</sup>

En este periodo, el arte mexicano sufrió una gran transformación, “la década del cincuenta muestra por un lado, un lenguaje en transición: es decir, a partir de la figuración hay una incorporación de las lecciones de pintura contemporánea; el expresionismo, el cubismo, la abstracción lírica, para llegar a un distinto modo de presentar los procesos de percepción visual.”<sup>45</sup> Las distintas formas y técnicas a través de las cuales se expresaron los artistas jóvenes llevaron a disputas y polémicas principalmente entre los que eran partidarios de la pintura abstracta y los que lo eran de la pintura figurativa; estas polémicas entre artistas, críticos de arte e intelectuales en general pudieron seguirse en revistas culturales y periódicos y sus suplementos culturales, que eran los medios por los cuales estos personajes expresaban lo que pensaban acerca del arte y la cultura y los lugares en los que se presentaba.

El suplemento cultural de la revista *Siempre!*: “La Cultura en México”, a mediados de los sesenta se convirtió en el medio que dictaba qué era lo importante en materia de arte; en cambio, las manifestaciones artísticas que no aparecían ahí simplemente pasaban desapercibidas. Uno de los colaboradores del suplemento fue el pintor Vicente Rojo quien reconoce cómo su “definición como artista [tuvo] mucho que ver con el propio trabajo junto a Miguel Prieto y [su] ingreso al suplemento de *Novedades* ‘México en la Cultura’”. El encuentro de Rojo con Fernando Benítez, director del suplemento, fue importante pues, como recuerda, “desde el primer momento fue cordial, generoso y muy abierto con un

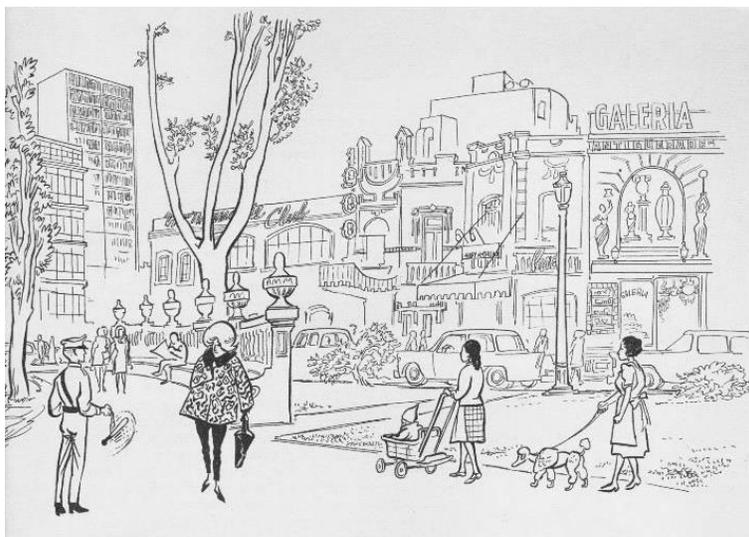
---

<sup>44</sup> Ver Anexo 2, donde presento sus principales exposiciones colectivas en el Museo de Arte Moderno, la primera individual en el mismo así como sus exposiciones en galerías en el periodo entre 1955 y 1970. p.113-121.

<sup>45</sup> Rita Eder, “La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta”, en *Historia del Arte Mexicano*, México, SEP-INBA y Salvat Mexicana, 1982, p.11

joven como yo...”,<sup>46</sup> pero lo mismo se fue relacionando con grupos de escritores pertenecientes a diferentes generaciones como Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Emilio García Riera, Juan Vicente Melo, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco. La periodista Elena Poniatowska que también colaboraba bajo la supervisión de Benítez, escribió en una reseña sobre la Zona Rosa lo siguiente:

De pronto, junto a los fresnos, junto al camellón de pasto del Paseo de la Reforma floreció una rosa negra. Sus pétalos se desplegaron insistentes, fuertes, con un aroma hasta entonces desconocido. Niza, Génova, Hamburgo, Londres, Amberes... México en la Cultura, a imitación de los franceses, creó en sus hojas periódicas una sección especial dedicada a Niza que bautizó: “La zona del arte y del buen gusto”.<sup>47</sup>



**Imagen 1. Zona Rosa, ilustración de Alberto Beltrán.**

En este espacio urbano<sup>48</sup> los intelectuales y artistas que se reunían ahí fueron conocidos como la “Mafia”. Este grupo fue tomando cada vez más importancia, “el gobierno poco a poco fue reconociendo su fuerza intelectual y de hecho procedió a aglutinar a muchos de ellos. Por tanto, los de la mafia lo pasaron muy bien en los años sesenta porque tuvieron todo lo que quisieron: aprecio de las altas esferas y admiración de

<sup>46</sup> Cristina Pacheco, *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 527.

<sup>47</sup> Elena Poniatowska y Alberto Beltrán, *Todo empezó el domingo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, pp. 255-256.

<sup>48</sup> Como se verá más adelante. Capítulo 2: Galerías de Arte en la ciudad de México.

muchos jóvenes.”<sup>49</sup> Este grupo, se caracterizaba por su modernidad, el rechazo por “lo social” que proclamaba el muralismo y la novela de la revolución; eran vanguardistas, veían hacia el exterior.

En 1968, como parte de la Olimpiada Cultural, se creó la Exposición Solar en la cual se convocó a los artistas que representaran todas las tendencias del arte en México; sin embargo un grupo de 35 artistas, entre ellos Rufino Tamayo, Carlos Mérida, José Luis Cuevas, Leonora Carrington, Alberto Gironella, etc., pidieron que se cambiaran los términos de la convocatoria ya que los organizadores se mostraba ignorantes de las tendencias actuales al dividir su exposición en pintura, escultura, gráfica y acuarela, también, como justificación para no participar, manifestaron su desacuerdo en que no se les invitara personalmente sino que la convocatoria fuera abierta. Se pidió que se cambiara la convocatoria y aunque el INBA lo hizo, la mayoría se abstuvieron de participar.

“En realidad, las objeciones de los artistas y su interés por exhibir en espacios ajenos a organismos oficiales eran reflejo de inquietudes que desbordaban fronteras.”<sup>50</sup> El rechazo a exhibir en la Exposición Solar fue una respuesta en apoyo al movimiento estudiantil y los artistas decidieron crear el Salón Independiente que se llevaría a cabo en fechas coincidentes con las Olimpiadas. La organización del Salón se realizó en gran parte en la Galería Pecanins y ahí se comenzaron a plantear los principios a partir de los cuales trabajarían: se daría total libertad a los artistas participantes acerca de las técnicas o temas que quisieran representar, no se darían premios, sería completamente independiente de cualquier institución oficial y no se limitaría la participación a artistas mexicanos sino que podrían participar artistas de cualquier nacionalidad.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> José Agustín, *op.cit.*, p. 218.

<sup>50</sup> Pilar García de Germeos, “Salón Independiente: una relectura” en *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997*, México, UNAM. Turner, 2006, p. 40.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 42.

La exposición se llevaría a cabo en las instalaciones de la Ciudad Universitaria, pero debido a que fue tomada por el ejército en septiembre de 1968, finalmente se inauguró en el Centro Cultural Isidro Fabela el 15 de octubre de 1968. El Salón Independiente despertó gran expectación debido a “su intención de unir esfuerzos individuales y formar un grupo que albergaba diversas tendencias estéticas sin por ello dejar de mostrar una personalidad propia, cohesionado por una actitud de búsqueda, promoviéndose sin anuencia ni ayuda de organismos oficiales.”<sup>52</sup> El Salón Independiente surgió como respuesta de parte de los artistas al movimiento estudiantil, pero también fue de gran importancia para el contexto artístico de finales de los sesenta en el que las nuevas tendencias finalmente estaban siendo aceptadas y valoradas. Posteriormente al Salón Independiente de 1968, el grupo de artistas siguió organizándose y aunque algunos de sus miembros fueron cambiando se mantuvieron sus principales ideales y de esta manera el Salón Independiente se llevó a cabo anualmente hasta 1971.

---

<sup>52</sup> *Ibidem.*

## 2. Galerías de Arte en la ciudad de México

El circuito artístico de la ciudad de México durante las décadas de los treinta a buena parte de los cincuenta del siglo XX se limitaba a aquellos espacios en los que la Escuela Mexicana de Pintura se exponía, esto es, donde se encontraban los murales que el gobierno postrevolucionario había apoyado desde los primeros años de la década de 1920. En estos años Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco llegaron a ser conocidos como los “tres grandes”, y el muralismo fue reconocido como la corriente artística oficial en México.

Debido a lo que el muralismo proclamaba y significaba, entre otras cosas un fuerte rechazo a la pintura de caballete, el mercado de arte no tuvo muchas oportunidades de prosperar. Sin embargo, aun los tres grandes siguieron realizando obras de formato pequeño, aunque en muchos casos eran bocetos y ensayos de lo que posteriormente serían murales; la pintura de caballete que se realizaba en aquel momento tenía escasos lugares donde podía ser expuesta y por lo tanto un público muy limitado (una de las razones por las cuales el muralismo la rechazaba, ya que éste pretendía que el arte pudiera ser apreciado por cualquier persona y que además, los murales sirvieran de manera didáctica a la población mexicana).<sup>53</sup> Como respuesta a la falta de espacios para exponer pintura de formato pequeño en la ciudad de México, en 1935 Carolina Amor fundó la Galería de Arte Mexicano, que poco tiempo después pasaría a manos de su hermana Inés, quien se encargaría de consolidar este espacio y de comenzar a fortalecer el mercado de arte.

---

<sup>53</sup> Sin embargo sus murales no sólo fueron apreciados en México ya que los tres también realizaron obra mural fuera de nuestro país, principalmente en Estados Unidos: Orozco realizó “Prometeo” en Pomona College, California en 1930. Siqueiros realizó “Retrato actual de México” en California en 1932. Y Rivera realizó “El hombre en el cruce de caminos” en el Rockefeller Center, Nueva York en 1933. También hicieron murales en otros países como Argentina: Siqueiros realizó “Ejercicio Plástico” en la casa de campo de Natalio Botana en Argentina en 1933.

A pesar de que la venta se hacía por lo general a extranjeros, principalmente estadounidenses, la Galería de Arte Mexicano comenzó a posicionarse en el circuito artístico de la ciudad de México gracias a la calidad de los artistas y las obras que presentaba. De esta forma, en 1940 se presentó en la Galería, gracias a la presencia de André Bretón, la Exposición Internacional del Surrealismo lo que dio cabida a una tendencia distinta a la de la Escuela Mexicana de Pintura aunque ésta siguió siendo su principal representante.

## 2.1 La Galería Antonio Souza y la Zona Rosa

En la década de los cincuenta, los espacios para que los artistas de la Ruptura expusieran sus obras seguían siendo muy reducidos. Por un lado, en los ámbitos de exposición oficiales todavía no había lugar para las nuevas tendencias que estos artistas proponían, y, por otro lado, en las galerías existentes como la Galería de Arte Mexicano, donde se exponía la obra de artistas ya consolidados, en ocasiones se abrían espacios para creadores novatos pero éstos no eran constantes, “no tenían la posibilidad de abarcar a todos. Y quizá tampoco el interés ni el deseo de comprometerse en una aventura que tenía tintes de subversión.”<sup>54</sup>

Estos artistas tuvieron que buscar alternativas distintas para poder exponer sus obras y así darse a conocer dentro del circuito artístico. En 1952 se inauguró la Galería Prisse, en la casa en la que vivían Vlady y su esposa Isabel Díaz Fabela; en ella expusieron algunos de estos artistas, y en conjunto la administraban, aunque esta galería no duró abierta mucho

---

<sup>54</sup> Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, p. 142.

tiempo, dejó el antecedente -junto con la Proteo y la Tussó<sup>55</sup> que abrieron después de cerrada la Prisse<sup>56</sup>, pero que tampoco se mantuvieron durante mucho tiempo- de un espacio en el que las nuevas tendencias podían ser introducidas al mercado de arte de la ciudad de México.

En 1956 se inauguró la Galería de los Contemporáneos de Antonio Souza, de quien Manuel Felguérez dice: “bohémio de una familia adinerada, era muy esnob, se codeaba con los aristócratas y a sus artistas nos hacía sentir los de más categoría.”<sup>57</sup> Éste fue el primer espacio completamente abierto y dispuesto a promover las nuevas tendencias. Además no sólo expuso a artistas nacionales, sino que trataba de dar a conocer artistas extranjeros al público mexicano. La Galería Antonio Souza que estuvo en funcionamiento durante 14 años se inauguró el 20 de abril de 1956 en la calle de Génova número 62 con una exposición de dibujos de Tamayo; tras esta primera exposición siguieron otras, colectivas – en las que participaron artistas nacionales y extranjeros- e individuales de Gunther Gerzso, Thorkild Hansen y nuevamente Rufino Tamayo. La Galería comenzó a tomar importancia como puede apreciarse en la prensa de la época:

Porque la Galería de los Contemporáneos que tan hábilmente dirige Souza, no solamente está llena los días de estreno en que los invitados prueban cocteles y bocadillos, sino que día a día hemos visto que suben y bajan artistas, pintores, señoras de sociedad, hombres de negocios, muchachas despistadas, y turistas norteamericanos en busca de algo típicamente mexicano.<sup>58</sup>

---

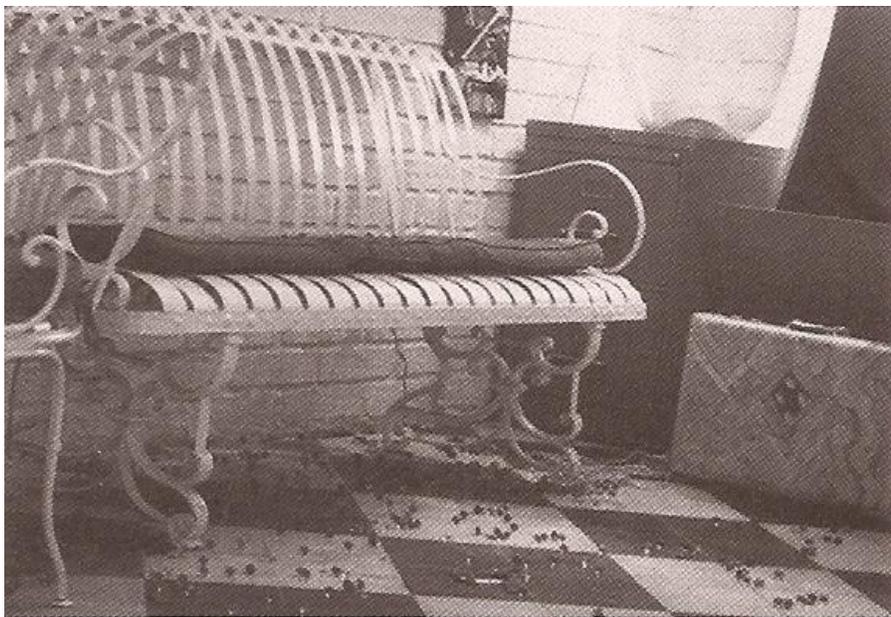
<sup>55</sup> Jorge Alberto Manrique, “Las galerías de arte” en *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001. p. 143.

<sup>56</sup> La galería Proteo era presidida por Josefina Montes de Oca que tuvo muchas demandas por parte de los pintores. Por su parte, “los señores Tussó, encantadoras personas que de hacer marcos habían pasado a ser *marchands* de arte en la Zona Rosa”. Estos comerciantes absorbieron a la galería Prisse de efímera existencia. Los señores Tussó contaron con el trabajo del señor Parissot, que era un buen conocedor y vendedor. Un ejemplo de esta buena labor lo indica la galerista Inés Amor al reconocer haber visto por primera vez ahí la obra del pintor Pedro Coronel. Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano: memorias de Inés de Amor*, México, UNAM-III, 2005, pp. 200 y 277.

<sup>57</sup> Silvia Cherem, *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 145

<sup>58</sup> Anónimo, *Exposición de Rufino Tamayo en la Galería de Antonio Souza*, en *Novedades*, Domingo 2 de Septiembre de 1956.

Así puede verse que Antonio Souza atrajo a una gran variedad de gente a su galería, y en gran parte esto se debió a que trató que lo que se expusiera en ella fuera completamente novedoso. Es decir, se trataba de exhibir la obra de “aquellos pintores que creen un mundo nuevo”<sup>59</sup>. Así, no hubo solamente exhibiciones de pintura que se alejaban de la Escuela Mexicana sino que atrajo a artistas que se expresaban por medio de distintos formatos como las instalaciones o los *happenings* que en México eran prácticamente desconocidos en ese momento. Ejemplo de esto es el *happening* presentado en 1962 por el artista estadounidense Bruce Conner, “El señor Conner entró en la galería un poco tarde, con una maleta; a medio camino se le abrió dicha maleta y de ella salieron miles de canicas de cristal que rodaron sin parar por el piso.”<sup>60</sup> (Imagen 2)



**Imagen 2. *Happening* de Bruce Conner, 7000 canicas regadas.**

Así, por medio de diversas actividades Antonio Souza logró que se pusiera atención en su galería y los artistas que en ella exponían, en muchos casos levantando polémica y

---

<sup>59</sup> Elena Poniatowska, “La Nueva Galería de Antonio Souza”, en *Novedades*, 20 de abril de 1956.

<sup>60</sup> Delmari Romero Keith, *Galería de Antonio Souza. Vanguardia de una época*, México, El Equilibrista, 1992, p. 48.

haciendo que los críticos reflexionaran en torno a las nuevas formas de hacer arte y lo válidas o no que les parecían.

El “Manifiesto Estoy Harto” que presentó Mathias Goeritz en la Galería Souza en noviembre de 1960 fue una de estas actividades polémicas. En la inauguración además de leer su Manifiesto<sup>61</sup>, el artista instaló “cientos de velas, única fuente de iluminación en la galería, delante de sus ‘altares’, quema incienso y copal y como fondo musical se escucha a Johann-Sebastian Bach.”<sup>62</sup> Lo que quería expresar Goeritz era su hartazgo frente a “los artistas [que se hacían] una enorme publicidad”.<sup>63</sup>

Al año siguiente y partiendo de este mismo Manifiesto, Mathias Goeritz presentó la exhibición “Estamos Hartos” que, “no dura más tiempo que el de la noche de la inauguración, [pero] conmueve a los círculos artísticos y sociales de México.”<sup>64</sup> En ella expusieron doce “hartistas”, entre ellos Pedro Friedeberg y José Luis Cuevas que se adhirieron al Manifiesto. Para 1966 Pedro Friedeberg presentaría en la Galería de Antonio Souza otra exhibición polémica, no tanto por la naturaleza de sus obras: “No nos parecen

---

<sup>61</sup> “Estoy harto de la pretenciosa imposición de la lógica y de la razón, del funcionalismo, del cálculo decorativo y, desde luego, de toda la pornografía caótica del individualismo, de la gloria del día, de la moda del momento, de la vanidad y de la ambición, del *bluff* y de la broma artística, del consciente y subconsciente egocentrismo, de los conceptos inflados, de la aburridísima propaganda de los ismos y de los istas, figurativos o abstractos. Harto también del griterío de un arte de la deformación, de las manchas, de los trapos viejos y pedazos de basura; harto del preciosismo de una estética invertida que festeja la exteriorizada belleza de lo destruido y podrido; harto de todas estas texturas interesantes y de los juegos vacíos de una educación puramente visual o táctil. No menos harto estoy de la abundante ausencia de la sensibilidad que, con dogmas oportunistas, sigue presumiendo todavía de ser capaz de sacar jugo a la copia o a la estilización de una realidad heroicamente vulgar. Estoy harto, sobre todo, de la atmósfera artificial e histérica del llamado mundo artístico, con sus placeres adulterados. Quisiera que una silla sea una silla, tal y cual, sin toda la enfermiza mistificación inventada en torno suyo. Estoy harto de mi propio yo que me repugna más que nunca cuando me veo arrastrado por la aplastante ola del arte menor y cuando siento mi profunda impotencia.

“Estoy convencido por fin, de que la belleza plástica, en la actualidad, se presenta con más vigor donde menos interviene el llamado artista.

“Habría que rectificar a fondo todos los valores establecidos: ¡Crear sin preguntar en qué! Hacer o, por lo menos, intentar que la obra del hombre se convierta en UNA ORACIÓN PLÁSTICA”. María Leonor Cuahonte de Rodríguez (compilación), *El Eco de Mathias Goeritz: pensamientos y dudas autocríticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, p. 35.

<sup>62</sup> María Leonor Cuahonte de Rodríguez (compilación), *op. cit.*, p. 35.

<sup>63</sup> Cristina Pacheco, *op. cit.*, p. 305.

<sup>64</sup> María Leonor Cuahonte, *op. cit.*, p. 37.

malos los dibujos de Friedeberg; gozamos con ellos tanto como con el disfraz de su autor y de su esposa de leopardos y de Souza de domador durante la inauguración. ¡Qué bueno que haya alegría también en las galerías de pintura, cuyo ambiente, como en los museos, suele ser cementerial y reverente silencio!”<sup>65</sup>

Con esto podemos observar que la presencia de la Galería de Antonio Souza desde mediados de la década de los cincuenta fue de vital importancia para el mercado de arte de la ciudad de México pero más aún para la Generación de la Ruptura que encontró en ella un lugar en el que podían presentar sus obras sin importar las tendencias a la que fueran afines.

La Galería Antonio Souza, estaba situada en la Zona Rosa, un área donde la obra de artistas jóvenes que no eran aceptados en otros espacios fue dada a conocer. En ese espacio se instalarían todas las galerías de arte de la época así como cafés y otros lugares en los que se reuniría “la Mafia”; este grupo de jóvenes intelectuales que, “apoyaba sus nociones culturales y estéticas en las opiniones de Octavio Paz y Rufino Tamayo también pidieron no sólo ya para la filosofía sino para la cultura mexicana toda una superación del nacionalismo y una búsqueda de la universalidad.”<sup>66</sup> Y que según Luis Guillermo Piazza era un “supuesto, confuso, difuso misterioso grupo de regidores de la cultura, al que todos atacan y al que todos ansiarían pertenecer.”<sup>67</sup>

Dentro de la Mafia se podían reconocer personajes de la Generación de la Ruptura como José Luis Cuevas, y también escritores como Juan García Ponce, José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis cuyos textos podían encontrarse constantemente en los suplementos culturales de los periódicos, que en ese momento era la forma más fácil de

---

<sup>65</sup> Jasmin Reuter, “Pedro Freideberg ¿Pintor?”, en *La Cultura en México* suplemento de Siempre!, 12 de Enero de 1966.

<sup>66</sup> Abelardo Villegas, *El pensamiento mexicano en el siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 203.

<sup>67</sup> Luis Guillermo Piazza, *La Mafia*, México, Editorial Joaquín Moritz, 1968, p. 7.

enterarse de lo que ocurría en el mundo cultural de la ciudad de México, “Crearon, casi ellos solos, la mitología de la Zona Rosa, que definió Leñero como ‘la región México’; desembocaron la cultura ‘Sanborns’; una cierta tolerancia sexual, un hambre de modernidad, una neurosis por estar al día.”<sup>68</sup>



Imagen 3. La Zona Rosa en la década de los sesenta.

La Zona Rosa era el lugar elegante de la época, además de galerías de arte, cafés y restaurantes había muchos hoteles y por lo tanto gran cantidad de turistas extranjeros. Definitivamente fue –desde finales de los años cincuenta y hasta mediados de los ochenta– el centro cultural más importante de la ciudad de México, en palabras de Carlos Monsiváis:

La Zona es el árbitro supremo. A su universo, a su geografía espiritual pertenecen los cineclub, los cuatrocientos cultos, las clases de Karate, los conciertos de música electrónica, el antiteatro, las reuniones en que se baila “nudo” y “tarántula”. [...] La Zona es el corazón de la ciudad y pelea desafortadamente, en todos los departamentos a su alcance, con todos los tocadiscos posibles, el derecho a una vez cada más imposible vida nocturna. Quizá la tarea básica de la Zona sea decir lo *in* y lo *out*, lo que “viste” y lo que es materia de una mesa

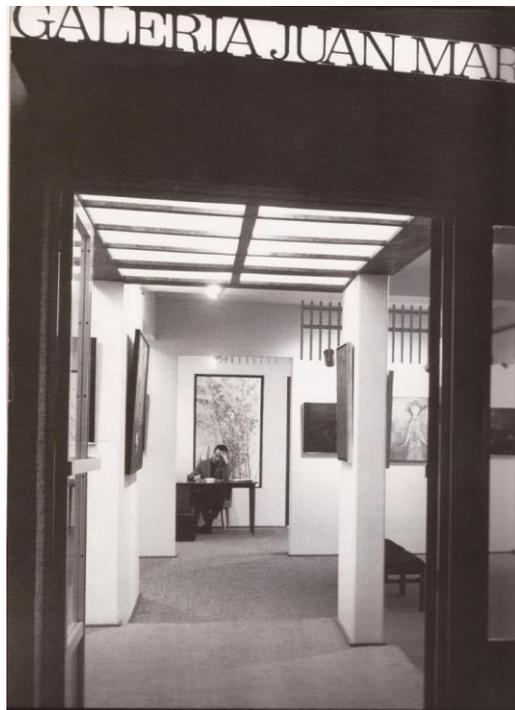
---

<sup>68</sup> Guillermo García Oropeza, “Escarnio del bazar”, en La Cultura en México suplemento de *Siempre!*, 9 de Julio de 1969.

redonda en el Asilo Mundet, lo que conviene y está de moda y lo que debe recibir el justiciero polvo de los museos.<sup>69</sup>

Otras galerías de arte que estuvieron situadas en la Zona Rosa<sup>70</sup> y que continuaron con la tradición –de exponer a los artistas jóvenes que no tenían cabida en otros espacios- iniciada por la Galería Prisse y en mayor medida por la de Antonio Souza fueron la Galería Juan Martín inaugurada por Juan Martín en 1961 y la Galería Pecanins abierta por las hermanas Ana María, María Teresa y Montserrat Pecanins en 1964.

## 2.2 Galería Juan Martín



**Imagen 4. Galería Juan Martín, Amberes 17, Zona Rosa, Ciudad de México.**

---

<sup>69</sup> Carlos Monsiváis, “La Ciudad. Vista por las gafas alucinantes de Carlos Monsiváis”, en *La Cultura en México suplemento de Siempre!*, 21 de junio de 1965.

<sup>70</sup> Ver mapa de ubicación de galerías en la Zona Rosa en el Anexo 1. p. 112. La Zona Rosa se encuentra en el espacio enmarcado por el Paseo de la Reforma al norte, Avenida Chapultepec al sur, Insurgentes al oriente y el Bosque de Chapultepec al poniente.

Juan Martín nació en Bilbao, España, en 1922. En 1942 abandona su casa, y tras pasar un tiempo en la Legión Extranjera, llega a París en 1946 donde comienza a estudiar historia del arte; en la Casa de México de la Ciudad Universitaria de París conoce a varios mexicanos que posteriormente lo ayudarían a trasladarse a la ciudad de México. Uno de ellos fue Jaime García Terrés quien a su llegada al país, a mediados de la década de los cincuenta, le ayudó a conseguir trabajo como secretario de redacción de la Revista de la Universidad de México. Una vez instalado comenzó a introducirse en la vida cultural; conoció a Juan García Ponce en la Revista y después hizo amistad con Leonora Carrington y Remedios Varo.

Una vez que formó parte de la vida cultural mexicana y estuvo relacionado con muchos de sus agentes, Juan Martín decidió abrir una galería de arte. Ésta se inauguró el miércoles 7 de junio de 1961 en la cerrada de Hamburgo número 9 en la Zona Rosa. La apertura de la galería se celebró con un coctel y en la primera exposición mostraron sus obras Lilia Carrillo, Leonora Carrington, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Gunther Gerzso, P. K. Irwin, Alice Rahon y Remedios Varo. La semana siguiente, el periódico *Excélsior*<sup>71</sup> comentó el éxito que había tenido la galería y su exposición a lo largo de su primera semana de actividades.

Tras cinco años de trabajo y alrededor de 20 exposiciones en la galería de Hamburgo, en 1966 la Galería Juan Martín se trasladó a la calle de Amberes número 17 donde para la exposición inaugural se expuso obra de Lilia Carrillo, Arnaldo Coen, Francisco Corzas, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Alberto Gironella, Felipe Orlando, Gabriel Ramírez, Vicente Rojo y Roger Von Gunten. En este nuevo local Juan Martín siguió exponiendo a jóvenes artistas que, como se ha dicho, buscaban nuevas

---

<sup>71</sup> Anónimo, “Exhibición en la J. Martín”, en *Excélsior*, 14 de Junio de 1961.

formas de creación que se alejaron del nacionalismo del muralismo mexicano y se abrieron a las tendencias que se manifestaban en el extranjero.

Juan Martín no limitó a sus pintores ni estableció que sus obras tuvieran que estar enfocadas a alguna tendencia en específico, sino que dio libertad a sus artistas para explorar sus propios procesos creativos y asumió, desde un principio, que estaría en constante transformación y que la galería no se definiría por exponer alguna tendencia y siempre la misma, sino por la diversidad que sus artistas le darían.

Los artistas que expusieron en la galería fueron, en su mayoría, los jóvenes pertenecientes a la Generación de la Ruptura, que se convertirían en el grupo representativo de la Galería Juan Martín por ser quienes con mayor regularidad expondrían en ella: Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Lilia Carrillo, Vicente Rojo, Roger Von Gunten, Fernando García Ponce, Gabriel Ramírez, Francisco Corzas y Arnaldo Coen. Juan Martín “estableció vínculos muy fuertes con el grupo; les transmitió la confianza y la seguridad necesarias para dedicarse a la creación, proporcionándoles un ambiente que hasta entonces no habían tenido los pintores jóvenes.”<sup>72</sup>

Sin embargo, estos nueve artistas no serían los únicos, sino que la Galería estaría abierta a otros creadores tanto mexicanos como extranjeros. Para ello Juan Martín siempre tomaba en cuenta la opinión de los artistas que ya formaban parte de su galería al momento de decidir si un nuevo artista debía exponer o no en su galería: “en ocasiones pedía su opinión a los demás artistas del grupo y tenía muy en cuenta sus juicios.”<sup>73</sup>

Desde un principio, a Juan Martín le apasionó el arte, pero como no era un experto supo rodearse de las personas adecuadas: tanto su grupo de artistas, coleccionistas y

---

<sup>72</sup> Delmari Romero Keith, *Tiempos de Ruptura. Juan Martín y sus pintores*, México, Landucci, 2000, p. 62.

<sup>73</sup> *Ibíd.* p. 61.

críticos. Esta Galería generó así una dinámica artística importante pues dio a conocer a sus artistas en diferentes ámbitos. De ahí su mejor desempeño profesional como reconocía una galerista como Inés Amor que señalaba como Antonio “Souza tuvo menos importancia que Juan Martín, porque mariposeaba con todo; lo mismo exhibía cosas muy buenas que muy malas y, aunque movió mucho el ambiente, el efecto era ‘revuelto’”.<sup>74</sup> Aunque esto ocurrió solamente de manera local, ya que si bien Juan Martín y su galería fueron un gran apoyo para los artistas jóvenes de ese momento, éste no impulsó las relaciones en el extranjero; sin embargo esto ayudó a que el mercado de arte en la ciudad de México se fortaleciera ya que vendió no solamente a extranjeros que anteriormente habían sido los principales compradores de arte mexicano sino también a coleccionistas nacionales.

Como he mencionado, Juan Martín no limitaba a sus artistas en sus procesos creativos, sin embargo debido a las dimensiones de su galería –muy pequeña en Hamburgo y un poco más grande, aunque no demasiado en Amberes- les pedía que las medidas de los cuadros no fueran muy grandes, ya que además de tener dificultad para organizar su colocación, la venta de cuadros de grandes dimensiones era más difícil que la de obras pequeñas; según Manuel Felguérez, Juan Martín

conocía muy bien los espacios de su galería, nos decía de qué medidas tenían que ser los cuadros; no lo hacía de manera dictatorial sino que sugería el tamaño, que para nosotros era de 100 por 120 centímetros. Le gustaba manejar obra chica, era más fácil de colgar, de vender, y nosotros al cabo de los años, nos acostumbramos a pintar en esos formatos.<sup>75</sup>

No obstante, no significaba que fuera lo que más les agradaba como lo comentó Lilia Carrillo: “A mí me gusta el gran formato, si no pinto siempre en tamaños mayores es porque los cuadros grandes no entran en las salas de las galerías.”<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano: memorias de Inés de Amor*, México, UNAM-III, 2005, p. 243.

<sup>75</sup> *Ibíd.*, p. 74.

<sup>76</sup> Raquel Tibol, *Ser y ver. Mujeres en las artes visuales*, México, Plaza y Janés, 2002, p. 158.

Según los artistas de su galería, Juan Martín era muy minucioso en su trabajo por lo que organizar la manera en que colgaría los cuadros de una exposición se convertía en un trabajo muy importante en el trabajo cotidiano de la Galería. También era cuidadoso en la elaboración de las invitaciones, en ocasiones con formato de carteles que diseñaba Vicente Rojo y en las que se ponían reproducciones de algunas obras y algunas notas referentes a la exposición.<sup>77</sup>

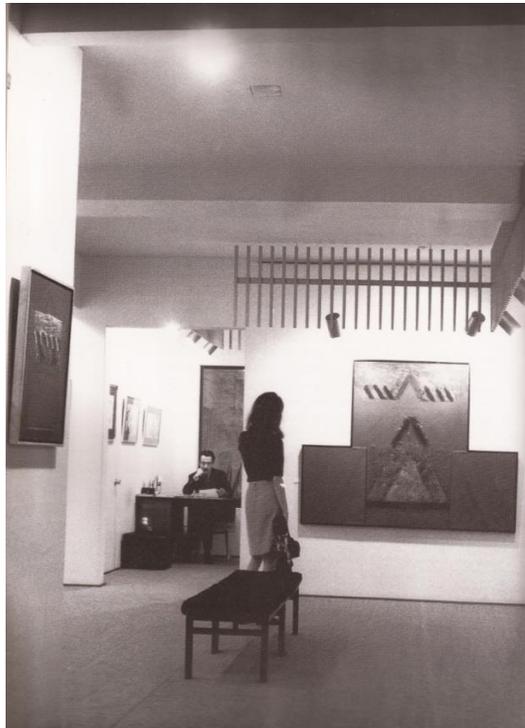
Tal como se puede apreciar (Imagen 5) en las inauguraciones celebradas en la Galería se llevaban a cabo cocteles a los que acudían la mayoría de los artistas, así como intelectuales y escritores de la época; estos eventos muchas veces se convertían en pequeñas fiestas que terminaban en algún café o restaurante de la Zona Rosa.



**Imagen 5. Inauguración y presentación del libro *9 pintores mexicanos*. De pie de izquierda a derecha: Fernando García Ponce, Gabriel Ramírez, Francisco Corzas, Alberto Gironella, Manuel Felguérez, Roger von Gunten, Alberto Dallal, Arnaldo Coen, Lilia Carrillo, Vicente Rojo. Parte inferior: Juan García Ponce v. Juan Martín.**

<sup>77</sup> Jasmin Reuter, “El mundo de las invitaciones”, La Cultura en México suplemento de *Siempre!*, 16 de Noviembre de 1966.

Tras la inauguración -en el trabajo cotidiano de la Galería- Juan Martín mantenía apagadas las luces del local y sólo cuando algún cliente entraba, prendía la luz; según los artistas, en ocasiones daba la apariencia de que no quería vender o de que no era muy amable con los clientes a la hora de hacerlo ya que una vez que un cliente entraba a la Galería, Juan Martín sólo se dirigía a él si le preguntaba algo directamente. Sin embargo, esto no se debía a que no le interesara sino porque le tenía tanto aprecio a las obras de sus artistas que debía estar seguro de que el comprador apreciaba en verdad la obra antes de vendérsela.<sup>78</sup>



**Imagen 6. Juan Martín en su galería.**

A pesar de esto, la venta de las obras era lo más importante para la galería y Juan Martín estaba consciente de ello por lo que su clientela creció rápidamente debido a que daba facilidades para el pago de las obras. No pretendía que sus compradores fueran

---

<sup>78</sup> Romero Keith, *Tiempos de Ruptura...*, p. 81.

extranjeros o coleccionistas expertos solamente, sino que estaba abierto a que jóvenes profesionistas adquirieran obra, “con frecuencia, pagaban en abonos. Creó un marco de seguridad y de nivel de calidad.”<sup>79</sup> Esta fue una de las razones que ayudaron a que la Galería Juan Martín, al cabo de poco tiempo, se convirtiera en una de las más importantes en la ciudad de México.

Aunque la relación de Juan Martín con sus artistas era muy cercana, dejaba que los artistas y sus obras estuvieran en contacto directo con el público; no pretendía, como tal vez si lo hacía Antonio Souza en su galería, ser el centro de atención; Juan Martín se hacía a un lado y asumía que los protagonistas eran los artistas o aún las mismas obras.

En cuanto a las ventas, Kazuya Sakai afirma que la comisión que Juan Martín les cobraba era del 33% que para ese momento era una cantidad muy razonable.<sup>80</sup> Sin embargo, también se ha dicho que en realidad sus mayores ingresos no provenían de la venta de las obras de los artistas, sino que en la Galería de Amberes, en la parte superior que le servía de vivienda, tenía una serie de obras de artistas consagrados como Remedios Varo, las cuales vendía a precios bastante más altos. Lo anterior debido a que no se trataba de exposiciones en forma, sino que vendía las obras de forma aislada; de hecho no hay registro de esto en la lista de exposiciones llevadas a cabo en la Galería.<sup>81</sup>

Aún con esto, Juan Martín no descuidaba a su principal grupo de artistas y procuraba que siempre estuvieran bien en términos económicos: le gustaba administrar su dinero. Según Felguérez: “En ocasiones nos adelantaba ‘a cuenta’ para pagar la renta o para otros gastos; era como un pequeño banco, se ocupaba de nuestras entradas y salidas”.<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>81</sup> Ver Anexo 3. Donde se enlistan las exposiciones llevadas a cabo en la Galería Juan Martín entre 1961 y 1970. p. 126.

<sup>82</sup> Romero Keith, *Tiempos de Ruptura...*, p. 73.

Incluso cuando los artistas se encontraban en el extranjero, como se puede comprobar en su correspondencia, les mandaba dinero para los gastos en el lugar en el que se encontraran, o lo entregaba a alguien cercano a ellos con la finalidad de pagar su renta u otros gastos que hubieran dejado en la ciudad de México.<sup>83</sup>

La Galería Juan Martín fue un punto focal que hizo cambiar la vista de la Escuela Mexicana de Pintura y el muralismo hacia las nuevas tendencias encabezadas por la joven generación que representaban la Galería. Aunque el proceso de aceptación de estas nuevas tendencias no fue inmediato sino lento y gradual, la apertura de la galería significó un gran paso hacia la validación de estas nuevas formas de creación en la ciudad de México; pero la Galería Juan Martín también fue un centro de reunión para la llamada “Mafia” en el cual se desarrollaban y discutían ideas culturales y estéticas que marcarían la vida cultural de la capital mexicana.

Juan Martín recibía siempre a sus amigos y conocidos en su galería, Jaime García Terrés, a quien conocía desde que vivía en Francia recuerda como tenían “un grupo que se reunía todos los sábados en la Zona Rosa, comíamos en el restaurante Prendes y luego nos pasamos al Estoril. Después de comer íbamos a dar la vuelta y con frecuencia acabábamos en la galería de Juan, que siempre nos ofrecía un café.”<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Ejemplos de esto son la siguiente correspondencia entre Juan Martín y algunos de sus artistas. Carta de Manuel Felguérez a Juan Martín, desde Ithaca NY, 6 de marzo de 1966: “...entre los impuestos y lo que tengo que mandar a México cada mes, la compra de materiales nos está haciendo pasar apuros económicos, así que si llegas a venderme algo nuevo, me gustaría que me avisaras no para que me mandes, sino para que alguien pasara por 2 500 pesos (que es lo que tengo que mandar cada mes), y así podría yo invertir ese dinero en materiales y ya no tener que pasar apuros en este sentido,...”. Carta de Lilia Carrillo a Juan Martín, desde Madrid, 22 de junio de 1967: “Como me dijiste que cuando me hiciera falta dinero te lo pidiera, lo hago ahora, necesito 2 000.00, me son *indispensables* para completar gastos y sobre todo el exceso de equipaje que con las ‘litos’ resulta increíble.” Carta de Francisco Corzas a Juan Martín, desde Italia, 3 de abril de 1968: “Querido Juan, necesitaríamos doscientos dólares urgentemente. Esperamos puedas contestar a nuestro S.O.S. a lo más pronto. Gracias. Está bien un cheque tuyo personal.” Carta de Roger von Gunten a Juan Martín, desde Zurich, Suiza, 17 de mayo de 1965: “Les quería preguntar también si no me podían mandar los 2 500 pesos (¿o van 2 000?). Y con suerte se ha vendido algo de la Galería. A veces me temo que ya mandaron el dinero y que se perdió en el camino.” *Ibíd.*, pp.125, 129, 138, 152.

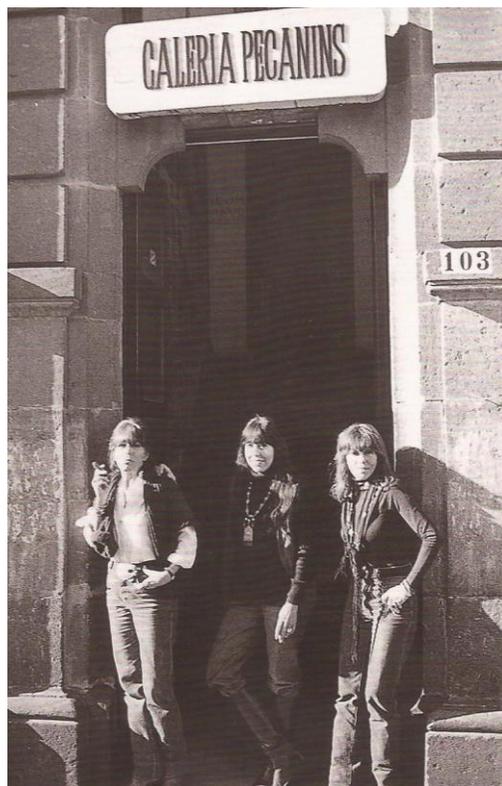
<sup>84</sup> *Ibíd.*, p. 71.

En la Galería Juan Martín además de las exposiciones que frecuentemente cambiaban, se hacían otro tipo de actividades como por ejemplo, en 1968, se realizó la presentación del libro del escritor y crítico de arte Juan García Ponce: *9 pintores mexicanos*. La presentación del libro se realizó en medio de las tensiones provocadas por el movimiento estudiantil de aquel año, pero incluso así asistieron los artistas de la galería así como otros personajes del ámbito intelectual, como Carlos Monsiváis.

En 1968, se realizó el Salón Independiente del cual ya hemos hablado y en el que participaron la mayoría de los artistas representados por la Galería, aunque Juan Martín no estuvo directamente involucrado en la organización de esta exposición, no se opuso a que los artistas pertenecientes a su galería participaran en ella.

Con todo esto podemos ver que la Zona Rosa fue un centro de reunión para la vida cultural y que la Galería Juan Martín formaba parte de este circuito frecuentado por una élite que, sin embargo, se abrió a nuevas manifestaciones y tendencias. Esto no significó que la Zona Rosa fuera un lugar para las masas, pero sí fue abierto y sus visitantes se diversificaron.

### 2.3 Galería Pecanins



**Imagen 7. Galería Pecanins, Hamburgo 103, Zona Rosa, Ciudad de México**

Otra galería que estuvo ubicada dentro de los límites de la Zona Rosa, fue la Pecanins dirigida por las hermanas Montserrat (1929), María Teresa (1930) y Ana María (1930) quienes llegaron a la ciudad de México en 1950 provenientes de Barcelona de donde huyeron debido a las carencias ocasionadas por la posguerra y por vivir bajo el régimen franquista con el que no estaban de acuerdo. Una vez instaladas en México cada una se dedicó a diferentes actividades, Montserrat estudió arte en varios lugares; Ana María se casó y se fue a vivir a los Estados Unidos donde después de divorciarse se dedicó a pintar y a llevar a cabo trabajos de decoración, y María Teresa tuvo varios trabajos y finalmente entró a trabajar por un tiempo a la galería Tussó donde conoció a varios de los artistas de la época. Las hermanas también se dedicaron a la decoración de hoteles.

En 1964 y ya con amistades en el medio artístico, abrieron la Galería Pecanins en la calle de Florencia en la Zona Rosa. Ahí exponían tanto arte contemporáneo como antigüedades pero en esa ubicación la galería estuvo un par de años y en 1967 abrieron su nueva galería en la calle de Hamburgo 103 también en la Zona Rosa. En esa época, nos dice Brian Nissen: “la gente que iba a las galerías se sentía en libertad de opinar, comentar o discutir sobre ésta. En el ambiente se mezclaban todos los artistas, los cineastas, los periodistas, los actores, los escritores. El ambiente era más íntimo.”<sup>85</sup> Las Pecanins quisieron ser parte de la vida de la Zona Rosa no sólo a través de la galería sino que abrieron el café-restaurant “La Tecla” donde se reunían artistas, escritores, críticos y galeristas pero por falta de recursos o porque no tenían un marido que las mantuviera como las propias Pecanins decían; en 1976 se vieron en la necesidad de cerrar “La Tecla”.



**Imagen 8. Galería Pecanins en Hamburgo 103**

---

<sup>85</sup> Luis Carlos Emerich, *Galería Pecanins, la siempre vivaz*, México, CONACULTA, 2000, p. 32.

En su galería las Pecanins exponían a los artistas que les llamaban la atención, querían que éstos se sintieran cómodos al exponer su trabajo en “un espacio abierto al libre fluir de la creación por la creación misma, al juego y la alegría de crear”<sup>86</sup> y que de esta forma con sus obras atrajeran a un público -que en el contexto mexicano de esa época- se encontraba ávido de expresiones nuevas.

Es así que la Galería Pecanins comenzó a exponer a los jóvenes que, como hemos dicho, proponían nuevas formas de expresión a través de nuevas tendencias artísticas, ya fuera por medio de la pintura, la escultura e incluso nuevos formatos que posteriormente serían la principal materia de exposición de la Galería. “A quienes nos juntábamos en la Galería Pecanins, no sólo nos apoyaron como galeristas, sino que su galería se convirtió en la sede de ese conjunto de artistas al margen o indiferente a la oficialidad. No éramos un grupo ni una tendencia.”<sup>87</sup> Por lo regular estos artistas fueron jóvenes que seguían las ideas de los primeros artistas de la Generación de la Ruptura como Fernando García Ponce o Arnaldo Coen entre otros que tenían como base su trabajo en la Galería Juan Martín, pero no por esto dejaron de exponer en otras galerías como en la Pecanins.<sup>88</sup>

Las hermanas Pecanins decidían qué artistas expondrían en su galería basándose principalmente en lo que a ellas les parecía bueno; nunca quisieron exponer algo que, aunque podría venderse muy bien, no estuvieran de acuerdo con sus parámetros de calidad.<sup>89</sup> Tanto los coleccionistas como los artistas confiaban en ellas en cuanto a la venta de las obras y sabían que pagarían un precio justo por una obra de calidad. Con el afán de hacerse de una clientela estable y que la galería y sus artistas se dieran a conocer, las hermanas establecieron el pago de las obras en abonos y de esta manera muchas personas

---

<sup>86</sup> Luis Carlos Emerich, “Galería Pecanins” en *Artes de México*, n. 50, 2000.

<sup>87</sup> Emerich, *Galería Pecanins, la siempre vivaz*, p. 34.

<sup>88</sup> Ver Anexos 2, p. 113 y 3, p. 122. Por ejemplo Arnaldo Coen expuso en 1969 en la Galería Juan Martín (p.128) y en la Galería Pecanins (p.130).

<sup>89</sup> Entrevista personal hecha a Yani Pecanins, 25 de Octubre de 2012.

que en principio no eran expertos tuvieron la oportunidad de comenzar a adquirir obras teniendo la facilidad de pagarlas de esta forma: “muchas de esas gentes ahora son grandes coleccionistas, pero empezaron así y, entonces, también era una manera como de sobrevivir y de ayudarle a los artistas y de ayudarse ellas.”<sup>90</sup>

La Galería Pecanins presentaba distintas exposiciones constantemente, aproximadamente cada tres semanas; la inauguración de cada una de ellas se realizaba en la noche con un coctel que terminaba casi siempre, en una fiesta en el departamento que las hermanas compartían en los Edificios Condesa. A estas inauguraciones asistían además de los artistas que se movían en el círculo cercano a la galería, intelectuales y críticos de arte como Margarita Nelken, exiliada madrileña,<sup>91</sup> y Raquel Tibol, argentina llegada a tierras mexicanas en la década de los cincuenta, quienes posteriormente publicarían en los periódicos y suplementos culturales de la época.

Durante el tiempo que duraba cada exposición -alrededor de un mes- el artista iba constantemente a la Galería y mostraba la obra a los coleccionistas o interesados en conjunto con las galeristas. Las Pecanins tuvieron la fama de ser muy abiertas y hacer amigos a cada momento, lo que les venía muy bien al momento de vender las obras; las hermanas se encargaban de recibir al público, enseñar la exposición y explicar a los compradores lo que necesitaran antes de decidir la compra de una obra.

En la galería Pecanins la relación con los artistas también llegó a ser muy cercana: “siempre hicieron sentir a cualquier artista, el mejor artista de la galería, que se sintieran en

---

<sup>90</sup> *Ibidem.*

<sup>91</sup> Consúltese Miguel Cabañas Bravo, “El exilio en el arte español. De las problemáticas esenciales de la emigración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano en México”, en Miguel Cabañas [coord.], *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*, Madrid, CSIC, 2001, p. 297.

su casa, apapachados, que su obra valía muchísimo y bueno, nunca colgaron nada que no les gustara, pero ese respeto al artista, ese ayudarlo a sentirse que es importante...”<sup>92</sup>

El precio de las obras lo proponían los artistas, pero gracias a su experiencia en la Galería, las hermanas podían sugerirle que se bajara o se subiera dependiendo de la demanda y venta de obras que ya hubiera tenido ese artista,

hay artistas muy aferrados a su precio y artistas que no, entonces ellas lo que hacían era mediar; si un artista hacía una exposición, después de un año otra, [...] pues iba subiendo de precio, considerando que tanto vendía, que tanto mercado había, pero siempre tratando de que se venda porque el artista también quiere vivir de su obra y el galerista pues también.<sup>93</sup>

En los primeros años de la galería, la comisión que cobraban las Pecanins era el 30% del valor de las obras, lo que les servía –según las hermanas- no para hacerse opulentas sino para ir llevando al día la galería, que era lo que les apasionaba hacer.

Sus dueñas, a través de las actividades realizadas en la Galería trataron de apoyar y dar a conocer el arte de los jóvenes mexicanos que se separaban de la postura oficial y que por lo tanto no tenían las facilidades para dar a conocer sus obras más que en este tipo de lugares; fue por esto, que las hermanas Pecanins decidieron en 1972 abrir otra galería, pero esta vez en Barcelona. La galería de Barcelona se inauguró con una exposición de Tamayo que en México estaba ya completamente consolidado; pero también expusieron la obra de artistas jóvenes que de esta forma se dieron a conocer al exterior y también trajeron artistas catalanes que tuvieron la oportunidad de exponer por primera vez en México, aunque debido a la economía la galería en Barcelona se tuvo que cerrar en 1978.

Además de impulsar a los jóvenes mexicanos de la Generación de la Ruptura y de llevarlos al extranjero a través de la sucursal de su galería en Barcelona, la Galería también apoyó a artistas extranjeros para que se dieran a conocer en el circuito artístico mexicano.

---

<sup>92</sup>Entrevista personal hecha a Yani Pecanins, 25 de Octubre de 2012.

<sup>93</sup>*Ibidem.*

Así, la Galería no significó solamente un escenario propicio para los artistas nacionales, sino que el público mexicano también tuvo la oportunidad de conocer las tendencias que se venían trabajando en el extranjero.

La Galería Pecanins tuvo grandes innovaciones para el arte mexicano: en 1968 se encargaron de organizar junto con los artistas participantes el Salón Independiente que se llevó a cabo hasta 1971; además, la Galería organizó una venta a la que asistieron los artistas que expusieron en él (Imagen 9). Fue aquí donde se comenzaron a hacer cada vez más exposiciones en nuevos formatos: arte conceptual, instalaciones, arte objeto, *happenings* etc.<sup>94</sup>



**Imagen 9. Exposición del Salón Independiente en la Galería Pecanins. Ana María Pecanins, Manuel Felguérez, Roger Von Gunten, Lilia Carrillo, Brian Nissen, Philip Bragar, Montserrat Pecanins.**

Juan García Ponce fue un visitante asiduo a la Galería Pecanins, asistía a sus exposiciones y tenía una relación cercana con otros críticos así como con los artistas que

---

<sup>94</sup> Como “Videos” en 1974 y “Rosca de Reyes” y “Evento degustación” en 1975. Además en 1972 se expuso por primera vez en México la obra gráfica de Joan Miró y Antoni Tàpies.

exponían en ella y la visitaban; el siguiente fragmento acerca de la Galería puede ser una síntesis de las distintas opiniones que diversos agentes del circuito artístico mexicano tenían sobre ella, y que como él estaban relacionados con sus actividades:

*Una galería cuya base es la amistad descansa sobre sólidas concepciones. Tal es la galería Pecanins: amistad por el arte, amistad por los artistas, amistad por el hecho mismo de tener una galería, por sus espacios, su forma, su iluminación, hasta por sus asistentes. Todo es difícil y para ellas, para las Pecanins, sencillo o al menos lo hacen aparecer sencillo. Todo menos el arte escogido con el certero ojo que la define como una gran galería. Nuestra casa, la casa de las Pecanins – Monse, Tere, Ana María-, amigas amorosas del arte que hacen aparecer en su galería. Es un motivo de celebración que hayan decidido dedicarse a exponer a pintores, escultores, artistas en general siempre celebrables. No hay que mencionar a nadie en especial; el nombre lo da la galería. Para ella, para sus creadoras, nuestra amistad.*

*Juan García Ponce*

*México, D.F. abril de 1989<sup>95</sup>*

Tanto la Galería Juan Martín como la Pecanins fueron importantes centros culturales y artísticos durante la década de los sesenta en la ciudad de México, y en ambos

---

<sup>95</sup> Universidad Autónoma Metropolitana, *Colectiva 25 años Galería Pecanins*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.

espacios podemos encontrar ciertos puntos coincidentes que podríamos llegar a considerar como característicos del mercado de arte mexicano de aquel momento.

En ambas galerías, las relaciones entre el galerista y los artistas que representaba eran muy cercanas, iban más allá de una relación laboral hasta lo que podría considerarse amistad entre ellos y aún entre los galeristas. Los círculos alrededor de las galerías eran en esencia los mismos, los intelectuales y artistas de la época entre los que destacan los de la “Mafia” cultural, se reunían ya fuera en la Galería de Juan Martín, en la “Tecla”, el café de las hermanas Pecanins o en algún otro lugar de la Zona Rosa.

Pedro Friedeberg afirma que el ambiente del mercado de arte en la ciudad de México en aquel momento, era muy peculiar en comparación con lo que ocurría en otras ciudades del mundo, como Nueva York, donde un galerista nunca sería visto en la inauguración de una exposición en otra galería,

Si tienen mucha curiosidad irán a escondidas entre semana, pero no el día de la inauguración. Es una regla tácita. Lo mismo ocurre con alguien que trabaja en una galería: nunca podrá exponer en ella. Se trata de mantener un poco el misterio, la fantasía y la profesionalidad en torno al artista. En México, todo lo contrario: es común ver a todos los directores de museos y galerías en las exposiciones de otros. No existe la discreción.<sup>96</sup>

Comparativamente, el ambiente entre las galerías de arte de la ciudad de México era muy diferente. Una posible explicación tiene que ver con el largo y competitivo desarrollo de galerías y de coleccionistas en Nueva York. Un espacio en donde puede observarse no sólo la “competencia entre los productores –y entre los consumidores- pues lo que se busca satisfacer no son valores puramente económicos, como los implicados en el tráfico de mercancías, sino de orden simbólico y varían según el campo considerado”.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Pedro Friedeberg, *De vacaciones por la vida. Memorias no autorizadas del pintor Pedro Friedeberg relatadas a José Miguel Cervantes*, México, Trilce Ediciones-CONACULTA-Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011, p. 139.

<sup>97</sup> Francisco Vázquez García, *op.cit.*, p. 123.

En cambio, en el circuito artístico de México la competencia entre los galeristas y los artistas para granjearse el favor de los públicos no estaba completamente consolidado; todo estaba por constituirse. De ahí el aparente ambiente de cercanía que se estableció entre los galeristas de la Zona Rosa: no había una competencia marcada y directa sino que respetaban el trabajo de los otros y cuando podían se apoyaban; según las Pecanins cuando algún cliente llegaba a su galería buscando algo que sabían lo tenía Juan Martín o aún Inés Amor (aunque no apoyaran las mismas tendencias artísticas) lo mandaban directamente con ellos. Esto es prueba del ambiente que reinaba entre las principales galerías de la Zona Rosa, los artistas, galeristas e intelectuales que acudían a ellas, lo que ayudó a fortalecer el circuito cultural y artístico de aquella época.



### 3. Museo de Arte Moderno

#### 3.1 Construcción del Museo de Arte Moderno

Durante el periodo presidencial de Adolfo López Mateos se planteó por medio del secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, un extenso programa educativo en el que se debía tratar de acercar a la cultura a la población mexicana. Para realizar esto, se incluyó en este programa la construcción de una serie de museos que tenían la finalidad de proporcionar educación aun fuera de las escuelas; se trataba de considerar al museo como una institución de educación audiovisual cercana a todo el mundo y de la cual se pudieran servir los maestros como apoyo didáctico.

Sin embargo, en los primeros planteamientos que incluían la construcción del Museo Nacional de Antropología y el del Virreinato, no se habló de la edificación de un museo de arte; una de las principales razones de esto fue que para un espacio museístico de tal naturaleza el Estado no contaba con un acervo suficiente de obras contemporáneas de caballete que justificara su construcción.<sup>98</sup> De hecho, debido a una mala negociación el gobierno en turno perdería la oportunidad de hacerse de la obra reunida por el coleccionista Carrillo Gil por lo cual “persistió en nuestro país la escasez de colecciones públicas de arte internacional, carencia que se hacía notar en la prensa de la época como consecuencia de uno más de los descuidos estatales”.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> En el México posrevolucionario, el Estado tuvo la preocupación de que se crearan obras artísticas pero, “no se ocupó de su distribución, resguardo y consumo. Por ello, ni la SEP ni el INBA contaron con presupuesto suficiente para formar colecciones representativas de arte moderno y contemporáneo; más aún, la parte medular de sus recursos se destinó prioritariamente a la organización de magnas exposiciones temporales nacionales e internacionales, ante las cuales los exiguos fondos públicos debían complementarse con obras de colecciones privadas. Hacia finales de los años cincuenta las mismas autoridades reconocieron que: ‘por limitaciones de presupuesto y la menguada asignación económica que se formulan en el presupuesto federal y del propio INBA [...] ni resulta posible adquirir no se diga ya el volumen íntegro, ni siquiera un caudal considerable de las creaciones mejores de nuestros más connotados creadores de arte.’” Ana Garduño, *El poder del coleccionismo de arte. Alvar Carrillo Gil*, México, UNAM, Coordinación de Estudios de Posgrado, Programa de Maestría y Doctorado en Historia del Arte, 2009, p. 444.

<sup>99</sup> Ana Garduño, *op.cit.*, p. 439.

No obstante, durante el gobierno López Mateos se integraría en el programa educativo de Torres Bodet la construcción de un museo en el que se pudieran mostrar las obras de los artistas más relevantes del siglo XX. De esta manera, se decidió construir este museo y para ello designaron a la Secretaría de Educación Pública y al Departamento del Distrito Federal para determinar ubicación y las condiciones de su construcción; mientras que al Instituto Nacional de Bellas Artes se le encargó proporcionar las obras existentes en su acervo para exponerse en dicho museo.<sup>100</sup> El Museo estaría administrado además, por un comité que se designaría por acuerdo presidencial; en ese primer momento el comité estuvo integrado por el director del INBA, Celestino Gorostiza, el Director General de Acción Social del Departamento del Distrito Federal, Baltasar Dromundo, el historiador y crítico de arte, Jorge Juan Crespo de la Serna y Francisco González Cosío.

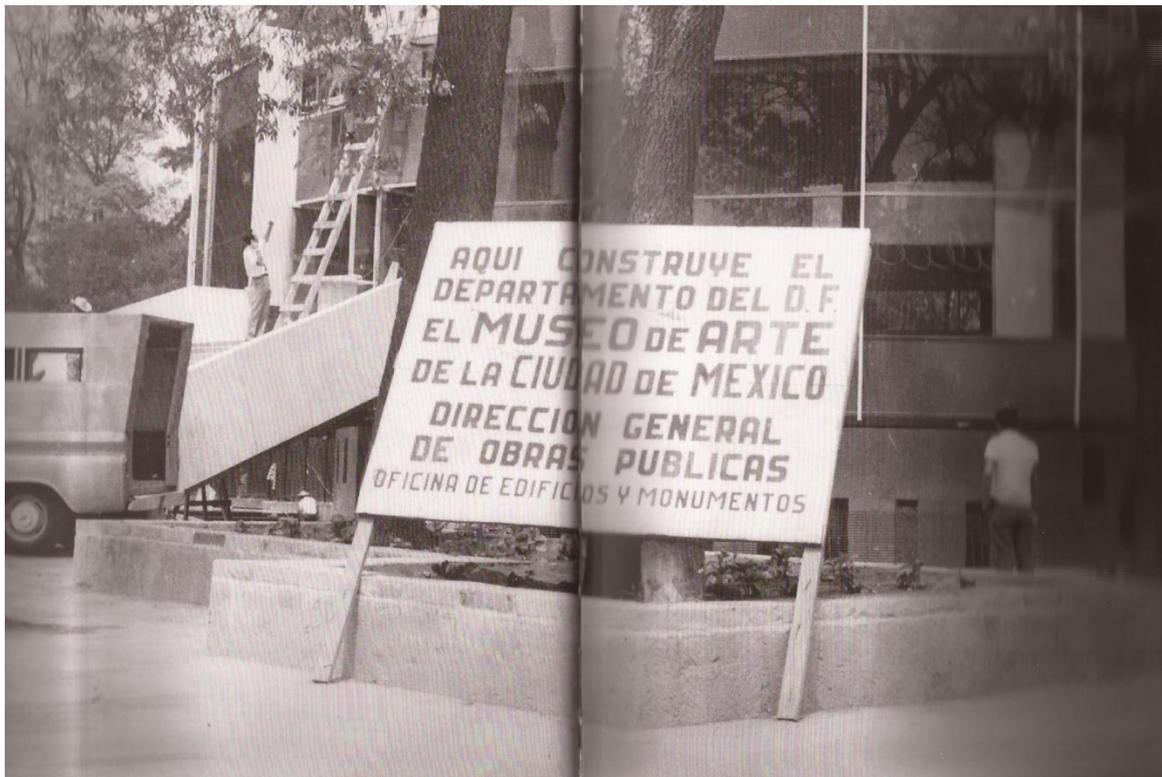
Pedro Ramírez Vázquez fue contratado como arquitecto principal del museo quien trabajó en colaboración de Rafael Mijares y Carlos Cázares. La relación que mantenía Ramírez Vázquez tanto con Torres Bodet como con el presidente López Mateos era estrecha debido al trabajo realizado en otras obras públicas como la construcción de 15 mercados en varios puntos de la ciudad (1955-1957); además de que participó en diversos proyectos como la Facultad de Medicina de la UNAM, al lado de los arquitectos Roberto Álvarez Espinoza, Ramón Torres Martínez y Héctor Velázquez (1952); el Museo Nacional de Antropología, con Rafael Mijares y Jorge Campuzano (1964); la Secretaría de Relaciones Exteriores, con Rafael Mijares, Bernardo Uribe y Carlos Lara (1965), entre otros más, con lo que se buscaba dotar a México de un escenario moderno.

En 1963, cuando el Museo Nacional de Antropología se encontraba ya en construcción, Ramírez Vázquez fue elegido, al lado del arquitecto Rafael Mijares para la

---

<sup>100</sup> Diario Oficial de la Nación, *Acuerdo para el establecimiento del Museo de Arte Moderno*, miércoles 26 de agosto de 1964, p.10. Archivo del Museo de Arte Moderno.

construcción del museo de Arte Moderno. Para ambos museos, que formaban parte del programa educativo del que se ha hablado anteriormente, no tuvieron las mismas soluciones arquitectónicas, sino que para cada uno se buscaron las mejores de acuerdo a sus respectivos discursos y a sus necesidades expositivas y de ubicación, así como su desarrollo posterior, como se verá más adelante. El costo total de la construcción del Museo de Arte Moderno fue de 19 millones de pesos<sup>101</sup> y se realizó en un periodo de 15 meses entre 1963 y 1964.



**Imagen 10. El Museo de Arte Moderno durante su construcción, 1964.**

El lugar elegido para la construcción del Museo de Arte Moderno fue el Bosque de Chapultepec debido a dos razones principalmente: en primer lugar, el sitio donde se ubicó el proyecto era un terreno sin árboles dentro del Bosque lo que permitía la construcción del

---

<sup>101</sup> A diferencia del Museo Nacional de Antropología que tuvo un costo final de 170 millones de pesos. Felipe Solís (coordinación académica), *Museo Nacional de Antropología, México. Libro conmemorativo del cuarenta aniversario*, Madrid, INAH-Turner, 2004, p. 54.

edificio que albergaría al Museo. A principios del siglo XX, este sitio lo ocupaba el Café-Restaurante Chapultepec que era frecuentado por la alta sociedad porfiriana (Imagen 11); en 1939 Miguel Ángel de Quevedo estableció en este sitio el Museo de la Flora y la Fauna.<sup>102</sup>



**Imagen 11. Restaurante Chapultepec**

La segunda razón fue que para la década de los sesenta el Bosque de Chapultepec se había convertido en un lugar de visita obligada para los mexicanos, especialmente en domingo; era el lugar de esparcimiento más visitado en la ciudad de México: en un sondeo hecho en 1960, se encontró que en un día festivo acudían al Bosque de Chapultepec un promedio de doscientas cincuenta mil personas.<sup>103</sup> No obstante, para Pedro Ramírez Vázquez, el Bosque de Chapultepec no debía ser solamente un lugar de recreación porque: “ir a un parque para recrearse solamente con el verde, es creer un poco que la visita al parque es para pastar. Se va al parque a una recreación, a un desahogo, y tal recreación es de otra altura, a otro nivel.”<sup>104</sup> De esta forma se justificó la construcción del Museo en

---

<sup>102</sup> Lorenza Tovar de Teresa y Alcántara Onofre, Saúl, “Los jardines en el siglo XX” en *Arqueología Mexicana*, Vol. X, No. 57 Antiguos Jardines Mexicanos, septiembre-octubre, 2002, p. 58.

<sup>103</sup> Humberto Iannini (comp.), *Charlas de Pedro Ramírez Vázquez*, México, Gernika-UAM, 1987, p. 57.

<sup>104</sup> *Ibidem.*, p. 54.

dicho lugar pues así se podía aprovechar para invitar a los visitantes del Bosque a realizar un paseo no sólo en medio de la naturaleza, sino también en espacios culturales como los museos de Arte Moderno, de Antropología, la Galería de Historia: Museo del Caracol y el Castillo de Chapultepec.

Para el diseño del Museo se pensó en un edificio que no alterara las características naturales del Bosque de Chapultepec, por lo cual se buscó integrar la construcción a las áreas verdes existentes en el terreno. La solución a la que se llegó fue la de una construcción en donde toda la fachada fuera de cristal, esto “permitía que la zona arbolada se reflejara en los cristales, no pesara la gran dimensión del edificio; sí es enorme y no se siente, y que además, también, se viera que había uso dentro.”<sup>105</sup> Desde luego el paisaje exterior tampoco debía distraer a quien visitara el museo.

El diseño del Museo además, contemplaba dos edificios, el más grande que tendría la forma de dos círculos entrelazados y uno más pequeño completamente circular. De esta manera, “la forma irregular del edificio principal del MAM y la disposición asimétrica de sus espacios [respondía] a un sentido de representar una modernidad dinámica.”<sup>106</sup> A diferencia del Museo Nacional de Antropología, en el Museo de Arte Moderno no se intentó que tuviera reminiscencias del pasado, sino que el Museo, comenzando con su arquitectura, formara parte de la modernidad en la que México trataba de introducirse.

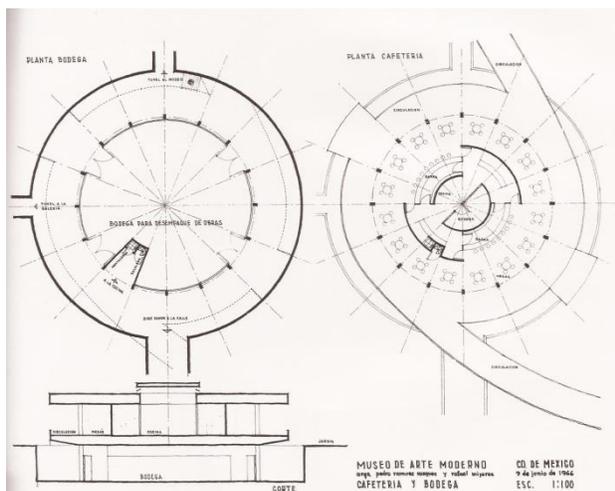
En el plan original de la construcción del Museo se contemplaba la edificación de anexos en la misma área del Bosque de Chapultepec que albergarían bodegas para el resguardo de las obras, así como una cafetería, un auditorio y una biblioteca especializada;

---

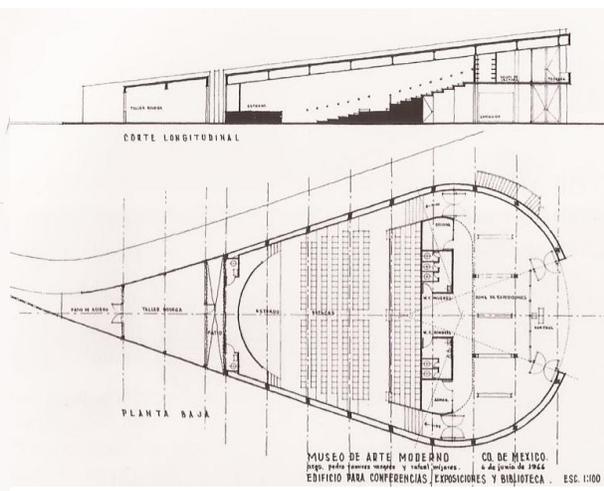
<sup>105</sup> Entrevista realizada al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez en la Ciudad de México, 6 de julio de 1994 por Graciela de Garay (quinta entrevista). Proyecto de Historia oral, Ciudad de México. Testimonios orales de sus arquitectos, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, 1991.

<sup>106</sup> Museo de Arte Moderno, *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964-1988*, México, Museo de Arte Moderno, 2011, p. 21.

en 1966 Pedro Ramírez Vázquez presentó un estudio preliminar para la construcción de éstos realizado en 1963,<sup>107</sup> y aunque se pensó que eran necesarios para el posterior desarrollo del Museo nunca llegaron a construirse (Imágenes 12 y 13). En el momento de la construcción del Museo no se consideró prioritaria la realización de estos espacios ya que se carecía de los medios para darles un uso adecuado; por ejemplo, en ese momento no fueron necesarias las bodegas para el resguardo de la obra ya que como se ha mencionado, el INBA no poseía un gran acervo con el que se pudieran realizar las exposiciones en las salas del Museo y además tener obra sobrante que se tuviera que poner en las bodegas.



**Imagen 13. Plano del estudio preliminar para la construcción de la cafetería y bodega**



**Imagen 12. Plano del estudio preliminar para la construcción del auditorio y biblioteca**

### 3.2 Museografía y museología

Luego de haber diseñado el edificio de acuerdo a las características espaciales y naturales del Bosque de Chapultepec y tomando en cuenta que debía existir una relación entre el interior y el exterior; los espacios interiores se realizaron siguiendo estas mismas pautas. Así, debido a que la totalidad de la fachada del Museo era de cristal, para la

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 33.

exposición de cuadros se debieron colocar mamparas porque en su mayor parte no existen muros donde se puedan colocar las obras; sin embargo, esto se contempló como una ventaja ya que de esta forma se tenía la libertad y la facilidad de transformar los espacios expositivos de acuerdo a las necesidades de las obras o de un determinado guión o discurso museográfico. Gracias a esto, en cada exposición se puede transformar las salas y obtener espacios completamente diferentes.<sup>108</sup>

Otra característica importante del Museo fue la de buscar su iluminación con luz natural que provenía de la fachada de cristal. Sin embargo, fue necesario encontrar un recurso para la conservación de las obras expuestas ya que los rayos de sol filtrados a través de los cristales podían dañar las pinturas; para esto se llegó a la solución de que además de dos tipos de cortinas: “de un material plástico muy durable y muy bueno, en que se matiza a manera de pequeñas persianas, la entrada del sol y permiten la vista hacia el exterior del jardín”<sup>109</sup>, los cristales de la fachada debían, además, ser vidrios polarizados *solar green* y *solar grey* que en ese momento eran una nueva tecnología y funcionaban como una protección adecuada contra los rayos ultravioleta.

De esta manera, la iluminación de la salas proviene de la luz natural, aunque protegiendo las obras de los rayos solares; además la iluminación instalada en el museo permite que toda la sala se ilumine de manera uniforme, ya que se concibió que se tuvieran conexiones eléctricas en caso de que fuera necesaria la iluminación especial de alguna obra. “El museógrafo, al colocar las piezas de exhibición puede levantar o abrir las persianas semitransparentes, que hacen el efecto de cortina. [Asimismo] el clima de México no plantea problemas significativos de humedad, el índice está dentro de las normas ideales

---

<sup>108</sup> Debemos considerar para el análisis posterior dentro de esta investigación, que los espacios que se construyeron no consideraron la exposición o la realización de murales sino solamente la exposición de obras de menor formato o de caballete.

<sup>109</sup> Iannini, *op.cit.*, p. 59.

para un museo, lo que significó una gran ventaja...”<sup>110</sup> ya que de otra forma los arquitectos hubieran tenido que llegar a una solución distinta en cuanto a la decisión de tener una fachada completamente de cristal que comunicara el interior con el exterior.

Junto con la fachada de cristal, se buscó iluminar el Museo por medio de cinco cúpulas: tres en las salas de exposición del edificio principal, de 9 metros de diámetro; una en la sala de exposiciones temporales, de 10 metros; y una más en la escalera principal del Museo, de 18 metros de diámetro.<sup>111</sup> Estas cúpulas –hechas de fibra de vidrio y resina de poliéster- además intentaban crear un ambiente especial debido a la luz brillante que proyectaban, y que Carmen Marín describió como “un eco extraño”.<sup>112</sup>

En los dos edificios que conforman el Museo se establecieron cinco salas: cuatro en el edificio principal y otra en el edificio circular que sería la sala de exposiciones temporales; en el edificio principal se dispusieron dos salas de forma circular, una en la planta baja y otra en la planta alta y otras dos con la forma de dos círculos entrelazados. Esto permitía que en el Museo al mismo tiempo pudiera haber cinco exposiciones distintas, cada una con espacios acordes a las obras que se mostrarán; las escaleras que se encuentran al centro del edificio principal sirvieron como conexión entre todas las salas.

Así, pues, el Museo de Arte Moderno fue construido bajo la idea de que un museo debía ser un espacio de “identificación, disfrute y consolidación de la cultura.”<sup>113</sup> En primera instancia, el objetivo del Museo fue el de acercar a un público amplio a la cultura y, en especial, aunque no exclusivamente al arte moderno mexicano; el Museo debía acercar a este público al arte y tratar que lo hiciera suyo y se alejara de ciertos prejuicios

---

<sup>110</sup> Beatrice Trueblood (editor), *Ramírez Vázquez en la arquitectura*, México, Facultad de arquitectura, UNAM- Editorial Diana, 1989, p. 97.

<sup>111</sup> Según la primera directora del Museo Carmen Marín, (“Historia del Museo” en *Artes de México*, No. 127, año XVII, 1970.) Sin embargo en el texto *Ramírez Vázquez* con prefacio de Robert Auzelle, (México, García Valadés Editores, 1989.) se dice que esta cúpula mide 16 metros de diámetro.

<sup>112</sup> Carmen Marín de Barreda, “Historia del Museo” en *Artes de México*, No. 127, año XVII, 1970.

<sup>113</sup> Pedro Ramírez Vázquez, *Imagen y obra escogida*, México, UNAM, 1988, p. 25.

que se tenían especialmente hacia la pintura abstracta. Aunque en general se esperaba que el principal público del Museo no tuviera ninguna formación especializada en arte, también se esperaba que fuera atractivo para un público conocedor como estudiantes, artistas y críticos.

En él se pensaba exponer las pinturas de caballete y esculturas de artistas de las nuevas generaciones, así como las nuevas tendencias tanto técnicas como estéticas que se habían venido generando tanto en México como en el extranjero; “juntamente con esas obras se exhiben las de los pintores mexicanos de la segunda mitad del siglo XIX. Sin duda, el próximo paso será el de buscar un lugar apropiado para estas obras, de tal manera que queden aquí solamente las de los pintores contemporáneos.”<sup>114</sup> Así, mediante exposiciones temporales, el público que acudiera al Museo podría conocer lo más representativo del arte que se creaba en ese momento. Por lo tanto, podemos considerar que el discurso del Museo de Arte Moderno buscaba acercar al grueso de la población al arte moderno, así como tratar de desarrollar en ellos una sensibilidad para apreciarlo y entenderlo.

Al tratar de ser parte de la modernidad en todos los ámbitos, México necesitaba un museo en el que se pudieran exponer las obras de los artistas del momento; pero se debe tener presente que las obras de estos artistas eran expresiones artísticas que se encontraban en proceso de ser legitimadas por los agentes y las instituciones que formaban parte del circuito artístico mexicano de la época. Es por esto que en su exposición inaugural, como veremos más adelante, la mayor parte de las obras eran anteriores al siglo XX y solo unas cuantas eran de artistas contemporáneos.

---

<sup>114</sup>Celestino Gorostiza, Director del Instituto Nacional de Bellas Artes, *Discurso de Inauguración del Museo de Arte Moderno*, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, 20 de septiembre de 1964. Archivo del Museo de Arte Moderno.

Sin embargo, aunque no se dejaron completamente de lado a los artistas de la Escuela Mexicana de Pintura, sí se fue definiendo la línea que seguirían la mayoría de las exposiciones del Museo de Arte Moderno y que sería la de exponer a los artistas contemporáneos más representativos tanto de México como del extranjero. “De alguna manera la arquitectura del edificio se identificaba simbólicamente con el abandono de la idea de continuar con la creación mural. Así, del muralismo socialmente dirigido al público y patrocinado por el gobierno, durante cuatro décadas (1920-1960), se privilegió a la obra de caballete.”<sup>115</sup>

### 3.3 Inauguración del Museo de Arte Moderno

#### 3.3.1 Carmen Marín

Carmen Marín de Barreda fue invitada por Torres Bodet para hacerse cargo del Museo y después designada oficialmente por el gobierno de López Mateos como directora del mismo. Tomó posesión de su cargo el 25 de marzo de 1964; a partir de ese momento comenzó la organización de las exposiciones que inaugurarían el Museo, aunque los primeros meses su oficina se ubicó en el Palacio de Bellas Artes ya que al Museo de Arte Moderno en Chapultepec todavía le faltaban algunos meses para terminar su construcción.

Carmen Marín estuvo a lo largo de su vida relacionada con el circuito artístico de una u otra forma: su hermana, Lupe Marín, estuvo casada con Diego Rivera; otra de sus hermanas, María, fue esposa del pintor Carlos Orozco Romero. Por lo que podemos observar que desde sus relaciones personales estaba vinculada con la vida cultural mexicana. Su formación no fue completamente académica, pero tomó diversos cursos de

---

<sup>115</sup> Laura González Matute, “El Museo de Arte Moderno 40 años de su Historia”, en *Museo de Arte Moderno: 40 años*, México, CONACULTA, 2005.

Historia del Arte en los países que visitaba con su esposo, el poeta Octavio Barrera que trabajaba como diplomático para el gobierno mexicano.<sup>116</sup>

Entre los puestos de importancia que desempeñó antes de convertirse en la directora del Museo de Arte Moderno, podemos resaltar la dirección del Salón de la Plástica Mexicana fundado en 1949. Tuvo estuvo en este cargo entre 1953 y 1955 tiempo durante el cual propuso ciertas modificaciones para esta institución como la contribución de particulares en las cuestiones monetarias, ya que si bien el Salón de la Plástica Mexicana era una institución perteneciente al Estado, no era una prioridad dentro del presupuesto; de modo que con estas contribuciones se podía mantener su trabajo. Las exposiciones realizadas ahí favorecían en gran medida a los artistas y además se establecieron galardones, como el Gran Premio del Salón de la Plástica Mexicana que se entregaba durante la Exposición Anual de Invierno<sup>117</sup> y en los que las obras de los ganadores serían adquiridas para ser donadas a los acervos del INBA.

En 1963 Carmen Marín fue nombrada directora de la Casa de las Artesanías de Jalisco, sin embargo pronto se traslada nuevamente a la ciudad de México para desempeñar el cargo de directora del Museo de Arte Moderno. Entre las primeras actividades que realizó como directora, podemos mencionar su trabajo “en la creación de los estatutos, en la preparación del guión museográfico, la adquisición de las obras y la preparación técnica de veinte señoritas, para futuras guías del M.A.M.”<sup>118</sup>

Cuando llegó el momento de elegir las obras que se expondrían en el Museo, Carmen Marín decidió que debido al vacío que existía en cuanto a la adquisición de obras

---

<sup>116</sup> Beatriz Sánchez de Tagle, *Carmen Marín de Barrera y su paso por el Salón de la Plástica Mexicana, Ciudad de México 1952-1955*, México, Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, 2009, pp. 6-10.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 68.

artísticas de caballete por parte del Estado y, por lo tanto, la escasa variedad de artistas en el acervo que se tenía; fue necesario pedir en préstamo obras para tener una variedad más amplia de artistas y formas de expresión en las exposiciones que inaugurarían el Museo de Arte Moderno. Para esto, Carmen Marín también realizó una selección de los artistas mexicanos que a su juicio debían estar presentes en las primeras exposiciones del Museo, con lo que se trataría de dar un vistazo general al arte mexicano; una vez hecho esto, buscó las obras de los artistas que el INBA no poseía con coleccionistas particulares. Con la finalidad de que estos coleccionistas prestaran sus obras, la nueva directora del Museo de Arte Moderno les ofreció los mejores seguros para proteger sus obras así como la inclusión de sus nombres en los créditos y agradecimientos de la exposición. Finalmente, esto no fue posible, debido a que “cuando las autoridades vieron la cantidad de pinturas que no pertenecían al acervo del museo, le prohibieron publicar su pertenencia. Cómo iban a figurar allí contribuyentes privados si aquello era un museo del Estado. Con todo, el esfuerzo tuvo su recompensa, logró reunir una excelente cantidad de obras y, lo más importante, de sobresaliente calidad.”<sup>119</sup>

### 3.3.2 Las exposiciones inaugurales

La selección de las obras fue un proceso muy importante previo a la inauguración del Museo, para esto Carmen Marín se valió no solamente de sus conocimientos en arte, sino también de las relaciones con distintos agentes del circuito artístico y cultural mexicano que había ido consolidando a lo largo de los años. Así, las obras que se mostraron en las exposiciones inauguradas en el Museo de Arte Moderno fueron seleccionadas en su mayoría por la misma directora mientras que la organización general de las exposiciones y

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 13.

parte de la museografía estuvo a cargo de Fernando Gamboa<sup>120</sup> quien ya había realizado una gran cantidad de exposiciones internacionales en las que se trataba de mostrar una amplia perspectiva del arte mexicano.

Aunque el propósito de la creación del Museo de Arte Moderno era la exhibición del arte que se realizaba en ese momento, en las exposiciones inaugurales se trató de presentar la producción artística mexicana de forma amplia según palabras de la directora del Museo: “como parte de un continuum; el arte más antiguo y el más moderno aparecen, así, unidos por una especie de voluntad de forma.”<sup>121</sup> De esta forma, no se presentó solamente arte contemporáneo sino que se hizo un recorrido por la historia del arte mexicano, desde las culturas prehispánicas hasta las producciones más actuales; poniendo énfasis a lo largo de este recorrido, a ciertos artistas que se consideró eran representativos del arte mexicano de cada uno de los periodos presentados en las exposiciones.

El Museo de Arte Moderno se inauguró el domingo 20 de septiembre de 1964, al final de una semana en la que además se habían inaugurado el Museo Nacional de Antropología, el Museo Nacional del Virreinato y el Anahuacalli; al inaugurarse en domingo, el Bosque de Chapultepec se encontraba lleno de familias que pudieron visitar el Museo tras la ceremonia protocolaria y la visita de las autoridades como pudo observarse ese día (Imagen 14).

En la ceremonia estuvieron presentes el presidente Adolfo López Mateos, el secretario de Educación Pública Torres Bodet, el regente de la ciudad Ernesto P. Uruchurtu, entre otras figuras de la política de ese momento. En la explanada de entrada al Museo sobre el Paseo de la Reforma, se instalaron carpas en las que las autoridades y los invitados

---

<sup>120</sup> En 1972 se convertiría en el segundo director del Museo.

<sup>121</sup> Museo de Arte Moderno, *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964-1988*, p. 39.

de honor presenciarían la ceremonia; a lo largo de ésta, además de los discursos de López Mateos; Celestino Gorostiza director del INBA; Baltasar Dromundo, Director General de Acción Social del Departamento del Distrito Federal, y Justino Fernández, director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, estuvo presente la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Luis Herrera de la Fuente, quienes amenizaron la ceremonia.<sup>122</sup>



**Imagen 14. Inauguración del Museo de Arte Moderno, 20 de septiembre de 1964.**

En los discursos que se pronunciaron en la ceremonia inaugural se resaltó la importancia que tenía el Museo para las artes en México ya que serviría al pueblo mexicano para acercarse al arte que se creaba en ese momento, que no tenía un lugar adecuado donde exponerse. También es importante mencionar que en los discursos se consideró al Museo de Arte Moderno como una forma en la que México se podía adentrar en las tendencias estéticas contemporáneas que se seguían en el resto del mundo. En palabras de Baltasar

---

<sup>122</sup> Isidro Mendecuti, “Inaugura ALM el Museo de Arte Moderno construido por el Departamento del DF”, *Novedades*, México, 21 de septiembre de 1964. Oliverio Duque, “Fue abierto el Museo de Arte Moderno”, *Excélsior*, México, 21 de septiembre de 1964.

Dromundo el Museo era: “monumento de cristal y de acero, templo laico de las artes plásticas modernas para que puedan admirarse en él el trabajo promisor y maduro de las nuevas generaciones de pintores y escultores que están transformando a México en uno de los grandes centros artísticos del mundo.”<sup>123</sup>

Para la inauguración del Museo se montaron cinco exposiciones. En la sala I se expusieron los antecedentes de la pintura mexicana. Para ello se contempló la pintura prehispánica para lo cual se instalaron fotomurales por medio de los cuales se representó la pintura antigua; también se mostró aquí la pintura virreinal, la de la época de la Independencia y la académica del siglo XIX. En la sala II se le dio un lugar especial a la figura de José María Velasco, en la cual se expuso su obra con museografía de Carlos Pellicer (Imagen 14). La exposición de la sala III estuvo conformada por pintura anónima y pintura costumbrista del siglo XIX; así como grabados de José Guadalupe Posada, Manuel Manilla y Julio Ruelas.



**Imagen 15. Sala II del Museo de Arte Moderno en la que se presentan las obras de José María Velasco**

---

<sup>123</sup> Oliverio Duque, “Fue abierto el Museo de Arte Moderno”, *Excélsior*, México, 21 de septiembre de 1964.

La amplia sala IV tuvo varias partes: se exhibieron a los que son considerados los tres grandes de la pintura mexicana: José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y se posicionó a Rufino Tamayo como el cuarto grande de la pintura mexicana. También se hizo un pequeño homenaje a Gerardo Murillo: Dr. Atl, y se expusieron obras de pintores del siglo XX como Francisco Goitia, Roberto Montenegro, Joaquín Clausell, Adolfo Best Maugard y Manuel Rodríguez Lozano y finalmente se concedió una parte de la exposición a algunos pintores de la nueva generación como Vicente Rojo, José Luis Cuevas, Gilberto Aceves Navarro, así como Rafael y Pedro Coronel.

En la sala de exposiciones temporales se mostró de manera individual la obra de Rufino Tamayo, esta exposición trató de mostrar el tipo de pintura que el Museo privilegiaría en sus próximas exposiciones; esto es, un alejamiento de la Escuela Mexicana de Pintura para apostar por las nuevas tendencias. “De cierto modo, la inauguración del MAM marcó un cambio en la imagen con la que el Estado Mexicano se promocionaba a sí mismo. Esta inauguración con una muestra individual de Tamayo, y no con artistas de la Escuela Mexicana o alguno de los muralistas, vindicaba un ánimo de época y una voluntad oficial en sincronía con el ‘progreso’ internacional.”<sup>124</sup> Aunque como hemos visto, aún no se descartaba por completo al muralismo como el arte oficial.

Por último, entre las exposiciones que inauguraron el Museo de Arte Moderno estuvo la II Bienal de Escultura, en la que se mostraban obras que expuestas en los jardines del Museo; las esculturas ganadoras<sup>125</sup> fueron adquiridas por el INBA y pasaron a ser parte del acervo del Museo.

---

<sup>124</sup> Museo de Arte Moderno, *La máquina visual...*, p. 41.

<sup>125</sup> Las esculturas ganadoras de la II Bienal de Escultura se mencionan más adelante.

### 3.3.3 Las críticas al museo

Si bien la creación de un Museo de Arte Moderno había sido muy esperada, al menos por el círculo artístico e intelectual mexicano, cuando llegó el momento de su inauguración se suscitaron críticas en dos ámbitos principalmente: en primer lugar, algunos cuestionaron la arquitectura del Museo, pues se vio como poco práctica y con limitaciones para las exposiciones; por otro lado, también se cuestionó la gran cantidad de obras prestadas por particulares que había en las exposiciones.

En una de las crónicas referentes a la inauguración del Museo, se dice que David Alfaro Siqueiros al concluir la ceremonia, hizo una crítica hacia el edificio ya que no seguía la línea que se había establecido años antes que era la de crear “un museo de carácter fundamentalmente didáctico, el cual partiera del muralismo, que desde antaño se considera el tronco fundamental de la plástica mexicana, y a ésta como la manifestación más poderosa de la cultura nacional y Continental”.<sup>126</sup> Aunque el Museo de Arte Moderno fue un intento por introducir a México y a su arte a la modernidad, había quienes como Siqueiros no veían a la pintura de caballete -para la cual estaba construido el Museo- como un arte legítimo.

La presencia de cristales en toda la fachada exterior también fue motivo de comentarios como el que hizo Alfonso de Neuville, crítico y autor de *Francisco Goitia, precursor de la escuela mexicana*:

Lo único que resulta inexplicable es el hecho de que en este local no existen paredes; todas las superficies que deben servir para colgar los cuadros son de vidrio, lo que ha hecho que las obras se pongan en muros y templetos falsos; los vidrios polarizados evidentemente sirven muy bien pero distraen la atención y restan superficies que hubieran podido ser aprovechadas. Salvo este error, el Museo es soberbio y digno de una capital como México.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Oliverio Duque, “Fue abierto el Museo de Arte Moderno”, *Excélsior*, México, 21 de septiembre de 1964.

<sup>127</sup> Alfonso de Neuville, “El Museo de Arte Moderno” en *México en la Cultura, Suplemento de Novedades*, 20 de septiembre de 1964.

Tomando en cuenta este tipo de críticas así como el proyecto de Pedro Ramírez Vázquez para la construcción del Museo, podemos decir que este tipo de construcciones y en especial el dedicarla a un museo, era algo novedoso en la década de los sesenta. En el periódico *Novedades* se hizo una fuerte crítica al Museo referente principalmente a la escasez de obras pertenecientes al acervo del Museo; así como a la selección hecha para las exposiciones:

[...] es muy loable el hecho de que se encuentre ya el lugar adecuado para la exhibición del rico acervo, pero, hay una serie de errores y defectos que encontramos el día de su inauguración que es necesario señalar, puesto que, en el caso de no aclararse estos puntos debidamente, se puede pensar que la organización del mencionado museo es nula y que se trata de un engaño tanto para el público como para las autoridades que tanto empeño han puesto para el bien de la cultura nacional.<sup>128</sup>

Acerca de esta crítica debemos tomar en cuenta que la nota de la que proviene no está firmada; también debemos considerar que el suplemento *México en la Cultura* ya no era dirigido, desde 1961, por Fernando Benítez y por lo tanto, los colaboradores que participaban en él ya no eran los partidarios de que se aceptaran las nuevas tendencias en el arte mexicano, este grupo que como hemos visto fue conocido también como la “Mafia” en ese momento ya colaboraba con el suplemento de la revista *Siempre!*, *La Cultura en México*.

Otras críticas se referían principalmente a la toma de decisiones sobre las obras expuestas y a que muchas de estas pertenecían a particulares:

Otro de los puntos que intrigan es el siguiente: el Instituto Nacional de Bellas Artes tiene en su poder una cantidad muy considerable de obras de artistas mexicanos y en cambio, casi todo lo que se exhibe en los salones del nuevo museo pertenece a coleccionistas particulares, entonces caben las siguientes preguntas: ¿Los mencionados coleccionistas han donado a la Nación estas obras que se presentan?, o bien, ¿una vez pasado un tiempo considerable, estos coleccionistas retirarán sus obras por lo que el museo quedará parcialmente vacío?; [...] ¿por qué la necesidad de pedirle en calidad de préstamo varios retratos que no tienen los requisitos de calidad? [...]<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> “Museo de Arte Moderno” en *México en la Cultura, Suplemento de Novedades*, 27 de septiembre de 1964.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

Así, podemos darnos cuenta de que la decisión de Carmen Marín de buscar obras que representaran a la pintura mexicana fue muy criticada y podríamos decir que si bien está claro que el Estado no había desarrollado un programa de adquisición de obras tan activo como se hubiera querido y que la construcción del Museo se había postergado por varios años debido a la misma razón, la selección de obras para una exposición resulta algo subjetivo; tanto a Carmen Marín como directora, como a Fernando Gamboa como principal responsable de las exposiciones debieron parecerles las obras adecuadas para mostrar una perspectiva general del arte mexicano.

#### 3.4 Museo de Arte Moderno 1965-1970

Entre 1965 y 1970 se realizaron 72 exposiciones en el Museo de Arte Moderno, que pueden consultarse en el Anexo 4, en el que podemos ver que de éstas, cerca de la mitad (29) fueron exposiciones individuales: homenajes, retrospectivas o de algún periodo específico de artistas tanto mexicanos como extranjeros. En cambio, más de la mitad (43) fueron colectivas, la mayoría de ellas muestras del arte de algún país en específico; aunque también hubo exposiciones en las que se planteaba alguna temática y se presentaban obras de distintos artistas, como la muestra de “Autorretrato” en las que se presentó la obra de 85 artistas.

Aunque en las exposiciones que presentó el Museo para su inauguración no había un espacio para las generaciones más jóvenes de artistas y para las nuevas tendencias tanto estéticas como técnicas en las exposiciones que se presentaron en sus primeros años, sí puede verse claramente que las líneas a seguir del Museo fueron las de mostrar al público mexicano no solamente las nuevas formas de creación artística en nuestro país sino que se trató de abrir el panorama cultural y artístico hacia el extranjero; era importante que

también se conociera lo que se hacía en otros países, especialmente en Europa y en Estados Unidos pero sin dejar de lado países como Japón, Brasil, Cuba o Chile.

En estos primeros años del Museo de Arte Moderno, hubo algunas exposiciones que tuvieron un amplio éxito pues atrajeron la atención tanto de la prensa como del público; estas exposiciones llevaron al Museo a convertirse en una referencia tanto del arte nacional como internacional y puede decirse que en aquel momento se cumplió con el objetivo de acercar al arte a un público amplio, tanto el que estaba interesado y tenía ciertos conocimientos como el público no especialista y más amplio.

Entre las exposiciones de este periodo que despertaron mayor interés podemos mencionar el Salón de artistas jóvenes, que fue el resultado del Salón ESSO, concurso que despertó una gran polémica al resultar ganador Fernando García Ponce, cuyo hermano Juan era parte del jurado que designaba al ganador. Esta situación provocó ciertos recelos y dudas sobre la legitimidad del concurso entre algunos artistas. Sin embargo, esta no fue la única razón por la cual este premio causó polémica, sino que también generó una intensa discusión entre los que aceptaban la pintura abstracta y los que preferían la figurativa, desacreditando a los artistas afines a la primera; esta discusión fue importante porque ya se venía dando desde hacía varios años y aún todavía en la década de los sesentas la pintura abstracta no había sido aceptada principalmente por el público en general. “Durante esos años, existen infinidad de casos dentro de la cultura popular y de los medios masivos donde la pintura abstracta es el objeto de burla y sátira presentándose como una ocurrencia o como algo que ‘un niño puede hacer’.”<sup>130</sup>

La exposición de la Escuela de París, en 1966 también despertó gran interés en el público, tanto que Beatriz Reyes Nevares dijo en “La cultura en México”:

---

<sup>130</sup> Museo de Arte Moderno, *La máquina visual...*, p. 80.

El Museo de Arte Moderno nunca –creo yo- había sido tan visitado como ahora. Ya había tenido muchos concurrentes cuando la exposición de arte italiano y brasileño. [...] De todas formas se trata de un acontecimiento. El público ha recibido una lección muy oportuna y los pintores, sobre todo los que empiezan, han visto, sin salir de casa, las creaciones de muchos de sus maestros. De esos maestros que lo son en tan alto grado que resultan ineludibles.<sup>131</sup>

Otras exposiciones que despertaron gran interés fueron las presentadas como parte de la Olimpiada Cultural en 1968, en donde se presentaron cinco muestras: arte naif de Yugoslavia; grabados de artistas británicos; tapices polacos modernos; obras maestras del arte mundial y dos artistas venezolanos y la luz, con obras de Armando Reverón y Jesús Rafael Soto. Con esto, vemos que el Museo presentó gran variedad en sus exposiciones con los que el público podía conocer diversas visiones del arte propuestas por artistas de distintos países, así como las técnicas que en ese momento se manejaban.

Ahora bien, la década de los setenta se considera como la época en la que el Museo de Arte Moderno llegó a cumplir en su totalidad el discurso para el que fue creado, cuando en sus salas se podían encontrar exposiciones en las que se mostraban las tendencias más nuevas. Sin embargo, no se debe olvidar que en sus primeros años de vida el Museo de Arte Moderno trató de ubicar esas nuevas tendencias en un espacio oficial que seguía, aunque no con tanta fuerza, considerando al muralismo y a la Escuela Mexicana como el único arte legítimo, respaldado por el Estado. Por esto, el papel que tuvo el Museo de Arte Moderno en sus primeros años como un espacio acorde no solamente a las nuevas formas de hacer arte en México, sino que se introducía en la modernidad a la par de otros países llevándolo a un público más amplio.

---

<sup>131</sup> Beatriz Reyes Nevares, “La escuela de París en el Museo de Arte Moderno”, en La cultura en México, 17 de agosto de 1966.



#### 4. La legitimación y el valor simbólico de las obras de arte

##### 4.1 Valoración simbólica y económica de la obra de arte.

La atribución de valor a una obra de arte comienza con la figura del artista o productor de la obra<sup>132</sup>, pero él es sólo el inicio del camino que recorrerá su obra con la finalidad de ser un objeto aceptado como tal, reconocido y prestigioso, legitimado oficialmente; para ello otros agentes pertenecientes al circuito artístico también participarán en la valoración tanto simbólica como comercial de la obra de arte.<sup>133</sup>

A la obra de arte se le puede atribuir tanto un valor simbólico como uno comercial y aunque son valores de naturaleza distinta en el circuito artístico, un objeto con valor comercial necesariamente tendrá un valor simbólico por lo que siempre se verán influidos uno al otro. El valor simbólico se atribuye dependiendo de cómo un bien simbólico -como lo son las obras de arte- es apreciado tanto por quien la produce como por quien lo recibe; mientras que la valoración económica es cuando se les asigna un valor mediante el cual se puede intercambiar en un mercado específico;

una obra muy apreciada estéticamente tenderá a cotizarse a precios elevados, más altos cuanto menos obras como esta existan en el mercado y más coleccionistas con mucho dinero la quieran comprar. Sin embargo, esto no quiere decir que esta consideración general se pueda interpretar como una equivalencia directa y precisa entre los valores estéticos y económicos.<sup>134</sup>

Al respecto, Carlos Fuentes, al retomar una idea de Norman Mailer, hará una comparación entre las actividades posesivas del coleccionista y los de un amante enloquecido donde “los celos son una galería de retratos en que el celoso es el curador del

---

<sup>132</sup> Que es según Bourdieu el que “los artistas dicen que es un artista. O bien: el artista es aquel cuya existencia en cuanto artista está en juego en ese juego que llamo campo artístico.” Es el campo artístico, o en este caso el circuito artístico el que hace al artista o el que crea su valor. Bourdieu, *El sentido social del gusto...* pp.25, 37.

<sup>133</sup> No se debe olvidar que al ser creadas en un contexto, en un momento histórico determinado, las obras de arte también tendrán un valor simbólico que en conjunto con el estético también determinarán el valor simbólico y comercial que a ellas se les atribuye.

<sup>134</sup> Vicenç Furió, *Sociología del arte*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 286.

museo”.<sup>135</sup> Es decir, la posesión exclusiva, celosa, de obras imprime el valor mercantil y simbólico por la dinámica generada de oferta y demanda.

Ahora bien, debemos tomar en cuenta que no todas las valoraciones simbólicas afectarán a la obra de la misma manera ya que depende de la posición que tiene quien la otorga. La valoración del arte, “no depende sólo de decisiones individuales por muy creativos o poderosos que sean quienes las tomen, [...] el valor de las obras se produce en un campo complejo que incluye al artista, la obra, los intermediarios y el público...”<sup>136</sup> Los agentes que valoran las obras de arte tienen una posición dentro del circuito artístico y de esto dependerá que se tome en cuenta su opinión y la importancia que ésta signifique para el artista y su obra; el prestigio que estos agentes tienen para realizar valoraciones de importancia es el nombre que ellos mismos se han forjado dentro del campo mediante otras valoraciones que han resultado exitosas y han trascendido de manera que llegan a tener el poder no sólo de valorar los objetos como obras de arte sino también de consagrarlos y legitimarlos ante los demás agentes que conforman un circuito artístico.<sup>137</sup>

Quienes realizan este acto de valoración de las obras de arte son los agentes e instituciones participantes en el circuito artístico; cada uno participa de distinta manera y la importancia de cada uno puede variar. Sin embargo ninguna carece de importancia en el camino que recorre un artista y su obra hacia la legitimación y el prestigio. Entre éstos podemos tomar en cuenta a los galeristas y sus galerías, a los críticos de arte, los

---

<sup>135</sup> Carlos Fuentes, *Diana o la cazadora solitaria*, México, Alfaguara, 1994, p. 196.

<sup>136</sup> Néstor García Canclini, *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI Editores, 1979, pp. 143-144.

<sup>137</sup> Al momento de valorar las obras de arte, se tienen presentes también las ideas del gusto y lo que se considera o no arte al momento de la valoración; De acuerdo al momento histórico de que se trate la apreciación de las obras de arte dependerá ciertos códigos que definirán el gusto en ese momento: “Como productos de la historia reproducidos por la educación difusa o metódica, los códigos artísticos disponibles para una época y una clase social determinadas constituyen el principio de diferenciaciones pertinentes que los agentes pueden operar en el universo de las representaciones artísticas según un sistema institucionalizado de clasificación que le es propio, acercando obras que otras épocas distinguían, separando obras que otras épocas acercaban, de modo que a los individuos les cuesta concebir otras diferencias que las que el sistema de clasificación disponible les permite pensar.” Bourdieu, *El sistema social del gusto...* p.74.

coleccionistas, los museos que incluyen también a sus curadores y directores, y a los públicos, ya sea un público interesado o conocedor pero que no forma parte de manera profesional en el campo artístico, así como al público en general que de diversas formas llega a conocer la obra de arte.

La valoración u opinión del público puede no ser tomada en cuenta de manera individual, pero en conjunto, la cantidad de gente que visita una exposición por ejemplo, y con esto el éxito que tuvo, es la forma en que el público en general expresa su valoración de las obras. Muchas de las personas que observan una obra de arte pueden no tener la formación para apreciarla en el sentido originario querido por su creador, o el dado por los agentes o instituciones legitimadoras por lo que su apropiación puede variar de acuerdo a los públicos, ya que:

pese a la idea de que el arte es un lenguaje universal está muy extendida, es completamente falsa, ya que en realidad se trata de un lenguaje particular con normas y códigos de interpretación específicos que, por muchas razones, algunas de ellas seguramente injustas, no todo el mundo conoce.”<sup>138</sup>

De esta manera queda claro que aunque se pretenda, el arte no le es cercano o familiar a todo el mundo sino que como arte sólo existe para quien tiene los conocimientos necesarios para hacerlo. Sin embargo, no debemos dejar de lado lo que Pierre Bourdieu llama la creencia en el arte, en el valor que tiene un objeto como obra de arte que se forma a partir de la percepción como tal de ciertos agentes que la valoran e introducen en el campo de las artes; pero esto no sería posible si estos agentes no tuvieran el poder o la legitimidad suficiente dentro de ese campo aunque también fuera de él. Así, el valor que estos agentes le dan a las obras de arte es la creencia en la posición que ellos tienen.

Los críticos de arte valoran las obras de arte a partir de su experiencia y conocimiento estético de diversas obras; de ahí que sus opiniones puedan influir sobre el

---

<sup>138</sup> Vicenç Furió, *op.cit*, p. 79.

público que visita una exposición, pero también sobre un coleccionista que está considerando comprar cierta obra. Las opiniones de los críticos pueden conocerse a través de distintos medios como periódicos de consumo masivo o revistas especializadas; de la misma forma que los demás agentes, los críticos deben hacerse de un nombre propio que los valide como tales por medio de sus conocimientos y apreciación de las tendencias de su momento pero sin dejar de lado sus conocimientos de otras tendencias y otros momentos.

Los coleccionistas de arte aunque se verán influidos por otros agentes como los críticos, quienes también forman parte importante del circuito por el que atraviesan las obras de arte; se van haciendo de un prestigio al adquirir obras de artistas que han sido reconocidos y legitimados en todos los ámbitos del campo artístico. En muchas ocasiones, obras pertenecientes a algún coleccionista son pedidas en préstamo por museos para exposiciones, lo que da prestigio tanto al coleccionista como al propio artista; de esta manera, el coleccionista al incluir en sus colecciones obras de artistas que aún no han llegado a la consagración oficial, los pueden acercar a este fin.

Quien adquiere una obra de arte, no lo hace solamente por gusto o por el placer estético que ésta le produce, sino también por el prestigio social y las ganancias económicas que una obra de arte le puede dar. Es por esto que el arte es consumido por quienes tienen la necesidad de legitimar su propio prestigio a los ojos de la sociedad y el arte es una forma de hacerlo ya que al adquirir obras de artistas reconocidos no sólo en su especialidad sino también fuera de él; ese prestigio se transmite al comprador a través de la obra; esto lo podemos analizar en el caso de muchos coleccionistas de arte, que provienen de un estrato inferior de la sociedad pero que al hacerse de un prestigio no necesariamente por medio del arte, lo legitiman a través del consumo de arte, formando colecciones en las que están presentes los artistas con más reconocimiento nacional e internacional.

En México esto se puede observar claramente en el caso del coleccionista Alvar Carrillo Gil,<sup>139</sup> médico yucateco que ocupó cargos públicos en la ciudad de Mérida durante la década de los treinta del siglo XX; posteriormente se convertiría en empresario de laboratorios farmacéuticos lo que lo llevaría a tener los recursos económicos suficientes para comenzar a formar su colección de arte. Con el paso del tiempo y el crecimiento de su colección así como la cercanía con algunos de los artistas que coleccionaba lo posicionarían en un lugar relevante para el arte en México. De hecho, la colección se convertiría en el Museo Carrillo que sería inaugurado al sur de la ciudad de México en 1974.

Para un pintor como Juan Soriano el papel que desarrollan los coleccionistas en el circuito artístico es fundamental. De alguna forma han participado en su conservación: “...no tendríamos nada de las cosas del pasado si los coleccionistas no hubieran pagado por ellas. El pagar tanto por un cuadro lo protege de la destrucción. Sus dueños lo cuidan porque es un objeto caro,preciado... ¡Toda la pintura que ahora se considera patrimonio artístico del país se ha salvado por su valor económico, si no ya se hubiera destruido!”<sup>140</sup>

En ocasiones los propios artistas se han convertido primero en coleccionistas y luego en fundadores de museos como los casos de Rufino Tamayo y José Luis Cuevas. Éste último, por ejemplo, refiere que su idea de coleccionar arte moderno empezó durante su estancia en Nueva York, cuando pensó en crear un museo en la ciudad de México. “Es muy interesante que los pintores coleccionen y después donen pintura, porque es como si crearan un antología personal. Me parece espléndida la idea que ha tenido Rufino Tamayo de crear un museo”.<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> Ana Garduño, *op.cit.*, 2009.

<sup>140</sup> Elena Poniatowska, *Juan Soriano, niño de mil años*, México, Plaza Janés, 1998. p. 273.

<sup>141</sup> En 1981 el museo Rufino Tamayo abrió sus puertas en Chapultepec, En medio de los museos de Arte Moderno y de Antropología. Una década más tarde, en 1992, se inauguraba el Museo José Luis Cuevas en el antiguo convento de Santa Inés en el Centro Histórico. Semejante actividad coleccionista fue la que también llevó a cabo el pintor Pedro Coronel quien explicaba que se había convertido en colector de obras artísticas y artesanales de todo el mundo “por gusto, por interés, por amor al arte... Llegó el momento en que pensé que

Las galerías de arte de la misma forma que los coleccionistas son las instituciones más cercanas al mercado y a las obras de arte vistas como bienes comerciales; por esto su valoración no solo será simbólica, sino que también se relaciona con los precios que se le darán a las obras. Que una obra se exponga en una galería de renombre, con cierta antigüedad, donde han expuesto artistas reconocidos le dará más prestigio que si se expone en una galería con una menor trayectoria y visibilidad en el circuito; la figura del galerista también puede resultar de gran importancia para la valoración de una obra, ya que es él quien decidirá si una obra se expone en su galería, además de la publicidad que se le dará.

Los museos, por su parte, son las instituciones que pueden otorgar un valor simbólico legítimo y permanente a una obra de arte, ya que se trata de instancias oficiales que en muchos casos cuentan con una tradición y reconocimiento de larga duración; que una obra de arte pase a ser parte de su colección o se exponga en él significa que inmediatamente obtendrá un valor simbólico que difícilmente cambiará. Con los museos también debemos tomar en cuenta tanto la figura del curador como del director; el curador, es quien decide qué obras formarán parte de una exposición, por lo tanto elegirá cuáles son relevantes –por tener el suficiente valor simbólico para ser expuestas-, los directores de museos toman gran parte de las decisiones al interior de éste, por lo que se podría considerar que otorgan valor a las obras que decide se expongan, se adquieran, se pidan o se presten.

No debemos dejar de lado, al tomar todo esto en cuenta, que estos agentes e instituciones no realizan las valoraciones de las obras de arte de manera completamente objetiva o apegándose solamente a características estéticas o técnicas de las obras; sino que

---

mi gente tenía derecho a compartir conmigo el placer de mirarlas, de comparar el arte chino, egipcio, africano con nuestras maravillas indígenas”. Así, su colección conformó el museo Pedro Coronel inaugurado durante 1983 en Zacatecas, en donde a las obras donadas por el artista a su pueblo se sumaba precisamente su esmerada selección. Cristina Pacheco, *op.cit.*, pp. 129 y 198.

se consideran otros factores. Es el caso, por ejemplo, de los intereses económicos debido a que las variaciones de los precios en el mercado afectan principalmente a las galerías y a los coleccionistas, pero también a los museos y los fondos o donaciones que se les otorgan, lo mismo que a los críticos. Los intereses políticos también son factores que se ven involucrados en la valoración de las obras, si un agente que valora una obra está relacionado con el Estado que considera cierta tendencia como la oficial o legítima, hará una mejor valoración a una obra de esa tendencia que a una obra de una tendencia contraria; como se puede observar en el caso del muralismo que fue legitimado por José Vasconcelos al permitir a los artistas realizar murales en edificios públicos, lo que llevaría al muralismo a considerarse como el arte oficial.

Otros factores que pueden verse involucrados en la valoración de las obras son las relaciones personales entre todos los agentes pertenecientes al circuito artístico, desde las relaciones de amistad entre un artista y su galerista o de rechazo entre un crítico o director de museo y un artista. Si tomamos en cuenta estas variables se puede explicar mejor la compleja dinámica que se sigue para determinar cuáles fueron las causas de que una obra o un artista llegue a tener gran prestigio o que sus obras se vendan en grandes cantidades de dinero y formen parte o no de una colección privada o de un museo.

#### 4.2 Legitimación del valor de la obra de arte

Cuando la obra de un artista llega a exponerse en un museo o a formar parte de su colección, o la demanda que tiene en el mercado le permite obtener por ella altos precios, o un coleccionista de gran prestigio la adquiere, varias galerías buscan representarlo o exponerlo, o las tendencias estéticas o técnicas que la obra proclama son aceptadas por los

críticos, puede considerarse que ha alcanzado la consagración; su valor se ha visto legitimado oficialmente y ante todos los participantes del circuito artístico:

Al adquirir un valor simbólico, una obra puede ganar un nivel de legitimidad; es decir, puede ser reconocida como legítima no sólo por los que están en una buena posición para asignarle un valor simbólico, sino también por aquellos que reconocen y respetan la posición de quienes lo asignan. En la medida en que un trabajo se reconoce como legítimo su productor recibe honor, prestigio y respeto.<sup>142</sup>

La legitimación también puede buscarse contrastando una nueva tendencia con otra ya legitimada y considerada como oficial; estas corrientes buscan la aceptación del público y de los agentes especializados en el campo artístico que, como hemos visto le darán el valor simbólico necesario para poder, en muchos casos desplazar a la tendencia anterior y buscar la aceptación de las instituciones necesarias y finalmente la legitimación en todos los ámbitos. Sin embargo, para llegar a esto, los agentes que realizan las valoraciones de obras aún no legitimadas, deben encontrarse ya en un buen nivel de reconocimiento dentro del circuito artístico para que se considere que la legitimación de nuevas tendencias tenga resultados positivos.

De la misma forma que el valor es asignado a las obras de arte a través de los juicios de agentes especializados, la legitimación llega a las obras cuando el valor simbólico que le han dado estos juicios es tan evidente que el prestigio del artista y sus obras es reconocido por todos los agentes participantes del circuito artístico. En este punto, los precios a los que llegan las obras también son importantes, ya que coleccionistas o museos pagarán los precios pedidos con tal de poseer tal obra, lo que les reeditaré con prestigio lo invertido. Las galerías de arte y los museos a través de las diversas actividades que se realizan a su interior tratan de llevar a las obras que exponen y a artistas de nuevas tendencias a este punto.

---

<sup>142</sup> John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna*, México, UAM, Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 1998, p. 171.

Al considerarse el museo como “un lugar sagrado, la frontera entre lo sagrado y lo profano está marcada.”<sup>143</sup> y así, el museo es visto como un espacio privilegiado al que solamente llegan algunas obras de arte. Ahora bien, es importante tomar en cuenta que esta institución es por lo general de carácter oficial, perteneciente al Estado por lo que el nivel de legitimación obtenido por una obra en un museo será mucho mayor que en cualquier otra institución o con cualquier otro con la capacidad de valorarla. Sin embargo, cuando se trata de museos privados, no pertenecientes al Estado, el valor que se le dará a las obras y su posterior legitimación, dependerán también del prestigio del acervo con que cuente el museo.

De esta manera, un museo es el lugar donde todos los artistas pretenden que su obra llegue porque saben que esto los ayudará en su búsqueda de legitimidad, por lo que “procuran incluir en sus currículos los museos que tienen alguna obra suya, aunque sean museos locales de poca importancia, pues saben que esto se interpreta como un reconocimiento ‘oficial’ del mundo del arte a su trabajo.”<sup>144</sup> Entre las actividades que se realizan al interior de los museos que buscan la legitimación de la obra de arte pueden considerarse: la elección de las exhibiciones que se harán, ya se trate de exposiciones individuales en las que directamente se legitima la importancia de un artista, debido a que al elegir su obra ya sea para exponerla de manera retrospectiva o actual, significa que el valor simbólico atribuido por otros agentes es el suficiente para exponerlo de manera individual. También en las exposiciones colectivas se legitima el valor de una obra al considerarla representativa de la tendencia o tema que se expone.

Otra forma en la que el museo legitima obras de arte, al ser una institución oficial, es por medio de concursos y premios en los que sólo las obras consideradas las más aptas

---

<sup>143</sup> Bourdieu, *El sentido social del gusto...* p. 27.

<sup>144</sup> Furió, *op.cit.*, p. 297.

para representar al museo o a quien patrocina el premio son elegidas; además al ser adquiridas por el propio museo se aumenta aun más el valor simbólico que la obra ha adquirido al ser elegida como ganadora. Las opiniones de los críticos y la cantidad de público que visita una exposición también contribuyen a la legitimación del valor de una obra expuesta en un museo, así como la invitación a inauguraciones a autoridades del Estado y figuras consagradas del medio artístico.

Asimismo, las galerías de arte realizan actividades que buscan la legitimación del valor de la obra de arte, pero al ser parte del mercado puede considerarse a la obra como mercancía. Los museos legitiman la obra de arte al sacarla del mercado –aunque hayan tenido que acudir a él para adquirirla-, mientras que a través de la galería de arte las obras se mantienen en una constante especulación comercial. “El mercado de arte suele validar primordialmente la demanda de los productos artísticos, no la esteticidad de los mismos.”<sup>145</sup> Sin embargo, los galeristas, por lo general no dejan de lado la calidad de las obras que exhiben aunque no se olviden de las cuestiones económicas.

Los galeristas promocionan a los artistas que representan con el fin de que sus obras se vendan y eso les da reconocimiento claro, pero para esto ellos tienen que estar seguros y conscientes de que las obras tendrán las características técnicas y estéticas adecuadas para atraer las miradas de quienes puedan hacer una buena valoración simbólica de las obras. “Es quien puede proclamar el valor del autor que defiende y sobre todo ‘comprometer, como se dice, su prestigio’ en su favor, actuando como ‘banquero simbólico’ que ofrece en garantía todo el capital simbólico que ha acumulado (y que realmente corre el riesgo de perder en caso de error).”<sup>146</sup> La posición que tenga el galerista también ayudará al artista y su obra a hacerse de un prestigio y encaminarlo a la legitimación; si el galerista tiene una

---

<sup>145</sup> Teresa del Conde, *¿Es arte? ¿No es arte? El campo artístico y la historia del arte*, México, Museo de Arte Moderno, 2000, p. 62.

<sup>146</sup> Bourdieu, *El sentido social del gusto...*, p. 157.

buena posición en el medio además de los contactos adecuados o capital social, acercará más la obra a su legitimación.

En relación con esto, los cocteles de inauguración y otras actividades de este tipo, ayudarán también a dar prestigio a las obras y al artista; los galeristas al conocer el medio en el que su trabajo se desenvuelve, saben a quién es adecuado extender una invitación para la inauguración de una exposición, como pueden ser críticos que hablen de la exposición e inviten a visitarla, o coleccionistas de su confianza que saben podrían adquirir la obra del artista que representan.

#### 4.3 La legitimación y el valor simbólico de las obras de arte en galerías de arte y el Museo de Arte Moderno

En el México de los años cincuenta y sesenta del siglo XX, las artes plásticas vivieron un momento de importantes transformaciones en el que la corriente artística oficial o aceptada por el Estado, comenzaba a ser desplazada por nuevas tendencias aún sin legitimar. El muralismo, que como hemos visto, había sido considerado la primera vanguardia existente en México, fue acogido desde su aparición en la década de 1920 por un gobierno mexicano postrevolucionario que buscaba su propia legitimación. Sin duda, la Escuela Mexicana y el muralismo fueron ideales para este fin, ya que trataba de ser un arte monumental que fuera accesible a la mayoría de la población y en el cual se exaltaba el nacionalismo de una manera didáctica a través de temáticas de la historia y la vida cotidiana.

Sin embargo, hacia la década de los cincuenta, los artistas jóvenes de la época comenzaron a sentirse ajenos a las formas de expresión de la escuela mexicana; esto responde en gran medida al contexto en el que vivían éstos jóvenes: el país se había

transformado desde que el muralismo apareciera, había un periodo de gran crecimiento económico lo que se tradujo en la modernización en general del país. Al crecer y desarrollar sus primeros trabajos artísticos dentro de este contexto, los artistas jóvenes se sentían totalmente ajenos a las propuesta de la escuela mexicana; por lo tanto se vieron en la necesidad de buscar fuera de México nuevas formas de expresión que encontraron en las tendencias que ya venían dándose principalmente en Nueva York pero también en Europa.

A estos jóvenes que en la década de los cincuenta y sesenta comenzaron a experimentar dentro de estas tendencias se les ha conocido como la Generación de la Ruptura; sin embargo, han existido polémicas entre los historiadores y críticos de arte, en cuanto al año de aparición de la Ruptura y si ésta fue una verdadera transformación de los paradigmas estéticos o si la transformación en el arte en este periodo se debió al cambio generacional de los artistas. Sea cual sea la respuesta a esta polémica, lo que sí queda claro es que las nuevas tendencias debieron buscar la aceptación y posteriormente la legitimación dentro del circuito artístico mexicano. Ya que según dice Roger von Gunten: “Éramos los marginados que sólo podíamos exponer con Souza, porque ni Misrachi ni Inés Amor se fijaban en nosotros. Lo que nos unía era la oposición a Siqueiros, que creía que sólo había un camino para el arte: el suyo. Ni siquiera sabíamos entonces que constituíamos una ruptura.”<sup>147</sup>

Desde luego, el proceso mediante el cual pasan las obras de arte en la búsqueda de legitimación como tales y que he descrito en la primera parte de este capítulo, no fue fácil para éstos jóvenes artistas debido a la hegemonía del muralismo dentro del circuito artístico; por lo cual éstos debieron buscar agentes e instituciones que fueran afines a ellos para así poderse abrir paso hacia el reconocimiento.

---

<sup>147</sup> Cherem, *op.cit.*, p. 225

Los galeristas, en el caso específico de esta investigación Juan Martín y las hermanas Pecanins, fueron espacios importantes en el otorgamiento de valor simbólico y - debido al carácter comercial de sus galerías- también de valor económico a las obras de los artistas jóvenes, al considerarlos lo suficientemente valiosos como para exponerlos. Los siguientes agentes que participaron en el proceso de legitimación de las obras de la Ruptura, fueron los críticos de arte que escribían sus reseñas y opiniones en las publicaciones culturales que eran cada vez más. Finalmente, fue el Museo de Arte Moderno a través de sus diversas actividades lo que llevó a estos artistas a públicos más amplios, que si bien les costó aceptarlo y entenderlo a pesar de que se le dijera “que el arte no se entiende, sólo se percibe.”<sup>148</sup> El paso de estas obras por el Museo de Arte Moderno las legitimó oficialmente y les permitió abrirse paso hacia espacios consagrados como el Palacio de Bellas Artes.

El espacio urbano que conformaba a la Zona Rosa<sup>149</sup>, fue el lugar donde la mayoría de las galerías de arte se situaron. Por ello, en este espacio de moda, en el cual se desarrollaron las actividades culturales y artísticas del momento, fue donde –en sus diversos espacios- se reunía la élite cultural, así como la creciente clase media de la ciudad de México.

Fue considerada la zona del arte y del buen gusto, “centro de la moda, [que] ha sido también y simultáneamente una invención del ánimo, el punto de partida del México pop y op, la sede del México-Petronio [sic] que dictaminará elegancia y cultura, new look y nuevos *enviroments*. Descarado. Juventud. Desenfado. Audacia. Exhibicionismo. Muerte del prejuicio. Extravagancia. Costos elevados. Calidad. Distinción. Fantasía”.<sup>150</sup> Aunque a la Zona Rosa también se le consideró como superficial y esnob y se le criticó en gran medida;

---

<sup>148</sup> Monsiváis, *Historia Mínima de la cultura mexicana en el siglo XX...* p. 392.

<sup>149</sup> Mapa de la Zona Rosa en Anexo 1, p. 112.

<sup>150</sup> Carlos Monsiváis, *Días de guardar*, México, Ediciones Era, 2010, p. 83.

fue el área vanguardista de la ciudad de México, pues como ya se ha señalado, lo que ocurría en ella estaba *in*, por lo tanto las obras que se exponían en sus galerías de arte también lo estaban y debían valorarse así.



**Imagen 16. Jóvenes afuera de una galería de la Zona Rosa, 1971.**

#### 4.3.1 Legitimación del valor de las obras en las galerías de arte

Como hemos visto, las galerías de arte están conformadas por agentes especializados dentro del circuito artístico a partir del cual se introduce a las obras en el mercado del arte. A partir de ellas se realizan diversas actividades —exposiciones, críticas, difusión en medios de comunicación— encaminadas a la generación y obtención de valor económico y/o simbólico. Así, se busca obtener la legitimación simbólica del artista, lo que puede convertirse, en la presencia de un artista y su obra en un lugar consagrado oficialmente, como los museos.

Para un pintor como Benito Messeguer, las galerías son un mal necesario “porque hay un fenómeno muy claro: muchos pintores buenos o malos son excelentes promotores.

A veces el resultado es formidable: coinciden calidad artística y capacidad de promoción. El artista es un productor; por lo tanto está sujeto al mecanismo comercial. Le interesa que su obra se difunda y se promueva. Las galerías, que viven de los pintores, deben hacer eso: promover al artista”.<sup>151</sup>

Desde luego, un primer elemento a considerar dentro del papel que juegan estas instancias dentro del circuito artístico es el peso que guarda el galerista y su colección con referencia a otras galerías en la competencia económica y simbólica por atraer públicos especializados. Una muestra de la importancia que guarda la galería en el circuito artístico es la participación activa de otros agentes que participan de él; tanto de críticos al realizar reseñas o artículos, como de coleccionistas al adquirir obra dentro de las exposiciones individuales o colectivas organizadas en las galerías

La Galería Juan Martín se ha considerado como la más representativa para la Generación de la Ruptura, principalmente porque su dueño logró reunir a un grupo de artistas que serían los representantes más importantes del nuevo arte mexicano. Desde su primera exposición, la Galería Juan Martín se dedicó a exhibir en su espacio a los artistas de las nuevas tendencias, aunque también contó con artistas ya consolidados.

Entre 1961 y 1970, la Galería Juan Martín presentó 59 exposiciones, de las cuales nueve fueron colectivas. En este periodo se llevaron a cabo cincuenta exposiciones individuales no solamente del grupo principal de artistas de la galería ni únicamente artistas mexicanos, sino que el espacio estuvo abierto a artistas extranjeros como el brasileño Arnaldo Pedroso D’Orta, el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, la inglesa P.K. Irwin, entre otros. Por su parte, los principales artistas de la Galería, entre los que se encuentran Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Vicente Rojo y Arnaldo Coen exponían

---

<sup>151</sup> Cristina Pacheco, *op.cit.*, p. 409.

individualmente al menos una vez al año y, en ocasiones, también en las exposiciones colectivas.



**Imagen 17. Manuel Felguérez, Jorge Ibargüengoitia, Lilia Carrillo y Juan Martín durante una inauguración**

Durante la década de los sesenta, Juan Martín organizaba cada año entre cinco y diez exposiciones que inauguraba con el tradicional coctel y al cual invitaba a las personalidades más representativas de la cultura y las artes, quienes por lo regular pertenecían a los grupos que se reunían en la Zona Rosa; esto lo podemos apreciar en las Imágenes 17 y 18 en la que los artistas y otros invitados celebran una inauguración en la Galería. Las invitaciones eran hechas y diseñadas por Vicente Rojo y en ellas se incluía alguna reproducción de las obras expuestas junto a alguna nota sobre el artista expositor o su obra.



**Imagen 18. Arnaldo Coen, Francisco Corzas, Roger von Gunten durante una inauguración en la Galería Juan Martín de Amberes 17**

El principal crítico de los artistas de la Galería Juan Martín y por lo tanto quien mayor difusión dio a sus obras fue Juan García Ponce, escritor y crítico de arte que fue muy cercano al grupo de la Ruptura. La mayoría de sus críticas aparecieron en el suplemento “La Cultura en México”, aunque también en otros medios como la revista *Zona Rosa* y la revista de la *Universidad de México*. Otros críticos que en esa época hablaron acerca de la Galería Juan Martín y los artistas que exponían en ella fueron Jasmin Reuter, Paul Westheim y Roberto Páramo, seudónimo utilizado por el escritor Miguel Capistrán.

La figura de Juan Martín fue muy importante ya que su galería, gracias a su trabajo, logró posicionarse en un lugar dentro del circuito artístico gracias a la inversión en exposiciones y a su red de relaciones sociales. Así, logró crear, de forma paralela, un grupo de artistas consagrados, un grupo de críticos reconocidos y un público coleccionista que sirvió de garante para aumentar el valor simbólico de su galería, además los precios que se establecían, “en cada exposición debían subir de un 5 a un 10% para que los coleccionistas, que le tenían una confianza total, se sintieran estimulados de que la obra valía cada vez

más.”<sup>152</sup> Ahora bien, su apuesta se dirigió más a la creación de un mercado interno de artistas que expusieran dentro del país más que internacionalmente.

El carácter modesto de Juan Martín lo convirtió en un protagonista discreto que prefería dar espacio a sus artistas como él mismo declaraba: “Generalmente no concedo entrevistas. Quizá si me las deja por escrito... Creo que son los pintores quienes deben responder sobre el arte.”<sup>153</sup> Sin embargo, el manejo adecuado de sus relaciones con artistas y críticos lo llevaron a realizar buenas ventas a coleccionistas y construyó el prestigio de su galería como una de las más reconocidas en su momento:

En todo momento, el pintor sabe qué hay y qué se vendió; en cuanto una obra ha sido vendida, el pintor recibe la cantidad que él mismo había establecido. De aquí que Martín no tenga jamás problemas con sus artistas. Y el público comprador, a su vez tiene la seguridad de que no hay especulaciones ambiguas de parte de la galería. Esta vive de la comisión que le corresponde como intermediaria entre pintor y público, y punto. La honradez sola, sin embargo, no es suficiente. También es cualidad de otros dueños de galerías de arte. Es el criterio con que Juan Martín ha seleccionado a sus artistas el que, a fin de cuentas, lo ha llevado a ocupar el lugar preeminente en nuestro medio artístico.<sup>154</sup>

De esta manera podemos observar cómo la Galería Juan Martín participó en el proceso de legitimación de las obras pertenecientes a las nuevas tendencias ya que los artistas debido a la falta de espacios donde pudieran exponer sus obras, necesitaban un lugar como esta galería donde pudieran expresarse sin limitaciones en cuanto a su temática o técnicas.

Como hemos visto, otra galería importante durante la década de los sesenta fue la de las Pecanins que fungió como espacio alternativo de algunos de los artistas de la Ruptura, pero también sirvió de escaparate para muchos artistas jóvenes, tanto mexicanos como extranjeros, que encontraron en las nuevas tendencias la mejor manera para expresarse. En

---

<sup>152</sup> Silvia Cherem, *op.cit.* p.146.

<sup>153</sup> “Nuevos valores, derroteros diferentes” en *Zona Rosa*, Año 1, No. 5, Julio 1968, p. 8.

<sup>154</sup> Jasmin Reuter, “La Galería Juan Martín. Representante de la nueva pintura de México” en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 23 de febrero de 1966.

esta galería se comenzó a exponer no solamente pintura y escultura sino que fue heredera de lo que había comenzado Antonio Souza al presentar también instalaciones o arte-objeto.

La Galería Pecanins fue inaugurada con una exposición colectiva en la que participaron Josep Bartolí, Phil Bragar, Francisco Corzas, José Luis Cuevas, Fernando García Ponce, Leonel Góngora, Maxwell Gordon, José Muñoz Medina, Brian Nissen y Marysole Wörner. Después de ésta y hasta 1970 la Galería Pecanins presentó 96 exposiciones, 9 fueron colectivas. Algunos artistas como Brian Nissen, Phil Bragar, Vlady y Arnaldo Coen exponían constantemente en la galería; exponían una vez al año o cada dos o tres años, además de participar en varias de las exposiciones colectivas en la galería.

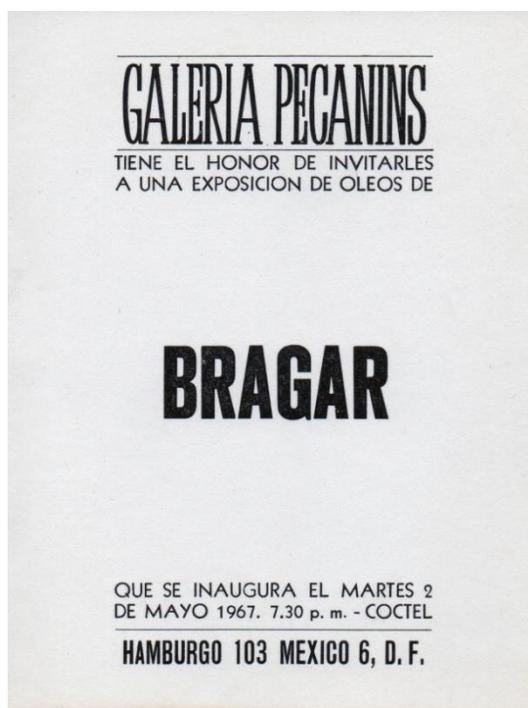


Imagen 19.

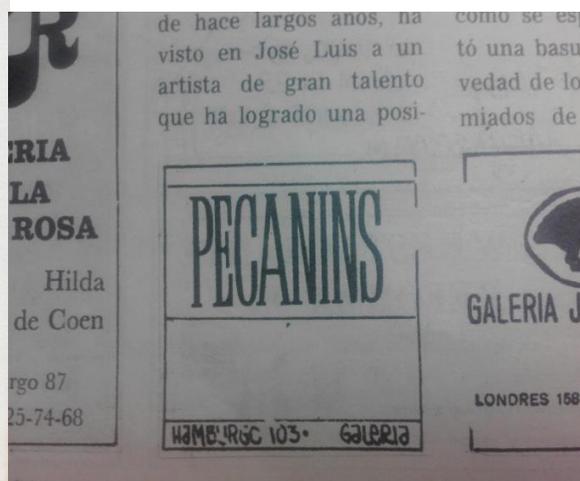


Imagen 20.

Las exposiciones se promocionaban a través de invitaciones que se mandaban por correo a los contactos de la galería: coleccionistas, críticos, otros artistas y personajes de la cultura; o se repartían en forma de postales (Imagen 19) o posters en los restaurantes,

boutiques o cafés de la Zona Rosa. En ocasiones también se publicaban pequeños anuncios, como el que podemos encontrar en la revista *Zona Rosa* (Imagen 20), en el que se anunciaba sólo la galería o en el espacio en blanco se incluía la exposición que se podía encontrar en ese momento.

Además de esto, la Galería contactaba a críticos como Margarita Nelken o Raquel Tibol para que publicaran alguna reseña del artista cercana al día de la inauguración o ése mismo día para que así el público se enterara no sólo de la exposición sino de la inauguración, que celebraban con un coctel en la galería y a la cual, según Yani Pecanins, acudía cualquier tipo de persona, “se conocía a la gente, siempre el núcleo de artistas que van de una a otra porque son amigos y se conocen [...], pero sí estaba abierto al público en general.”<sup>155</sup> Para la Galería Pecanins fue muy importante la prensa de sociales que, aunque no hacía ningún análisis del trabajo de los artistas, sí servía para dar a conocer la Galería y qué exposición se podía encontrar en ese momento.



**Imagen 21. Inauguración en la Galería Pecanins.**

---

<sup>155</sup> Entrevista personal hecha a Yani Pecanins, 8 de julio del 2013.

La Galería Pecanins participó de manera muy activa en el Salón Independiente, del cual hemos hablado previamente, y esto la posicionó aún más dentro del circuito artístico mexicano ya que tuvo muy buena recepción y críticas favorables, a diferencia de la Exposición Solar –en la cual no aceptaron participar muchos artistas, por lo que se creó el Salón Independiente- que recibió críticas como la siguiente: “... la EXPOSICIÓN SOLAR, tal y como se esperaba resultó una basura, con la salvedad de los cuadros premiados de Luis Toledo; careció del nivel elemental de calidad que debió tener un evento de esa naturaleza, en plena Olimpiada Cultural, y con el patrocinio de Bellas Artes...”<sup>156</sup>. Sin embargo debemos tomar en cuenta que la revista *Zona Rosa*<sup>157</sup> era evidentemente partidaria y cercana a las nuevas tendencias.

Aunque a mediados de los años cincuenta las galerías de arte no eran muy numerosas, podemos observar que hacia mediados de los años sesenta fueron apareciendo cada vez más, la mayoría no duraban mucho tiempo y muy pocas de ellas lograron trascender hasta legitimarse como agentes del circuito artístico con el prestigio necesario para poder dotar a las obras de arte de un valor simbólico que en combinación con el valor económico atribuido y también gracias a ellas, las acercara al camino de la legitimación. Además, las actividades llevadas a cabo en estas instituciones ayudaban a los artistas a relacionarse y posicionarse socialmente; por ejemplo, en las inauguraciones que regularmente terminaban en fiestas: “se bebía y se bailaba mucho, se discutía, se ‘conspiraba’, se intentaba convulsionar la vida capitalina y se transgredía el costado

---

<sup>156</sup> “Sólo para coleccionistas” en *Zona Rosa*, Año 1, No. 9, noviembre de 1968.

<sup>157</sup> La revista *Zona Rosa* que apareció de 1968 a 1970 y tuvo 32 números, fue dirigida en los primeros 4 por Enrique Galván Ochoa y posteriormente por Leopoldo H. Mendoza. La publicación estaba dirigida principalmente a los visitantes de esta zona y contaba con publicidad de galerías, boutiques y todo tipo de negocios que se podían encontrar ahí; la mayoría de sus artículos eran culturales y en ella escribían algunos de los intelectuales y artistas de la época como Carlos Monsiváis, Luis Guillermo Piazza, Alejandro Jodorowsky, entre otros, en diversas ocasiones se ilustró con dibujos de José Luis Cuevas.

adecentado de la clase media. Los artistas antes rechazados son ahora una élite pujante y ‘viajada’ que mantiene el acceso abierto a galerías, suplementos culturales y revistas.”<sup>158</sup>

#### 4.3.2 Legitimación del valor simbólico de las obras en el Museo de Arte Moderno

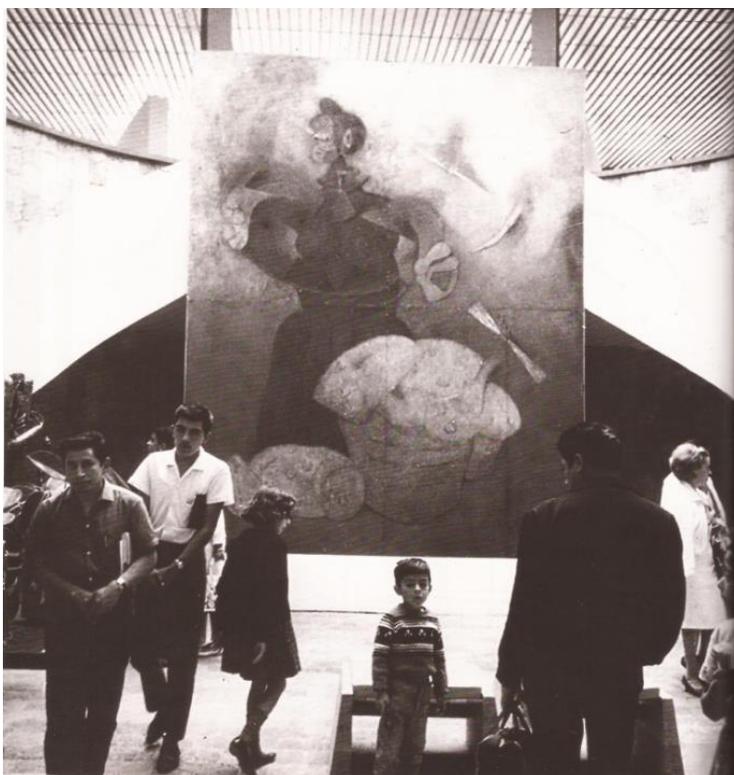
Como se ha visto, el Museo de Arte Moderno fue creado en un contexto en el que el gobierno mexicano –que consideraba al muralismo como el arte oficial- no había creído necesario tener un museo en el que se expusiera lo más actual del arte nacional y, por lo tanto, no se había adquirido la cantidad necesaria de obras para que un museo de este tipo pudiera ser una realidad.

En gran medida el que se decidiera crear este museo se debió a que se ajustaba a los planes educativos del gobierno en turno, encabezado por Torres Bodet y que proponían que la educación de los mexicanos, en todos los ámbitos debía llevarse más allá de las aulas, por lo que en el periodo presidencial de López Mateos llevó a cabo, como hemos visto, la construcción de varios museos.

Al tratarse el Museo de una institución oficial, no podía olvidarse de lo que por al menos 40 años se había considerado el arte oficial: el muralismo y la Escuela Mexicana. Aunque en su arquitectura -pensada exclusivamente para obras de caballete sin dejar ningún lugar a murales-, y en su discurso en el que se decía que se crearía un museo donde se pudiera exhibir las obras artísticas de la actualidad mexicana en su exposición inaugural, como hemos podido ver, solamente se le dejó una pequeña parte y con una representación de artistas muy reducida a las nuevas tendencias del arte. Sin embargo, se le concedió un lugar relevante a la obra de Rufino Tamayo -ya consagrado aún sin pertenecer a la Escuela Mexicana- al ser el primero que expuso en la sala de exposiciones temporales en 1964.

---

<sup>158</sup> Jaime Moreno Villarreal, *Lilia Carrillo: la constelación secreta*, México, Conaculta-Era, 1993, p.24.



**Imagen 22. Obra de Rufino Tamayo en el vestíbulo de la sala de exposiciones temporales del Museo de Arte Moderno, 1964.**

Después de su exposición inaugural, el Museo de Arte Moderno dio más espacio para que el público mexicano pudiera conocer lo que se estaba haciendo en otras partes del mundo, y también se les dio más espacio a los jóvenes artistas mexicanos pero casi siempre en exposiciones colectivas. Así, sólo encontramos que fue hasta la década de los setenta cuando los artistas representantes de la Generación de la Ruptura comenzaron a tener exposiciones individuales en el Museo de Arte Moderno,<sup>159</sup> cuando su obra fue reconocida y su valor completamente legitimado ante todos los agentes del circuito artístico.

En el periodo que va de 1964 a 1970, las exposiciones de artistas del país siguieron presentando a artistas de la Escuela Mexicana: en diciembre de 1965 se le hizo, por

---

<sup>159</sup> Como podemos ver en el Anexo 2: por ejemplo, Manuel Felguérez tuvo su primera exposición “El espacio múltiple” en 1973 (p.113), Alberto Gironella presentó “La vuelta del hijo pródigo” en 1977 (p.114), Fernando García Ponce expuso “40 obras recientes” en 1978 (p.117) y José Luis Cuevas “Ilustrador de su tiempo” se presentó en 1972 (p.119).

ejemplo, una exposición-homenaje a Diego Rivera; en julio y agosto de 1970 se presentó una exposición de dibujos de José Clemente Orozco y, en agosto y septiembre del mismo año, se presentó a Roberto Montenegro. Sin embargo, a los que favoreció el Museo fue a los artistas que se encontraban a contracorriente; es decir, artistas pertenecientes a la generación de los muralistas y que pudieron haber comenzado su desarrollo artístico dentro de la Escuela Mexicana, pero que por diversas razones terminaron alejándose de ella. Entre estos artistas que expusieron en este periodo podemos encontrar a Frida Kahlo, Carlos Mérida, Juan Soriano y Rufino Tamayo.

Hacia 1970, en las cuatro salas principales del Museo de Arte Moderno, sin contar la de exposiciones temporales, estaban expuestos: en la sala I, la colección de José María Velasco; en la sala II estaba la escuela mexicana con sus principales representantes: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, así como el Dr. Atl, Ángel Zárraga, Adolfo Best Maugard y Francisco Goitia, entre otros. En la sala III se exhibían los artistas a contracorriente: Rufino Tamayo, Carlos Orozco Romero, Alfonso Michel, etc., así como los extranjeros Wolfgang Paalen, Leonora Carrington y Remedios Varo. Solamente la sala IV estaba destinada a la obra de los artistas jóvenes o de vanguardia.<sup>160</sup>

El Museo se promocionaba con pequeños anuncios en diversas publicaciones donde solamente se indicaba la dirección, los horarios del museo y el costo de entrada, que para 1968 era de 2 pesos y los domingos un peso; además de esto sólo se decía que se exponían obras de artistas contemporáneos.<sup>161</sup> Las exposiciones se daban a conocer principalmente a través de los críticos que publicaban en revistas y suplementos culturales como Beatriz Reyes Nevares, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce y Jasmin Reuter. A través de sus publicaciones, se podía conocer tanto su opinión de las obras expuestas, como en muchos

---

<sup>160</sup> Carmen Marín de Barreda, "Historia del Museo" en *Artes de México*, No. 127, año XVII, 1970.

<sup>161</sup> *Zona Rosa*, Año 1, No. 3, segunda quincena de marzo, 1968, p. 13.

casos las reacciones del público hacia las mismas. Por ejemplo, en la exposición de la Escuela de París, Beatriz Reyes Nevares recogió diversas reacciones del público en la que según ella era la exposición que más visitantes había atraído hasta ese momento:

Son curiosas las reacciones del público. Una de las veces que yo fui un joven de anteojos, muy serio, trataba de explicar a Picasso por medio de Husserl. Había gente extrañas con barbas y sin jabón –de las que no son ya tan extrañas porque asisten a todas las exposiciones. [...] Otra vez que fui –cosa de la hora que uno elija- predominaban las señoras de sociedad o al menos de la alta clase media. No se atrevían a reírse pero se extasiaban sinceramente con los cuadros más “significativos”. Guardaban un silencio discreto ante los que no entendían.<sup>162</sup>

A diferencia de las galerías de arte en las que por lo regular las inauguraciones de exposiciones estaban abiertas a todo tipo de público, para el Museo de Arte Moderno no hay referencias o invitaciones abiertas a asistir a la inauguración de alguna exposición; por lo tanto suponemos que la invitación se hacía solamente a ciertas personalidades que las autoridades del Museo consideraban adecuado y que ayudarían a aumentar el prestigio al acompañar al o los artistas en su exposición. Lo que sí podemos afirmar es que como era costumbre se celebraban con un coctel.<sup>163</sup>

Desde su inauguración, el Museo de Arte Moderno recibió una gran cantidad de críticas, como hemos visto anteriormente hacia su arquitectura y hacia el hecho de que al menos en las exposiciones inaugurales muchas de las obras no pertenecían al acervo del Instituto Nacional de Bellas Artes, sino que se trataban de obras en préstamo. Por ejemplo, para la sala de exposiciones temporales que presentó a Rufino Tamayo, de las 67 obras expuestas ninguna pertenecía al acervo del INBA: 50 pertenecían a la colección particular del artista, el resto fueron préstamos de particulares como el ingeniero Marte R. Gómez (*El atormentado*, 1947), Rogerio Azcárraga (*El quemado*, 1960) o Jacques Gelman (*Retrato de*

---

<sup>162</sup> Beatriz Reyes Nevares, “La escuela de París en el Museo de Arte Moderno”, en La cultura en México suplemento de *Siempre!*, 17 de agosto de 1966.

<sup>163</sup> Jasmin Reuter, “El mundo de las invitaciones” en La Cultura en México, suplemento de *Siempre!*, 16 de noviembre de 1966.

*Cantinflas*, 1959); o de museos del extranjero como el Guggenheim de Nueva York (*La Mujer en gris*, 1959), el Musée Royaux des Beaux Arts de Bélgica (*El hombre contemplando el infinito*, 1946<sup>164</sup>) y el Museo de Arte Moderno de París (*Composición. Dos personajes y un pájaro*, 1960).<sup>165</sup>

Esto podría entenderse si tomamos en cuenta que se trataba de la exposición temporal que se presentaría en aquella ocasión; sin embargo, según las críticas de la prensa, como hemos visto, en las demás exposiciones también se podían encontrar una gran cantidad de obras en préstamo pertenecientes a agentes externos. Además, el que las obras aún pertenecientes al acervo del propio Tamayo hayan sido expuestas en el Museo se tradujo en un cambio en su valor simbólico al legitimarse como adecuadas para exponerse en él.

Otra forma en la que un museo al ser un institución oficial puede variar el valor simbólico de un artista y su obra es por medio de los concursos y sus premios, que por lo regular son la adquisición de las obras ganadoras para que pasen a formar parte del acervo permanente del museo. El Museo de Arte Moderno no dejó de lado esta posibilidad ya que desde su inauguración promovió los concursos. El primero se realizó al momento de la inauguración del Museo, cuando se presentaron las obras de la Segunda Bienal de Escultura, del que fueron jurados el arquitecto Ricardo Robina, el escultor Francisco Zúñiga y el crítico de arte Jorge Juan Crespo de la Serna.

---

<sup>164</sup> Esta obra fue adquirida por el museo en 1950 durante la exposición “Tamayo” realizada en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas. En la página de internet del museo belga, <http://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/rufino-tamayo-lhomme-devant-linfini?letter=t> [Consultada el 1 de octubre de 2013], la obra está fechada en 1950, mientras que en el catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno de 1964, tiene fecha de 1946.

<sup>165</sup> *Catálogo de Rufino Tamayo*, México, Museo de Arte Moderno, 1964.

Los ganadores,<sup>166</sup> además de que su obra pasara a formar parte del acervo del Museo y un premio en efectivo, aseguraban “poner en contacto a los artistas creadores con un público tan numeroso y heterogéneo como el que habitualmente visita el Bosque de Chapultepec, y que, con la fundación de los nuevos museos, será aún mayor.”<sup>167</sup>

A finales de enero de 1965 se llevó a cabo el Salón de Artistas Jóvenes convocado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Organización de Estados Americanos; fueron jurados en este concurso: Rufino Tamayo, Carlos Orozco Romero, Justino Fernández, Rafael Anzures y Juan García Ponce. Resultaron ganadores en pintura: *Pintura I* de Fernando García Ponce y *Seranis* de Lilia Carrillo<sup>168</sup>; y en escultura: *Brote* de Olivier Seguin y *Luzbel* de Guillermo Castaño Jr. Además, el jurado recomendó al Museo de Arte Moderno adquirir las pinturas *Mimetismo* de Benito Messeguer y *El rey de la creación* de Alfredo León Chávez Teixeira; así como las esculturas *Sombras* de Olivier Seguin y *Estructura* de Pedro Cervantes.<sup>169</sup> El Salón de Artistas Jóvenes cobró mucha atención debido a que el día de la inauguración de la exposición y el anuncio de los ganadores algunos artistas reclamaron que había existido favoritismo –como ya señalamos- debido a que uno de los jueces Juan García Ponce era hermano de Fernando, el artista que ganó el primero lugar en pintura; el jurado a través de diversos medios aclaró que la obra ganadora era la que lo merecía. Además, se dijo que se había favorecido al abstraccionismo sobre la pintura figurativa (polémica que estaba en pleno auge en nuestro país); el altercado terminó

---

<sup>166</sup> Los ganadores de la Segunda Bienal de Escultura fueron, en la sección de escultura libre: Premio Chac-Mool \$18 000, “Verticalidad” de Olivier Seguin; Premio La Venta \$16 000, “Chi” de Kyoshi Takahashi; Premio Tolsa \$15 000, “El Fin de Armando Ortega”; Premio Xipe-Totec \$12 000, “Mujer” de Elizabeth Catlett; Premio Tlatilco \$12 000, “El Artista Posa” de Helen Escobedo; Premio Palenque \$8 000, “Chelista de Peter Knigge. En la sección de escultura integrada a la arquitectura, los ganadores fueron: Medalla de Oro, Celosía de hierro” de Herbert Hofmann-Ysenbourg y Medalla de Plata, “Canto al Océano” de Manuel Felguérez. *Segunda Bienal de Escultura. Escultura libre y escultura integrada a la arquitectura*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.

<sup>167</sup> *Segunda Bienal de Escultura. Escultura libre y escultura integrada a la arquitectura*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.

<sup>168</sup> El premio que recibió por su segundo lugar en este concurso, fue de 15 000 pesos, que, según Manuel Felguérez: “apenas le alcanzaron para comprar una televisión.” Silvia Cherem, *op.cit.*, p.151.

<sup>169</sup> La Cultura en México suplemento de *Siempre!*, 24 de febrero de 1965.

con golpes entre José Luis Cuevas y otros asistentes, iniciados cuando alguno aventó el contenido de los vasos en los que se había servido el coctel sobre otros asistentes.<sup>170</sup>

Esta escena y su reproducción en algunos medios (Imagen 23), dio a los involucrados cierta atención, y seguramente provocó interés en quienes leyeron las crónicas por acudir a la exposición y conocer las obras que habían provocado tal alboroto. Pero dejando de lado la polémica ocurrida durante el concurso, la adquisición por parte del Museo de las obras ganadoras, así como las que el jurado recomendó adquirir, dio prestigio a los artistas.



Imagen 23. Imágenes del artículo publicado en *El Universal Gráfico* del 3 de febrero de 1965.

---

<sup>170</sup> Juan García Ponce, *Nueve pintores mexicanos*, México, UNAM-Equilibrista, 2006.

Así, podemos ver los diferentes factores que se dieron para que el arte de la Generación de la Ruptura llegara a legitimarse oficialmente; esto a pesar de que la Escuela Mexicana, seguía siendo la tendencia aceptada y apoyada por el gobierno. Por lo tanto, los artistas jóvenes tuvieron que buscar los espacios en los cuales darse a conocer y encontraron en las nuevas galerías y en los críticos que en muchas ocasiones pertenecían a la misma generación que ellos, a los aliados ideales para valorar y dar a conocer su obra. En conjunto, artistas jóvenes, galerías y críticos fueron dándose prestigio mutuamente hasta que lograron llegar a los medios oficiales; que en este caso sería el Museo de Arte Moderno, que aunque nació con la idea de dar espacio a las nuevas tendencias, no se separó completamente de la escuela mexicana, dio lugar a los artistas ya consagrados ajenos al muralismo y en menor medida a los artistas jóvenes. No fue hasta la década de los setenta, durante la gestión como director de Fernando Gamboa cuando los artistas jóvenes de mediados de los cincuenta y los sesenta, tuvieron oportunidad de exponer individualmente en el Museo de Arte Moderno.



## **Conclusiones**

En esta investigación se ha expuesto la manera en que trabajaron tanto el Museo de Arte Moderno como algunas galerías establecidas en la ciudad de México en las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XX. Desde luego, el contexto en el que se encontraba el país en ese momento fue de gran relevancia ya que la estabilidad económica que existió en México desde la década de los cincuenta y a lo largo de los sesenta permitió un crecimiento de las clases medias en la ciudad de México. Una situación que dio un mayor poder adquisitivo y posibilidades de acercarse a la cultura. Sin embargo, aunque la clase media creció, esto no significó que hubiera una disminución de la clase baja, al contrario, ésta siguió siendo mayoritaria y debido a esto una gran parte de la población siguió sin tener muchas posibilidades de acercarse a la cultura.

Así, pues, la finalidad de este estudio fue establecer cuáles fueron los medios de los que se valieron instituciones como las galerías y el Museo de Arte Moderno para dotar, por la dinámica del circuito artístico, de valor simbólico a las obras plásticas, en este caso, las creadas por los artistas jóvenes que en ese periodo trataban de alejarse de una Escuela Mexicana de pintura con la que ya no se sentían identificados, al tiempo que se veían influenciados por nuevas tendencias que se desarrollaban fuera de México. Y aunque este trabajo no tuvo por objetivo estudiar las características estéticas del grupo de la Ruptura como una generación que buscó transformar los paradigmas del momento, sí en cambio explicó cómo estos jóvenes, nacidos entre 1923 y 1940 comenzaron a expresarse por medio de las nuevas tendencias artísticas. Pero para ello debían contar con lugares como museos o galerías en donde poder exhibir su obra, así como recibir el apoyo de agentes especializados como fueron los galeristas, los críticos y los coleccionistas.

No fue fácil para las nuevas generaciones hacerse de espacios frente a lo que significaba el muralismo y el poder que tenía dentro del circuito artístico mexicano: se había convertido en la expresión artística legitimada por el Estado. Sin embargo, como hemos podido demostrar, la aparición de nuevas galerías de arte desde mediados de los años cincuenta y, en mayor medida en la década de los sesenta, se convirtieron en oasis para que los artistas jóvenes exhibieran sus obras y pudieran promoverlas dentro del circuito artístico, atribuyéndoles un valor simbólico y económico. Un circuito conformado por un entramado de galeristas, críticos y coleccionistas que sirvieron a los artistas para continuar el recorrido hacia la legitimación de su obra.

El hecho de que la clase media tuviera un mayor poder adquisitivo, significó que muchas personas pudieron también tener la posibilidad de adquirir obras de arte en alguna de las galerías que comenzaron a aparecer. Aunque muchas de ellas no duraban mucho tiempo, existieron algunas que lograron crecer y mantenerse aún hasta la actualidad, ejemplo de ello es la Galería Juan Martín de la que he hablado a lo largo de este trabajo y que continúa abierta.

La Galería Antonio Souza fue la primera galería de arte en la ciudad de México que, además de dar espacio a las nuevas tendencias a través de las cuales los artistas jóvenes comenzaban a expresarse, comenzó a presentar y a dar a conocer el arte en nuevos formatos como fueron los *happenings*, de los cuales el más conocido ha sido el de Mathias Goeritz. La Galería Antonio Souza fue la institución precursora para exponer a las nuevas tendencias, pero la de Juan Martín puede considerarse como la principal impulsora de estos artistas por lo que supo atraerlos de forma inmediata. De hecho, un pintor como Francisco Corzas recuerda que al regresar a México, procedente de Italia, pudo organizar en 1960 su primera muestra en la galería de Antonio Souza, pero meses más tarde –señala el propio

pintor- “me pasé a la de Juan Martín, y creo que desde 1960 vendo muy bien y bastante”.<sup>171</sup> Por su parte, la galería de Pecanins siguió con la dinámica de las galerías precedentes pero, a diferencia del establecimiento de Juan Martín, expuso lo mismo pintura que escultura, además de permitir los nuevos formatos en el arte, como *happenings*, instalaciones, video-arte, etc.

La Zona Rosa fue, además del espacio geográfico en el que se concentraron la mayoría de las galerías de arte a partir de la década de los cincuenta, punto de reunión de los artistas e intelectuales del momento por lo que ahí se concentró la vida cultural, y se desarrollaron las nuevas tendencias. Es decir, fue el prototipo urbano de la modernidad cultural y, por lo tanto, las actividades que ahí se realizaron fueron la pauta para valorar lo que como Carlos Monsiváis dijo estaba *in* o estaba *out*.

Y aunque las clases medias vivieron un momento de estabilidad, la cultura siguió siendo cercana y parte de la vida cotidiana sólo de los sectores privilegiados de la población. Frente a ello, el gobierno mexicano trató -por medio de sus programas educativos- que la educación se diera también fuera de las escuelas con la creación de museos en lugares accesibles a la mayoría de la población, lo que debía convertirse por ende en más asistentes. Y a pesar de que en los programas educativos se privilegió a la historia y a la antropología, gracias a la construcción del Museo de Arte Moderno también se intentó que la población se acercara y apreciara al arte plástico creado en esos años. Así, con el Museo de Arte Moderno se buscó exhibir obra contemporánea en las salas de exposición permanente. No obstante, después de algunos años y hasta la actualidad, todas las salas del Museo terminarían por convertirse en espacios para exposiciones temporales, debido a que constantemente se realizan revisiones a la colección perteneciente al Museo

---

<sup>171</sup> Cristina Pacheco, op.cit., p. 159.

con las que se crean diversas exposiciones que se muestran en todas las salas de manera temporal.

Aunque la arquitectura del Museo no se contempló para la exposición de obra “muralística”, durante sus primeros años se siguió favoreciendo la exposición de artistas pertenecientes a la Escuela Mexicana. La línea que el Museo de Arte Moderno se propuso seguir fue la de exponer a las nuevas generaciones de artistas mexicanos, que como se ha visto no se logró en su totalidad en los primeros años. El Museo también trató que la población mexicana conociera el arte que se hacía en otros países como se puede ver por la gran cantidad de exposiciones de artistas extranjeros que se han organizado a lo largo de su historia.

En los primeros años del Museo de Arte Moderno siguieron siendo parte importante de su obra exhibida los muralistas y los artistas de la Escuela Mexicana. Sin embargo, a quienes realmente se terminó de favorecer y quienes tuvieron el mayor número de exposiciones fueron los artistas que influyeron en los artistas de la Ruptura: Rufino Tamayo y Juan Soriano, por mencionar a los más importantes. Es decir, artistas pertenecientes a la generación intermedia entre los muralistas y los jóvenes vanguardistas.

Particularmente puede considerarse que Rufino Tamayo, por el hecho de haberse mantenido ajeno a la Escuela Mexicana, fue la principal influencia para los artistas jóvenes. Por lo tanto, no es casual que fuera asignado para inaugurar la sala de exposiciones temporales del Museo de Arte Moderno, además de mantener su presencia constante en las galerías de arte donde se presentaba la Generación de la Ruptura. Ya desde la elección de pintura en pequeño formato para expresar sus ideas constituía una pauta distinta. “Me parece –decía Tamayo- mucho más importante la pintura de caballete porque el muralismo impone muchas limitaciones al pintor: la arquitectura, por ejemplo. En el caballete el artista

es más libre: la tela es un laboratorio y representa, por lo tanto, la maravillosa posibilidad del experimento”. Pero, sobre todo, importaba el contenido expresado en el cuadro. Por eso, para el artista oaxaqueño “el verdadero sentido, la idea del arte, no [estaba] en las dimensiones o en la forma externa sino en el contenido”.<sup>172</sup> Así puede considerarse que Tamayo se tradujo en un aval hacia la obra innovadora de estos artistas.

Pero no sería sino hasta la década de los setenta cuando el Museo llegaría a legitimar a los artistas jóvenes de las dos décadas anteriores, al concederles sus primeras exposiciones individuales. Todos los artistas que en este trabajo se han considerado dentro de la Generación de la Ruptura han tenido, hasta la fecha, al menos una exposición individual en el Museo de Arte Moderno. Sin embargo, puede señalarse que a cincuenta años de la inauguración del Museo Lilia Carrillo es la única artista de este grupo que aún no cuenta con una exposición individual en este Museo.

Las obras de arte de los artistas de la Generación de la Ruptura fueron dotadas de valor simbólico y comercial por distintos agentes e instituciones como son: en primera instancia los galeristas que las creyeron lo suficientemente valiosas como para exponerlas en sus galerías y promoverlos de distintas formas como la publicidad que se les hacía a las exposiciones, el coctel que se realizaba en la inauguración y las personas que se invitaba a éste. Posteriormente, los críticos de arte fueron los encargados, a través de sus publicaciones en distintos medios, de darlas a conocer y aumentar su valor simbólico. Lo mismo, los coleccionistas, al adquirir estas obras ayudaban a aumentar su valor, para finalmente ser expuestas, como en muchos casos, dentro del Museo de Arte Moderno, lo que legitimaría de manera permanente el valor obtenido a lo largo de este recorrido. Por todo esto, tanto los agentes especializados como las instituciones activas en este circuito

---

<sup>172</sup> Cristina Pacheco, *op.cit.*, p. 572.

fueron atribuyéndose de prestigio mutuamente lo que a la larga los dotaría de la capacidad para otorgar legitimación y valor simbólico a artistas y sus obras.<sup>173</sup>

Por todo lo hasta aquí expuesto resulta claro que para la realización de esta investigación me fue muy útil la teoría de campos de Bourdieu. Como bien señala Peter Burke, la teoría general de Bourdieu “tiene algo que ofrecer a los historiadores deseosos de analizar además de describir”.<sup>174</sup> Y es que si bien se trata de una teoría sociológica, en este caso funcionó adecuadamente para conocer y analizar históricamente los procesos por los cuales pasaron las obras de arte de los artistas jóvenes en México en los años cincuenta y sesenta. Además, el poder realizar un análisis de una manera más integral y tomando en cuenta todos los agentes e instituciones que conforman lo que he llamado circuito artístico y no sólo desde el punto de vista estético, sociológico o histórico, ayudaron a enriquecer esta investigación.

Desde luego a lo largo de la realización de este trabajo me enfrenté a diversos problemas como lo fueron la falta de bibliografía donde se analizara el papel que han tenido tanto las galerías como el Museo de Arte Moderno para el desarrollo del arte mexicano. De forma similar, aunque las publicaciones periódicas de la época también fueron de gran importancia, me enfrenté al problema de que las referencias al Museo y a las galerías no eran constantes y en muchas ocasiones sólo se trataba de análisis de las obras expuestas, lo que no me daba mucha información acerca del espacio y el contexto en el que cada una de las exposiciones eran llevadas a cabo. Sin embargo, me fueron muy útiles los testimonios de artistas e intelectuales que se pueden encontrar en esta bibliografía.

---

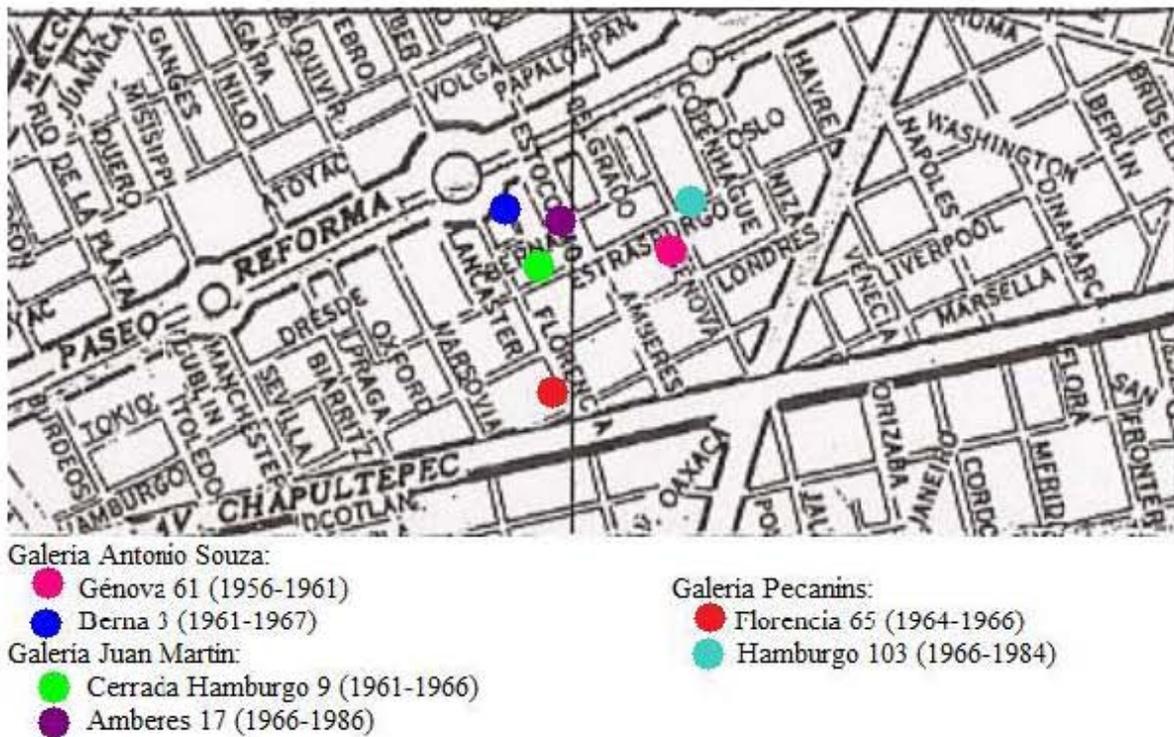
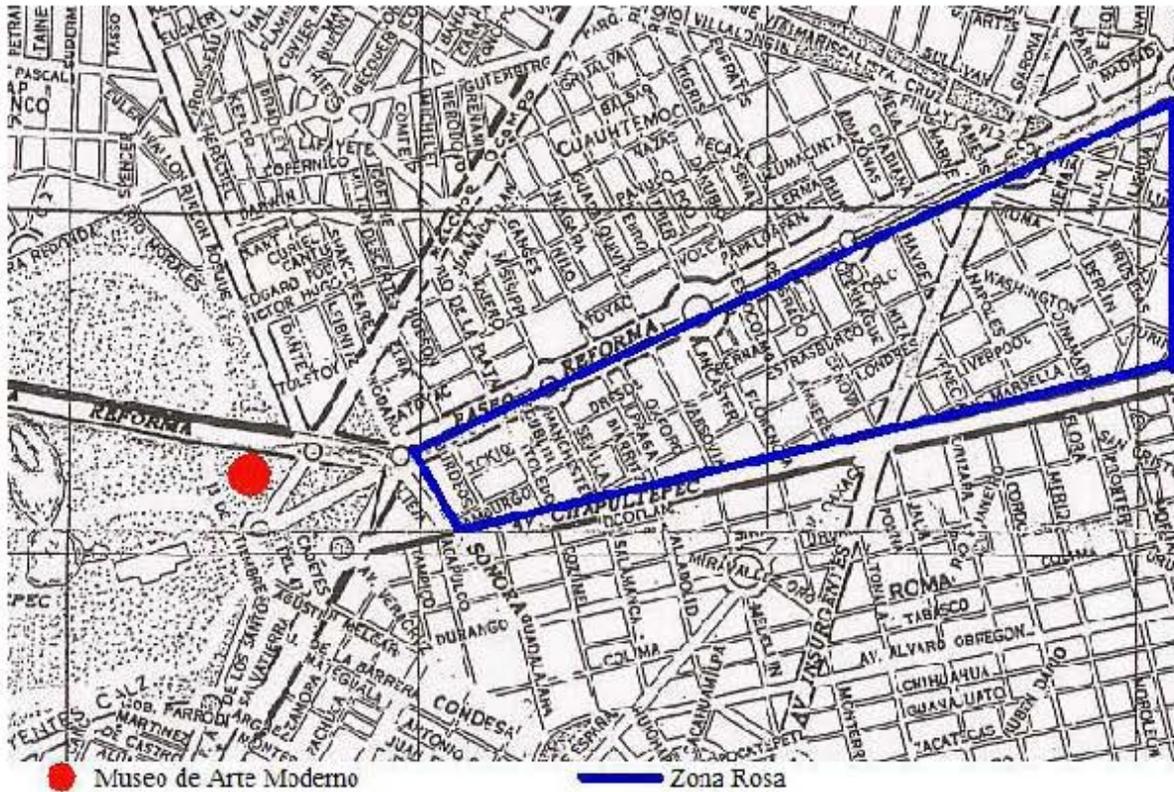
<sup>173</sup> En palabras de Bourdieu se trata del establecimiento de los “dos principios de legitimación: el reconocimiento por los colegas, otorgado a aquellos que acatan más completamente los ‘valores’ o los principios internos, y el reconocimiento por el mayor número posible de gente”. Pierre Bourdieu, *Sobre la televisión, [La influencia del periodismo]*, Anagrama, Barcelona, 1997, p. 109.

<sup>174</sup> Peter Burke, *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 78.

Por otro lado, aunque en la Galería Pecanins pude tener acceso a entrevistas y a parte de su archivo, esto no me fue posible llevarlo a cabo en la Galería Juan Martín debido a sus actividades actuales; sin embargo me parece que en el futuro esta investigación podría enriquecerse aún más con el acceso a información que por el momento no tuve.

A pesar de ello considero que la organización, construcción y difusión de la memoria de galerías y museos es una tarea pendiente. Con la presente investigación he tratado de dar inicio a lo que el día de mañana puede ser un trabajo historiográfico pormenorizado de cada una de estas instancias. Un trabajo que pienso continuar en los estudios posgrado por ejemplo quedan pendientes responder cuestiones sobre los nuevos derroteros que desde entonces han seguido los circuitos artísticos en México, las nuevas variables como el desarrollo urbano de ciudades al interior de la República y la creación de nuevos museos y galerías de arte contemporáneo y, desde luego, la aparición de nuevas corrientes artísticas

**Anexo 1.** Mapas de ubicación Museo de Arte Moderno y galerías en la Zona Rosa



## Anexo 2. Exposiciones de artistas pertenecientes a la Generación de la Ruptura

Nombre	Exposiciones en el Museo de Arte Moderno (1964-1979 y primera individual)	Exposiciones en galerías (1956-1970)	Premios / reconocimientos
Pedro Coronel, Zacatecas 1923-Ciudad de México 1985	<p>Individuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1970. Año I Luna</li> </ul> <p>Colectivas:</p>	<p>Individuales:</p> <p>Colectivas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1957. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1958. Galería Antonio Souza</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1959 Premios Nacional de Pintura y José Clemente Orozco de la I Bienal Interamericana de México</li> <li>• 1984 Premio Nacional de las Artes</li> </ul>
Enrique Echeverría, Ciudad de México 1923-1972	<p>Individuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1980. Exposición de tributo en su memoria. 1951-1972</li> </ul> <p>Colectivas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1965. Salón de Artistas Jóvenes</li> <li>• 1966. Autorretrato y obra a partir de la revolución</li> </ul>	<p>Individuales:</p> <p>Colectivas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1961. Galería Juan Martín. Inauguración de la Galería en Hamburgo 9</li> <li>• 1962. Galería Juan Martín</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1952 Beca del Instituto de Cultura Hispánica</li> <li>• 1957 Beca Guggenheim Memorial Foundation</li> <li>• 1962 Premio y Medalla en el Salón del Paisaje</li> <li>• 1968 Premio de Adquisición en el Salón Anual de Pintura del Salón de la Plástica Mexicana</li> </ul>
Kazuya Sakai, Buenos Aires, Argentina 1927-2001	<p>Individuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1976. Ondulaciones cromáticas simultáneas</li> </ul> <p>Colectivas:</p>	<p>Individuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1967. Galería Juan Martín</li> <li>• 1970. Galería Juan Martín</li> </ul> <p>Colectivas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1965. Galería Juan Martín</li> </ul>	
Manuel Felguérez, Zacatecas 1928	<p>Individuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1973. Felguérez, el espacio múltiple</li> </ul> <p>Colectivas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1967. Tercera Bienal de Escultura</li> <li>• 1967. Colección</li> </ul>	<p>Individuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1959. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1966. Galería Juan Martín</li> <li>• 1968. Galería Juan Martín</li> <li>• 1969. Galería Juan</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1954 Beca del Gobierno Francés</li> <li>• 1968 Segundo Premio de Pintura en la Primera Trienal de Nueva Delhi, India</li> <li>• 1973 Es nombrado</li> </ul>

	Club de Industriales	<p>Martín</p> <p>Colectivas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1956. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1957. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1957. Galería Antonio Souza, Lilia Carrillo y Manuel Felguérez</li> <li>• 1958. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1959. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1960. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1960. Colección Antonio Souza en la Galería del Centro Deportivo Israelita</li> <li>• 1961. Galería Juan Martín. Inauguración de la Galería en Hamburgo 9</li> <li>• 1962. Galería Juan Martín</li> <li>• 1963. Galería Juan Martín</li> <li>• 1965. Galería Juan Martín</li> <li>• 1966. Galería Juan Martín</li> <li>• 1968. Galería Juan Martín. Exposición por la presentación del libro <i>9 pintores mexicanos</i>.</li> </ul>	<p>Miembro de Número de la Academia de Artes de México</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1975 Gran Premio de Honor de la XIII Bienal de Sao Paulo, Brasil</li> <li>• 1975 Obtiene la Beca de la Fundación Guggenheim</li> <li>• 1987 Es nombrado Ciudadano Ilustre de Zacatecas por Decreto del Congreso del Estado</li> <li>• 1988 Recibe el Premio Nacional de Artes</li> <li>• 1993 Designado Creador Emérito por el Sistema Nacional de Creadores de Arte</li> <li>• 1996 Condecoración "Zacatecas 450"</li> <li>• 1997 Recibe el premio de Artes del Estado de Zacatecas</li> </ul>
Alberto Gironella, Ciudad de México 1929-1999	<p>Individuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1977. La vuelta del hijo pródigo</li> </ul> <p>Colectivas:</p>	<p>Individuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1963. Galería Juan Martín. Festín en el Palacio</li> <li>• 1964. Galería Juan Martín.</li> <li>• 1968. Galería Juan Martín</li> </ul> <p>Colectivas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1962. Galería Juan</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1960 Premio de la Bienal de Pintura Joven, París, Francia</li> <li>• 1968 Beca Guggenheim</li> </ul>

		<p>Martín</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1963. Galería Juan Martín</li> <li>• 1964. Galería Juan Martín</li> <li>• 1965. Galería Juan Martín</li> <li>• 1966. Galería Juan Martín</li> <li>• 1968. Galería Juan Martín.</li> </ul> <p>Exposición por la presentación del libro <i>9 pintores mexicanos</i>.</p>	
Lilia Carrillo, Ciudad de México 1930-1974	<p>Individuales:</p> <p>Colectivas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1965. Salón de Artistas Jóvenes</li> <li>• 1967. Colección Club de Industriales</li> </ul>	<p>Individuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1959. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1967. Galería Juan Martín</li> <li>• 1968. Galería Juan Martín</li> <li>• 1970. Galería Juan Martín</li> </ul> <p>Colectivas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1957. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1957. Galería Antonio Souza, Lilia Carrillo y Manuel Felguérez</li> <li>• 1958. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1959. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1960. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1960. Colección Antonio Souza en la Galería del Centro Deportivo Israelita</li> <li>• 1961. Galería Juan Martín. Inauguración de la Galería en Hamburgo 9</li> <li>• 1962. Galería Juan Martín</li> <li>• 1963. Galería Juan</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1965 Segundo Premio, Salón ESSO, Ciudad de México</li> </ul>

		<p>Martín</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1964. Galería Juan Martín</li> <li>• 1965. Galería Juan Martín</li> <li>• 1966. Galería Juan Martín</li> <li>• 1968. Galería Juan Martín.</li> </ul> <p>Exposición por la presentación del libro <i>9 pintores mexicanos</i>.</p>	
<p>Gilberto Aceves Navarro, Ciudad de México 1931</p>	<p>Individuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1978. Durero. Variaciones</li> </ul> <p>Colectivas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1965. Salón de Artistas Jóvenes</li> </ul>	<p>Individuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1965. Galería Antonio Souza</li> </ul> <p>Colectivas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1958. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1968. Galería Pecanins</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1956 Premio Nuevos Valores de la Plástica del Salón de la Plástica Mexicana, INBA, Ciudad de México</li> <li>• 1957 Premio Nuevos Valores de la Plástica del Salón de la Plástica Mexicana, INBA, Ciudad de México</li> <li>• 1957 Mención Honorífica en la VIII Bienal de Brooklyn, Nueva York, EUA.</li> <li>• 1964 Premio Salón de la Plástica Mexicana, Ciudad de México</li> <li>• 1971 Premio Salón de la Plástica Mexicana, Ciudad de México</li> <li>• 1989 Premio al Mérito Universitario de la UNAM</li> <li>• 1989 Mención Honorífica Bienal Cannes Sur Mer, Francia</li> <li>• 1996 Medalla Goya, Instituto</li> </ul>

			<p>Cultural Domecq, Museo Nacional de la Estampa, SRE, INBA, Ciudad de México</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 2001 Distinción como creador emérito de SNCA, Conaculta, Ciudad de México</li> <li>• 2003 Premio Nacional de Ciencias y Arte en el campo de Bellas Artes</li> </ul>
<p>Vicente Rojo, Barcelona, España 1932</p>	<p>Individuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1981. 4 series: Señales/ Negaciones/ Recuerdos. México bajo la lluvia</li> </ul> <p>Colectivas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1964. Pintura contemporánea surgida del muralismo de la posrevolución</li> <li>• 1966. Autorretrato y obra a partir de la revolución</li> <li>• 1967. Colección Club de Industriales</li> </ul>	<p>Individuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1965. Galería Juan Martín</li> <li>• 1966. Galería Juan Martín</li> <li>• 1967. Galería Juan Martín</li> <li>• 1969. Galería Juan Martín</li> <li>• 1969. Galería Juan Martín</li> </ul> <p>Colectivas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1963. Galería Juan Martín</li> <li>• 1965. Galería Juan Martín</li> <li>• 1966. Galería Juan Martín</li> <li>• 1968. Galería Juan Martín. Exposición por la presentación del libro <i>9 pintores mexicanos.</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1991 Premio “México” de Diseño</li> <li>• 1991 Premio Nacional de Ciencias y Artes</li> <li>• 1993 Medalla al Mérito a las Bellas Artes</li> <li>• 1993 Creador Emérito del Sistema Nacional de Creadores de Arte</li> <li>• 1998 Doctor Honoris Causa, Universidad Nacional Autónoma de México</li> </ul>
<p>Fernando García Ponce, Yucatán 1933- Ciudad de México 1987</p>	<p>Individuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1978. 40 obras recientes</li> </ul> <p>Colectivas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1965. Salón de Artistas Jóvenes</li> <li>• 1966. Autorretrato y obra a partir de la revolución</li> </ul>	<p>Individuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1962. Galería Juan Martín</li> <li>• 1964. Galería Juan Martín</li> <li>• 1967. Galería Juan Martín</li> <li>• 1968. Galería Juan Martín</li> <li>• 1970. Galería Juan Martín</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1960 Mención Honorífica, Salón de la Plástica Mexicana, Ciudad de México</li> <li>• 1964 Segundo Premio, Festival Pictórico de Acapulco, México</li> <li>• 1965 Primer Premio, Salón</li> </ul>

		<p>Colectivas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1962. Galería Juan Martín</li> <li>• 1963. Galería Juan Martín</li> <li>• 1964. Galería Juan Martín</li> <li>• 1964. Galería Pecanins</li> <li>• 1965. Galería Juan Martín</li> <li>• 1966. Galería Juan Martín</li> <li>• 1968. Galería Juan Martín. Exposición por la presentación del libro <i>9 pintores mexicanos</i>.</li> </ul>	<p>ESSO, Ciudad de México</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1965 IV Bienal de Jóvenes, París, Francia</li> <li>• 1973 Bienal de Sao Paulo, Brasil</li> <li>• 1984 I Bienal de La Habana, Cuba</li> <li>• 1986 II Bienal de La Habana, Cuba</li> <li>• 1994 Ilustración de la portada del libro para el Maestro de Matemáticas. Cuarto Grado, Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuito</li> </ul>
Roger von Gunten, Zurich, Suiza 1933	<p>Individuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1978. Roger Von Gunten</li> </ul> <p>Colectivas:</p>	<p>Individuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1959. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1959. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1961. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1962. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1964. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1967. Galería Juan Martín</li> <li>• 1968. Galería Juan Martín</li> <li>• 1969. Galería Juan Martín</li> </ul> <p>Colectivas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1957. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1958. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1959. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1960. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1962. Galería Juan Martín</li> <li>• 1963. Galería Juan</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1993 Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA)</li> </ul>

		<p>Martín</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1964. Galería Juan Martín</li> <li>• 1966. Galería Juan Martín</li> <li>• 1968. Galería Juan Martín.</li> </ul> <p>Exposición por la presentación del libro <i>9 pintores mexicanos</i>.</p>	
<p>José Luis Cuevas, Ciudad de México 1934</p>	<p>Individuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1972. Ilustrador de su tiempo</li> </ul> <p>Colectivas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1964. Pintura contemporánea surgida del muralismo de la posrevolución</li> <li>• 1966. Autorretrato y obra a partir de la revolución</li> <li>• 1967. Colección Club de Industriales</li> </ul>	<p>Individuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1960. Galería Antonio Souza. Cartas de José Luis Cuevas a Antonio Souza</li> <li>• 1963. Galería Antonio Souza</li> </ul> <p>Colectivas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1958. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1959. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1960. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1960. Colección Antonio Souza en la Galería del Centro Deportivo Israelita</li> <li>• 1964. Galería Pecanins</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1959 Primer Premio Internacional de Dibujo de la Bienal de Sao Paulo, Brasil</li> <li>• 1964 Premio de Excelencia en Arte y Diseño en la XXIX Exposición Anual del Club de Directores Artísticos de Filadelfa, E.U.A.</li> <li>• 1965 Premio Madeco en la II Bienal Iberoamericana de Grabado, Museo de Arte Contemporáneo de Chile</li> <li>• 1968 Medalla de Oro en la Primera Trienal de Grabado de Nueva Delhi, India</li> <li>• 1974 III Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano</li> <li>• 1977 Premio de la Tercera Trienal de San Juan Puerto Rico</li> <li>• 1981 Premio Nacional de Arte</li> </ul>

<p>Francisco Corzas, Ciudad de México 1936-1983</p>	<p>Individuales: • 1977. Francisco Corzas</p> <p>Colectivas: • 1966. Autorretrato y obra a partir de la revolución • 1967. Colección Club de Industriales</p>	<p>Individuales: • 1960. Galería Antonio Souza • 1967. Galería Juan Martín</p> <p>Colectivas: • 1960. Colección Antonio Souza en la Galería del Centro Deportivo Israelita • 1964. Galería Pecanins • 1966. Galería Juan Martín • 1968. Galería Juan Martín. Exposición por la presentación del libro <i>9 pintores mexicanos</i>.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1958 Premio Internacional Vía Margutta, Roma, Italia</li> <li>• 1962 Mención Honorífica Salón de la Plástica Mexicana</li> <li>• Beca des Arts del Gobierno Francés</li> <li>• 1976 Beca Fundación Televisa</li> </ul>
<p>Gabriel Ramírez Aznar, Mérida 1938</p>	<p>Individuales: • 2000. Retrospectiva</p> <p>Colectivas:</p>	<p>Individuales: • 1965. Galería Juan Martín • 1967. Galería Juan Martín • 1969. Galería Juan Martín</p> <p>Colectivas: • 1965. Galería Juan Martín • 1966. Galería Juan Martín • 1968. Galería Juan Martín. Exposición por la presentación del libro <i>9 pintores mexicanos</i>.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1972 Premio Internacional de Dibujos “Joan Miró”, Barcelona, España</li> <li>• 1975 Premio Internacional de Dibujos “Joan Miró”, Barcelona, España</li> <li>• 1986 La Medalla Yucatán</li> <li>• 1989 Becario FONCA</li> <li>• 1998 Medalla al Mérito Artístico del Instituto de Cultura de Yucatán</li> </ul>
<p>Brian Nissen, Londres, Inglaterra 1939</p>	<p>Individuales: • 1975. Nissen</p> <p>Colectivas:</p>	<p>Individuales: • 1965. Galería Antonio Souza • 1965. Galería Pecanins • 1966. Galería Pecanins • 1967. Galería Antonio Souza • 1969. Galería</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1980 Beca Guggenheim</li> </ul>

		<p>Pecanins</p> <p>Colectivas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1964. Galería Pecanins</li> <li>• 1966. Galería Pecanins</li> <li>• 1968. Galería Pecanins</li> </ul>	
<p>Arnaldo Coen, Ciudad de México 1940</p>	<p>Individuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1986. A la orilla del tiempo</li> </ul> <p>Colectivas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1965. Salón de Artistas Jóvenes</li> <li>• 1966. Autorretrato y obra a partir de la revolución</li> <li>• 1967. Colección Club de Industriales</li> </ul>	<p>Individuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1964. Galería Juan Martín</li> <li>• 1967. Galería Juan Martín</li> <li>• 1969. Galería Juan Martín</li> <li>• 1969. Galería Pecanins</li> <li>• 1970. Galería Pecanins</li> </ul> <p>Colectivas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1965. Galería Juan Martín</li> <li>• 1966. Galería Juan Martín</li> <li>• 1968. Galería Juan Martín. Exposición por la presentación del libro <i>9 pintores mexicanos</i>.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1967 Beca del Gobierno Francés</li> </ul>
<p>Francisco Toledo, Juchitán 1940</p>	<p>Individuales:</p> <p>1980. Exposición retrospectiva. 1973-1979</p> <p>Colectivas:</p>	<p>Individuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1959. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1962. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1963. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1965. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1968. Galería Juan Martín</li> <li>• 1969. Galería Juan Martín</li> <li>• 1970. Galería Juan Martín</li> </ul> <p>Colectivas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1959. Galería Antonio Souza</li> <li>• 1960. Galería Antonio Souza</li> </ul>	

### Anexo 3. Exposiciones en las Galerías entre 1956 y 1970

Galerista	Galería	Exposiciones (1956-1970)
<b>Antonio Souza,</b> Ciudad de México	Galería Antonio Souza	<p>1956</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Inauguración de la Galería Antonio Souza: Rufino Tamayo</li> <li>• Colectiva: John Bageris, Bruno Barborini, Bernard Buffet, Manuel Felguérez, Leonora Carrington, Gunther Gerzso, Alberto Giacometti, Mathías Goeritz, Thorkild, Hansen, Wolf Khan, Earl Kerkam, Al Kresh, Wolfgang Paalen, Andre Vanderbroeck, Carlos Mérida</li> <li>• Thorkild Hansen</li> <li>• Rufino Tamayo</li> <li>• De Renoir a Matisse</li> <li>• Gunther Gerzso</li> </ul> <p>1957</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Alice Rahon “Los gatos”</li> <li>• Miguel Covarrubias</li> <li>• Leonora Carrington “Tapices”</li> <li>• Henri Julie</li> <li>• Juan Soriano</li> <li>• “Exposición Colectiva”: Bruno Barborini, Pedro Coronel, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Gunther Gerzso, Lothar Kestenbaum, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Juan Soriano, Rufino Tamayo, Roger Von Gunten</li> <li>• Lilia Carrillo y Manuel Felguérez</li> </ul> <p>1958</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Arnal</li> <li>• Exposición Arte Alemán Contemporáneo: Archipenko, Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz, Erick Heckel, Paul Klee, Ludwig Kirchner, Oscar Kokoshka, Käthe Kollwitz, Emil Nolde</li> <li>• Fernando Botero</li> <li>• Felipe Orlando</li> <li>• Bona</li> <li>• “Exposición Colectiva”: Gilberto Aceves Navarro, Arnal, Barborini, Bona, Fernando Botero, Lilia Carrillo, Pedro Coronel, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Forster, García Guerrero, Gunther Gerszo, Mathías Goeritz, Icaza, Kestenbaum, Maka, Orlando, Wolfgang Paalen, Preux, Alice Rahon, Juan Soriano, Rufino Tamayo, Briggite Tichenor, Remedios Varo, Roger Von Gunten</li> </ul>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Pintura Italiana Contemporánea”: Rotella, Sanfilippo, Scialoja, Severini, Sterpini, Turcato, Accardi, Afro, Bona, Capogrossi, Novelli, Perilli</li> <li>• “La Jeune École de Paris I”: Lapoujade, Polliakoff, Maryan, Alechinsky, Bertini, Corneille, Gillet, Levee, Sugai, Arnal</li> <li>• Maka</li> <li>• Alvar Carrillo Gil “Vigencia del Pequeño Formato”</li> <li>• Wolfgang Paalen</li> <li>• Hans Meyer Petersen</li> </ul> <p>1959</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• “La Jeune École de Paris II”: Boille, Bouvier, Carrade, Debre, Doucet, Georges, Hundertwasser, Laubies, Mesagiers, Visteux</li> <li>• Fernando de Szyszlo</li> <li>• Alice Rahon “Pájaros”</li> <li>• Manuel Felguérez</li> <li>• Bageris</li> <li>• Roger Von Gunten</li> <li>• Leo Rosshandler</li> <li>• Francisco Toledo</li> <li>• Lilia Carrillo</li> <li>• Juan Soriano “Cerámica”</li> <li>• Alvar Carrillo Gil “Presencia del Espacio”</li> <li>• Colectiva: Bageris, Cuevas, Von Gunten, Alice Rahon, Tamayo, Toledo, Carrillo Gil, Felguérez, Paalen, Rivera, Tichenor, Orlando, Lilia Carrillo, Gunther Gerzso, Petersen, Soriano, Arnal, Szyszlo</li> <li>• Eduardo Ramírez Villamizar</li> <li>• Roger Von Gunten</li> </ul> <p>1960</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Gunther Gerzso</li> <li>• Inaugura su nueva sala en la calle de Berna 3 con Exposición de Alice Rahon</li> <li>• Felipe Orlando</li> <li>• “Exposición colectiva”: Alvar Carrillo Gil, Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, Leonora Carrington, Manuel Felguérez, Gunther Gerzso, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Juan Soriano, Rufino Tamayo, Brigitte Tichenor, Francisco Toledo, Roger Von Gunten, Rodolfo Zanabria</li> <li>• José Luis Cuevas, “Cartas de José Luis Cuevas a Antonio Souza” (Galería de Paseo de la Reforma)</li> <li>• Alvar Carrillo Gil “Pastas y Graffitis”</li> </ul>
--	--	---

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nevin</li> <li>• Ana Luisa Prida</li> <li>• “Exposición colectiva”: Colección Antonio Souza en la Galería Centro Deportivo Israelita. Alvar Carrillo Gil, Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, Leonora Carrington, Francisco Corzas, Manuel Feguárez</li> <li>• Tomás Parra</li> <li>• Francisco Corzas</li> <li>• José Manuel Schmill</li> <li>• Elisa Cano</li> <li>• Roberto Manning</li> <li>• Juan Soriano</li> <li>• Claude Pantzer</li> <li>• Mathías Goeritz</li> </ul> <p>1961</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Archille Perilli</li> <li>• Roger Von Gunten</li> <li>• Gunther Gerzso</li> <li>• Alice Rahon</li> <li>• Exposición de la Galería Antonio Souza en Perú</li> <li>• Rodolfo Zanabria</li> <li>• Valleta</li> <li>• Los Hartos</li> </ul> <p>1962</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Roger Von Gunten</li> <li>• Brigitte Tichenor</li> <li>• Alice Rahon</li> <li>• Jaime Saldívar</li> <li>• Marc du Plantier</li> <li>• Anatol Wladyslaw</li> <li>• Beatriz Zamora</li> <li>• Francisco Toledo</li> <li>• Exposición de Cuarenta Dibujos del Dr. Atl</li> <li>• Roger Von Gunten</li> </ul> <p>1963</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Roger Von Gunten</li> <li>• Beatriz Zamora</li> <li>• José Luis Cuevas</li> <li>• Martha Adams</li> <li>• Kongo Abe “Abstract Paintings”</li> <li>• Xavier Esqueda</li> <li>• Judith Brown</li> <li>• Francisco Toledo</li> <li>• Gesner Armand</li> <li>• Harry Kogler, Heinrich Richter,</li> <li>• Joachim Senger</li> </ul>
--	--	--

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pedro Friedeberg</li> </ul> <p>1964</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Corneille</li> <li>• Anita C. Bucherer</li> <li>• Mathías Goeritz</li> <li>• Roger Von Gunten</li> </ul> <p>1965</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Roger Von Gunten</li> <li>• Brigitte Tichenor</li> <li>• Oswaldo Sagástegui</li> <li>• Brian Nissen</li> <li>• Franco Minei</li> <li>• Antonio Peyrí</li> <li>• Paul Antragne</li> <li>• Xavier Esqueda</li> <li>• Gilberto Aceves Navarro</li> <li>• Francisco Toledo</li> <li>• Kaus Edi</li> <li>• Gesner Armand</li> <li>• Pedro Friedeberg</li> <li>• Rodolfo Hurtado</li> </ul> <p>1966</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• James Sicner</li> <li>• Luis Jaso</li> <li>• Bona “El hombre y su forro”</li> <li>• Marilla</li> <li>• Homenaje a Antonio Souza “Diez Aniversario de la Galería” “Colectiva”</li> <li>• Socorro Corona</li> <li>• Víctor</li> <li>• William Wilson</li> <li>• Constanca Zanabria</li> <li>• René Alis</li> <li>• Myra Landau</li> <li>• Gaston González</li> <li>• Anita Bucherer</li> <li>• Charles Henri Ford</li> <li>• Duran Vázquez</li> <li>• Rodolfo Hurtado</li> <li>• José García Ocejó</li> <li>• Brigitte Tichenor</li> </ul> <p>1967</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Xavier Esqueda</li> <li>• Alan Glass “Los Relicarios”</li> <li>• Brigitte Tichenor</li> <li>• José García Ocejó</li> <li>• Luis Jaso</li> <li>• Antonio Peyrí</li> </ul>
--	--	---

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Efraín Vivar</li> <li>• Ricardo Regazzoni</li> <li>• Gastón González César</li> <li>• Brian Nissen</li> <li>• Fítzia</li> <li>• Rodolfo Hurtado</li> </ul> <p>1968</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pedro Friedeberg</li> <li>• Marilla</li> <li>• Philip F. Bragar</li> <li>• Xavier Esqueda</li> <li>• Luis Jaso</li> <li>• James Sicner</li> <li>• José García Ocejo</li> <li>• Rodolfo Hurtado</li> </ul> <p>1969</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Hagan</li> <li>• Melecio Galván</li> <li>• Jody Mc Grath</li> </ul> <p>1970</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Francisca Duran Reynals</li> </ul>
<p><b>Juan Martín,</b> Bilbao, España 1922-</p>	<p>Galería Juan Martín</p>	<p>1961</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Inauguración de la Galería en Hamburgo 9. Exposición Colectiva: Lilia Carrillo, Leonora Carrington, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Gunther Gerzso, P.K. Irwin, Alice Rahon, Remedios Varo</li> </ul> <p>1962</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Exposición Colectiva: Remedios Varo, Leonora Carrington, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Juan Soriano, Alberto Gironella, Fernando García Ponce, Echeverría, Roger Von Gunten, Omar Rayo, Felipe Orlando, Gunther Gerzso, Oswaldo Guayasamín</li> <li>• Remedios varo</li> <li>• Fernando García Ponce</li> <li>• Angela Gurría</li> </ul> <p>1963</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Alberto Gironella “Festín en Palacio”</li> <li>• Keary Walde “Lucha por la Talermica”</li> <li>• Marta Palau</li> <li>• Arnaldo Pedroso D’Orta</li> <li>• Exposición Colectiva: Chucho Reyes, Fernando García Ponce, Marta Palau, Alberto Gironella, Manuel Felguérez, Marcelle Kendrick, Leonora Carrington, Juan Soriano, Gunther Grezso, Lilia Carrillo, Keary Walde, Maka, Roger Von Gunten, Luis García Guerrero, José Bartolí, Vicente Rojo</li> </ul>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Conchita Barrientos</li> </ul> <p>1964</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Felipe Orlando</li> <li>• Arnaldo Coen</li> <li>• Exposición colectiva: Chucho Reyes, Fernando García Ponce, Enrique Luft, José Bartolí, Keary Walde, Lilia Carrillo, Marta Palau, Alberto Gironella, Juan Soriano, Roger Von Gunten, Gunter Gerzso, Leonora Carrington, Alice Rahon, Angela Gurría</li> <li>• Exposición colectiva</li> <li>• Alberto Gironella “El obrador de Francisco Lezcano</li> <li>• Fernando García Ponce</li> </ul> <p>1965</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Gabriel Ramírez</li> <li>• Vicente Rojo</li> <li>• Exposición Colectiva: Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Felipe Orlando, Juan Soriano, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Kasuya Sakai, Arnaldo Coen, Gabriel Ramírez, Alberto Gironella</li> </ul> <p>1966</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Exposición colectiva: Lilia Carrillo, Arnaldo Coen, Francisco Corzas, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Alberto Gironella, Felipe Orlando, Gabriel Ramírez, Vicente Rojo, Roger, Von Gunten</li> <li>• Manuel Felguérez</li> <li>• Felipe Orlando</li> <li>• Vicente Rojo</li> </ul> <p>1967</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Fernando García Ponce</li> <li>• Arnaldo Coen</li> <li>• Lilia Carrillo</li> <li>• Francisco Corzas</li> <li>• Roger Von Gunten</li> <li>• Gabriel Ramírez</li> <li>• Exposición colectiva</li> <li>• Kasuya Sakai</li> <li>• Mariano Rivera Velázquez</li> <li>• Vicente Rojo</li> </ul> <p>1968</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Francisco Toledo</li> <li>• Manuel Felguérez</li> <li>• Antonio Suárez</li> <li>• Roger Von Gunten</li> <li>• Lilia Carrillo</li> <li>• Bartolí</li> </ul>
--	--	---

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• César Montaña</li> <li>• Exposición colectiva: 9 pintores. Presentación libro Juan García Ponce</li> <li>• Fernando García Ponce</li> <li>• Alberto Gironella</li> <li>• Exposición colectiva</li> </ul> <p>1969</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Arnaldo Coen</li> <li>• Felipe Orlando</li> <li>• Fernando Szyszlo</li> <li>• Vicente Rojo</li> <li>• Manuel Felguérez</li> <li>• Gabriel Ramírez</li> <li>• Francisco Toledo</li> <li>• Roger Von Gunten</li> <li>• Vicente Rojo</li> </ul> <p>1970</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Kasuya Sakai</li> <li>• Antonio Suárez</li> <li>• Francisco Toledo</li> <li>• Lilia Carrillo</li> <li>• Fernando García Ponce</li> </ul>
<p><b>Ana María Pecanins,</b> Barcelona, España 1930-2009</p> <p>María Teresa Pecanins, <b>Barcelona, España</b> <b>1930-2009</b></p> <p>Montserrat Pecanins <b>Barcelona, España</b> <b>1929</b></p>	Galería Pecanins	<p>1964</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Colectiva: Bartolí, Bragar, Corzas, Cuevas, F. García Ponce, Góngora, Gordon, Muñoz, Medina, Nissen, Wörner</li> </ul> <p>1965</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Asano</li> <li>• R. Bru</li> <li>• De Swann</li> <li>• Filcer</li> <li>• Gutiérrez</li> <li>• Muñoz</li> <li>• Medina</li> <li>• Nissen</li> <li>• A.M. Pecanins</li> <li>• Roca</li> <li>• Colectiva: El corno emplumado 44: artistas de México, los Estados Unidos, Venezuela, Puerto Rico, Ecuador, Finlandia, Inglaterra, Argentina</li> </ul> <p>1966</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Boronat</li> <li>• De Swann</li> <li>• Giorgi</li> <li>• Mallar</li> <li>• Wassermann</li> <li>• Colectiva inaugural de la Galería Pecanins en</li> </ul>

		<p>Hamburgo 103</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Gutiérrez</li> <li>• Khun</li> <li>• Nissen</li> <li>• Colectiva: Barreto, R. Bru, Gutiérrez, Josinger, Knigge, Landau, Laville, Nissen, Peyrí, Porter, Wassermann</li> </ul> <p>1967</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Aquino</li> <li>• Barreto</li> <li>• Bragar</li> <li>• Calderón</li> <li>• Cruchet</li> <li>• Giorgi</li> <li>• Gutiérrez</li> <li>• Herold</li> <li>• Landau</li> <li>• Maka</li> <li>• Palau</li> <li>• A.M. Pecanins</li> <li>• Preux</li> <li>• Santos (músico)</li> <li>• Sustaeta</li> <li>• Toral</li> <li>• Colectiva de diciembre</li> </ul> <p>1968</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Barreto</li> <li>• Boronat</li> <li>• Giorgi</li> <li>• Landau</li> <li>• Malehi</li> <li>• Muñoz</li> <li>• Medina</li> <li>• Sbert</li> <li>• Sigal</li> <li>• Verduzzo</li> <li>• Vilà</li> <li>• Vlady</li> <li>• Williams</li> <li>• Colectiva de diciembre: Aceves Navarro, Barreto, Bragar, Giorgi, Landau, Metcalf, Nissen, Palau, Peyrí, Rahon, Vlady, Wasserman</li> </ul> <p>1969</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Antragne</li> <li>• Aragonés</li> <li>• Barreto</li> <li>• Bragar</li> </ul>
--	--	---

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Coen</li> <li>• De Swann</li> <li>• Ehrenberg</li> <li>• Giorgi</li> <li>• Góngora</li> <li>• Gutiérrez</li> <li>• Icaza</li> <li>• Jasso</li> <li>• Johnne</li> <li>• Knigge</li> <li>• Kortakraks</li> <li>• Landau</li> <li>• Nissen</li> <li>• Orlando</li> <li>• Palau</li> <li>• Rahon</li> <li>• M. Reyes</li> <li>• Tovar</li> <li>• Vander-Burg</li> <li>• Wassermann</li> <li>• Venta de tres días Salón Independiente</li> <li>• Colectiva de diciembre</li> </ul> <p>1970</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Bakouche</li> <li>• Ceja</li> <li>• Coen</li> <li>• Giorgi</li> <li>• Góngora</li> <li>• Jasso</li> <li>• Kastenbaum</li> <li>• Landau</li> <li>• Onno</li> <li>• Todó</li> <li>• Torm y Copelo</li> <li>• Rayo</li> <li>• Rey</li> <li>• M. Reyes</li> <li>• Sebastián</li> <li>• Vlady</li> <li>• Gráfica Latinoamericana 1970: Bru, Núñez, Ramos, Rayo, Seguí</li> <li>• Exposición del Salón Independiente</li> </ul>
--	--	---

**Anexo 4.** Exposiciones en el Museo de Arte Moderno entre 1964y 1970

Director	Exposiciones (1964-1970)	Adquisiciones
Carmen Marín de Barreda	<p><b>1964</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pintura popular del siglo XIX (Septiembre)</li> <li>• Cinco grandes de la pintura mexicana (Septiembre): Dr. Atl, José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo</li> <li>• Pintura contemporánea surgida del muralismo de la posrevolución (Septiembre): Francisco Goitia, Benito Messeguer, Moreno Capdevila, Vicente Rojo, José Luis Cuevas, José García Ocejo, Alfredo Falfán, Xavier Esqueda, entre otros</li> <li>• José María Velasco (Septiembre)</li> <li>• Segunda Bienal de Escultura (Septiembre): Luis Aragón, Ignacio Asúnsolo, Feliciano Béjar, Joan Bruckner, Fidencio Cabrales, Geles Cabrera, José Cabrera Hernández, Alicia Cardoso, Fidencio Castillo, Rosa Castillo, Fernando Castro Pacheco, Elizabeth Cattlet, Isaías Cervantes, Ceferino Colinas, Estanislao Contreras, Germán Cueto, Román Chávez, Robert Dean, María Elena Delgado, Jorge Dubón, Augusto Escobedo, Helen Escobedo, Dina Frumin, Gelsen Gass, José María Jiménez Botey, Ángela Gurría, Gustavo Gutiérrez, Jacob Heller, Anna Hochstein Heller, Herbert Hoffmann-Ysenbourg, Pal Kepenyés, Peter Knigge, Eugenio Kich, Elías Lifshitz, Abraham López, Saul Moreno Díaz, Emiliano Olivares, Manuel Olivares, Armando Ortega, Silvia Pandolfi, Margarito Pardo Dici, Humberto Peraza, Pedro Preux, Lorraine Pinto, Mario Rendón, Mario Reyes, Tosia Rubinstein, Gabriel Sánchez Moreno, Olivier Seguín, Waldemar Sjölander, Salvador Soto Tovar, Kiyoshi Takahashi, Anastasio Téllez, Grace Teplitz, Francisco Zúñiga</li> </ul>	<p>Premios de la Segunda Bienal de escultura:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Verticalidad de Olivier Seguin</li> <li>• Chi de Kiyoshi Takahashi</li> <li>• El fin de Armando Ortega</li> <li>• Mujer de Elizabeth Catlett</li> <li>• El artista posa de Helen Escobedo</li> <li>• Chelista de Peter Knigge</li> <li>• Construcción de Estanislao Contreras</li> </ul> <p>Se adquiere para el MAM:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• El pez luminoso de Juan Soriano</li> </ul>
	<p><b>1965</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Salón de Artistas Jóvenes (Febrero): Colectiva</li> <li>• Grabadores Italianos (Marzo)</li> <li>• René Portocarrero (Mayo)</li> <li>• Obras de Germán Cueto (Junio)</li> <li>• Colección destinada a la residencia de la embajada de los E.U.A. en México (Julio):</li> </ul>	

	<p>Colectiva</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Taku-Hon (Agosto): Kojin Toneyama, Luis Nishizawa</li> <li>• Pintura contemporánea de Bélgica (Noviembre)</li> <li>• Rostros de Etiopía (Noviembre) Berenice Kolko</li> <li>• Homenaje a Diego Rivera (Diciembre)</li> </ul>	
	<p><b>1966</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Grabado de los expresionistas alemanes (Enero): Colectiva</li> <li>• Autorretrato y obra a partir de la revolución (Enero): José Clemente Orozco, Diego Rivera, Francisco Díaz de León, Ignacio Beteta, Ezequiel negrete Lira, Gerardo Murillo, A. Ramos Martínez, Francisco Goitia, Roberto Montenegro, Saturnino Herrán, Amado de la Cueva, Xavier Guerrero, David Alfaro Siqueiros, Angelina Beloff, A. Best Maugard, Carlos Mérida, Antonio Ruíz, Carlos Orozco Romero, Rufino Tamayo, Ignacio Aguirre, Miguel Covarrubias, Pablo O'Higgins, Abraham Ángel, Julio Castellanos, Gustavo Montoya, Juan O'Gorman, Feliciano Peña, Rosa Rolando, María Izquierdo, Federico Cantú, Jorge González Camarena, Waldemar Sjölander, Cordelia Urueta, Alfredo Zalce, Jesús Guerrero Galván, Frida Kahlo, Francisco Dosamantes, Isabel Villaseñor, Raúl Anguiano, Guillermo Meza, Fernando Castro Pacheco, Rolando Arjona, Nefero, Luis Nishizawa, Luis García Guerrero, Celia Calderón, Enrique Echeverría, Feliciano Béjar, Fanny Rabel, José Reyes Meza, Antoni Peyrí, Maka Strauss, Ángel Boliver, Francisco Moreno Capdevila, José Hernández Delgadillo, Carlos Jurado, José García Ocejo, Héctor Xavier, Trinidad Osorio, Francisco Icaza, Benito Messeguer, Felipe Saúl Peña, Ángel Pichardo, Gabriel Flores, Leonardo Nierman, Vicente Rojo, José Luis Cuevas, Ernesto Alcántara, Fernando García Ponce, Francisco Corzas, Marisole Worner Baz, Carlos Belaunzarán, Arnaldo Coen, Xavier Esqueda, Jorge Manuell, Remedios Varo, Leonora Carrington, Sofía Bassi, Michael Baxte, Roberto Fernández Balbuena, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Juan</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Obra de Germán Cueto</li> <li>• Tres desnudos y escalera de Joy Laville</li> </ul> <p>Obra procedente de la I y II Bienal Interamericana de México del Salón de Pintura, entre ellas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• La flor del escudo de Cordelia Urueta</li> </ul>

	<p>Soriano, Vlady, Antonio Peláez</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Arte Gráfico de los países nórdicos: Dinamarca, Finlandia, Noruega y Suecia (Marzo)</li> <li>• Arte italiano contemporáneo (Marzo-Abril)</li> <li>• Arte actual de Polonia (Mayo-Junio)</li> <li>• Pintura y grabado de Brasil (Mayo-Junio)</li> <li>• La escuela de París (Julio-Agosto)</li> <li>• Grabado japonés (Agosto-Septiembre)</li> <li>• Arte actual Checoslovaco (Septiembre-Octubre)</li> <li>• Grabado en México (Septiembre-Octubre)</li> <li>• Fotografías (Octubre-Noviembre): Edward Weston, Brett Weston</li> <li>• Arte contemporáneo alemán (Noviembre-Diciembre)</li> <li>• El arte gráfico del expresionismo Alemán (Noviembre-Diciembre)</li> <li>• Kathe Kollwitz (Noviembre-Diciembre)</li> </ul>	
	<p><b>1967</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Treinta años del taller de gráfica (Diciembre 1966-Febrero 1967): Ignacio Aguirre, Jesús Álvarez Amaya, Luis Arenal, Ángel Bracho, Arturo García Bustos, Elena Huerta, Sarah Jiménez, Francisco Luna, Antonio Pujol, Adolfo Quinteros, Jorge Ramírez Zavala, Ramón Sosamontes</li> <li>• Arte gráfico norteamericano (Mayo-Junio)</li> <li>• Tercera Bienal de escultura (Mayo-Julio): Francisco Aguilar Campos, Agustín Altamirano Flores, Jorge Alarcón, Fernando Aldana delgado, Lorenzo Alvarado, Jorge Angulo Villaseñor, Luis Aragón Valladares, Gustavo Arias Murueta, Julio Barrera Ortega, Feliciano Béjar, Gloria Benedetti Leneres, Rodolfo Brito Moreno, Joan Bruckner, Fidencio Cabrales Ávila, José Cabrera Hernández, Geles Cabrera, Alfonso Campos Quiroz, Giulio Cardinali, Alicia Cardoso, Juan Arnulfo Castañeda, Antonio Castellanos Basich, Fidencio Castillo, Elizabeth Cattlet, Pedro Cervantes, Estanislao Contreras, Ceferino Colinas, Enrique Cordero, Javier Covarrubias, Germán Cueto, María Elena Delgado, Sergio E. Díaz Ubieta, Juan Luis Díaz, Jorge Dubón, Joaquín Durán, Conrado Elkish Kuhn, Helen Escobedo,</li> </ul>	<p>Tercera Bienal de escultura:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Germán Cueto</li> <li>• Peter Knigge</li> <li>• Jorge Dubón</li> <li>• Olivier Seguín</li> </ul>

	<p>Augusto Escobedo, Manuel Felguéz, Enrique Flores López, Jorge Fleischmann, Dina Frumin, Ramiro Sergio, Gaviño Rivera, Concepción García Gómez, Xavier Girón de la Peña, César Gastón González, Guillermo González, Fernando González Gortazar, Maximiliano González de Olazabal, A. Federico González, Eduardo González Sánchez, Jacobo Glantz, Antonio Granda, Raymundo Guagnelli Hidalgo, Ángela Gurría, Jacobo Heller, Antonio Jaimes Murillo, Víctor Jiménez López, Antonio Jiménez Núñez, Alexandro Jodorowsky, Enrique Jollie Prieto, Heriberto Juárez Castañeda, Luis Eduardo Jurado, Pal Kepenyés, Eugenio Kish Weismann, Peter Knigge, Frank B. Kyle, María Lagunes, Marconi Landa López, Iker Larrauri Prado, César Ledesma Bonilla, Elías Lifshitz Shumski, José López Castillo, Juan M. López, Abraham J. López, Salvador Magaña Torres, Baltazar Martínez Castañeda, Santiago Mar Zúñiga, Cecilia Martínez de la Vega, Juan Enrique Martínez Zárate, Jorge Martínez Ruíz, Igal Maoz, Xavier Fabián Medina Ramos, Jesús Méndez, Enrique Miralda Bulnes, Mario Monterrubio Rodríguez, Leticia Moreno Buenrostro, Héctor Narváez Gama, Leonardo Nierman Mendelejis, Juan Núñez y Núñez, Félix Núñez Vergara, Emiliano Olivares López, Manuel Olivares López, Armando Ortega Orozco, Humberto Peraza Ojeda, Jesús Pérez Anguiano, Lorraine Pinto, James Pinto, Pablo Platas, Octavio Ponzanelli, Hermilo Ramírez, Abel Ramírez Aguilar, Roberto Realh de León, Mario Rendón Lozano, Marcelo Rodi Saucedo, Román Rodríguez Rivera, David Rojo Cenoz, Ramiro Romo Estrada, Tosia Malamud De Rubinstein, Víctor Manuel Salmones Macías, Gustavo San Germán, Juan Sánchez Juárez, Jean Baptiste Seguín Olivier, Olga Salas Portugal, Adrián Silva, Waldemar Sjölander, Beatriz Solórzano Caso, Kiyoshi Takahashi, Marylin Tamkin, Carlos Téllez, Anastasio Téllez Sánchez, Rafael E. Tovar, Luis Torreblanca Rivera, Arturo Treviño Arizmendi, Abraham Tufinio Pacheco, Jorge Tovar Santana, Estela Urbano Loria, Alejandro Valencia,</p>	
--	---	--

	<p>Ismael Vargas Rivera, Hugo Velázquez, José Villanueva Ledesma, Rafael Villar, Jaime Vivanco Mejía, Charlotte Yazbek, Francisco Rafael Zamarripa, Carlos Zapata</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Art: USA. La colección Johnson de pintura norteamericana contemporánea (Junio-Agosto)</li> <li>• Homenaje a Frida Kahlo (Julio-Agosto)</li> <li>• Arte gráfico de Lovis Corinth (Agosto)</li> <li>• Homenaje a Wolfgang Paalen (Septiembre-October)</li> <li>• Colección Club de Industriales (October-Diciembre): Jorge Manuell, David Alfaro Siqueiros, Arnold Belkin, Lilia Carrillo, Pedro Cervantes, Enrique Climent, Arnaldo Coen, Rafael Coronel, Francisco Corzas, José Luis Cuevas, Felipe Saúl Peña, Artemio Sepúlveda, Juan Soriano, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Guillermo Meza, José Muñoz Medina, Gerardo Murillo, Luis Nishizawa, Emilio Ortiz, Tomás Parra, Jesús Reyes Ferreira, Diego Rivera, Vicente Rojo, Roberto Donís, Manuel Felguérez, Pedro Friedeberg, Fernando García, Gunther Gerzso, Frank González, Raúl Herrera, Francisco Icaza, María Izquierdo, Lucinda Urrusti, Cordelia Urueta, Nancy Van Derbleck</li> <li>• Escultura en piedra (Diciembre 1967-Enero 1968)</li> <li>• Tarraths. Obra pictórica (Diciembre 1967-Enero 1968): Juan José Tarraths</li> </ul>	
	<p><b>1968</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Maestros cubanos (Enero-Febrero)</li> <li>• Obras escultóricas (Febrero-Marzo): León, Marina Núñez del Prado</li> <li>• Esculturas en bronce (Febrero 1968-Enero 1969)</li> <li>• Obra pictórica de Jean Charlot (Abril-Mayo)</li> <li>• Arte NAIF de Yugoslavia. Programa cultural de la XIX Olimpiada (Mayo)</li> <li>• Escultura chatarra (Mayo 1968-Enero 1969)</li> <li>• Grabados de artistas británicos. Nuevas Tendencias 1968. Programa de la XIX Olimpiada. Festival Internacional de las Artes (Junio)</li> <li>• Arte contemporáneo del Japón (Julio-Agosto)</li> </ul>	

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Homenaje a Carlos Orozco Romero (Agosto)</li> <li>• Dos pintores venezolanos y la luz (Octubre-Noviembre): Armando Reverón Y Jesús Soto</li> <li>• Obras maestras del arte mundial (Octubre-Diciembre)</li> <li>• Tapices polacos modernos (Diciembre)</li> </ul>	
	<p><b>1969</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pintura de Ricardo Martínez (Febrero-Abril)</li> <li>• Homenaje a Ángel Zárraga (Abril)</li> <li>• IV Bienal de Escultura (Junio-Agosto)</li> <li>• El objeto cotidiano en México (Septiembre-October): Juan Manuel Aceves, John Adams, Luis Beristain, Jane Blumestock Earlenger, Humberto Chapa, Sergio Chiappa, Beatrice Colle, Luis Corral, Jerete de Jorno, Juan José de Dios, Irma Dubost, Juan José Durán, Chantal Durand, Nancy Earle, Elliot Ellentuck, Manuel Escutia, Héctor Girón, Heinz Godelmann, Michael Gross, Alejandro Herrera, Ignacio Hernández, Julia Johnson, Miguel Kuri, Gloria Lagunas, Jesús López, René Martínez, Raúl Montoya, Peter Murdoch, José Luis Ortiz, David Palladini, Luis Paredes, Robert Pellegrini, José Antonio Pérez Esteva, Enrique Pontones, Enrique Rivero Lake, Juan Manuel Saldaña, Dolores Sierra Campuzano, Susan Smith, Jan Stornifelt, Humberto Texcocano, Francisco Togno, Enrique Urquiza, Manuel Villazón, Jesús Virches, Lance Wyman, Javier Girón, Abel Quezada</li> <li>• Dibujos de escultores y esculturas pequeñas de Rodin a nuestros días (Septiembre-October)</li> <li>• Plástica moderna del Japón (October-Noviembre)</li> <li>• Escultura de Francisco Zúñiga (October 1969-Enero 1970)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Apolo y las musas de Juan Soriano</li> </ul>
	<p><b>1970</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• E.U.A. la nueva veta, la figura 1963-1968 (Enero-Febrero)</li> <li>• Dibujos contemporáneos de Holanda</li> <li>• Gráfica. Seis artistas del centro de artes plásticas (Febrero-Marzo): Byron Gálvez, José Hernández Delgadillo, Leonel Maciel, René Alís, Gustavo Arias Murueta,</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El diablo en la iglesia de Siqueiros</li> <li>• La espina de Raúl Anguiano</li> </ul>

	<p>Gullermo Cenicerros</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Año I Luna (Febrero): Pedro Coronel</li> <li>• Mitos del huevo y los sueños (Febrero): René Alis</li> <li>• Obras de Lorraine Pinto con el Laboratorio experimental del Ing. Leonardo Viskin (Marzo-Abril)</li> <li>• Magiscopios 1966-1970 (Abril-Mayo): Feliciano Béjar</li> <li>• Algunas obras de artistas extranjeros donadas al INBA (Abril-Junio)</li> <li>• Grabado chileno contemporáneo (Mayo-Junio)</li> <li>• Experiencia negra (Julio-Agosto): Elizabet Cattlet</li> <li>• Dibujos de José Clemente Orozco (Julio-Agosto)</li> <li>• Carlos Mérida: pintor, muralista, grabador, investigador, escenógrafo y diseñador (Julio-Agosto)</li> <li>• Obra gráfica, 1969-1970 (Agosto): Héctor Navarro</li> <li>• El mundo de Roberto Montenegro 1885-1968 (Agosto-Septiembre)</li> <li>• Esculturas de Mardonio Magaña (Septiembre-October)</li> <li>• Retrospectiva de Jorge González Camarena (Septiembre-October)</li> <li>• Grabados de Javier Arévalo (October-Noviembre)</li> <li>• Cordelia Urueta (October-Diciembre)</li> <li>• Arte cinético (November-Diciembre): Federico Silva</li> <li>• Juan Soriano pintura 1942-1969 (Diciembre 1970-Enero 1971)</li> </ul>	
--	---	--

## Bibliografía

- **Agamben**, Giorgio, *El hombre sin contenido*, Barcelona, Ediciones Áltera, 1998.
- **Alonso Fernández**, Luis, *Introducción a la nueva museología*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- **Arango Gómez**, Diego León, Domínguez Hernández, Javier, Fernández Uribe, Carlos Arturo (editores), *El museo y la validación del arte*, Medellín, La carreta, Universidad de Antioquía, Instituto de Filosofía, 2008.
- **Auzelle**, Robert, *Ramírez Vázquez*, México, García Valadés Editores, 1989.
- **Belkin**, Arnold, *Contra la amnesia: Textos 1960-1985*, México, Domes, 1986.
- **Bourdieu**, Pierre, *Sociología y cultura*, Grijalbo, México, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Sobre la televisión, [La influencia del periodismo]*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- \_\_\_\_\_, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2010.
- **Borrás i Catalá**, Vicent, (et.al.), *Psicología económica y del comportamiento del consumidor*, Barcelona, Editorial UOC, 2004.
- **Burke**, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós, 2006.
- **Cabañas**, Miguel [coord.], *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*, Madrid, CSIC, 2001.
- **Cárcamo-Huechante**, Luis E., Fernández Bravo, Álvaro, Laera, Alejandra (comps.), *El valor de la cultura: arte, literatura y mercado en América Latina*, Rosario, B. Viterbo, 2007.
- **Cassirer**, Ernst, *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- **Cherem**, Silvia, *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

- **Cimet**, Esther, (et.al.), *El público como propuesta: Cuatro estudios sociológicos en museos de arte*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 1987.
- **Conaculta**, *México en ARCO '05: Madrid, España*, Madrid-México, Turner-Conaculta, 2005.
- **Cuahonte**, María Leonor, *El Eco de Mathias Goeritz: Pensamientos y dudas autocríticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.
- **Debroise**, Olivier y Cuauhtémoc Medina, *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1977*, México, UNAM, 2007.
- **Del Conde**, Teresa, *¿Es arte? ¿No es arte? El campo artístico y la historia del arte*, México, Museo de Arte Moderno, 2000.
- \_\_\_\_\_, “La aparición de la Ruptura”, en *Un siglo de arte mexicano 1900-2000*, Italia, CNCA, INBA, Landucci Editores, 1999.
- **Del Conde**, Teresa, (y otros), *Museo de Arte Moderno: Tradición y vanguardia*, México, INBA-Landucci Editores, 1999.
- **Díaz de la Vega**, Clemente, *López Mateos: Vida y obra*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1993.
- **Driben**, Lelia, *La Generación de la Ruptura y sus antecedentes*, México Fondo de Cultura Económica, 2012.
- **Eco**, Umberto, *La definición del arte*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1970.
- **Eder**, Rita, *Gironella*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- \_\_\_\_\_, “La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta”, en *Historia del arte mexicano*, México, SEP, INBA, Salvat, 1982.
- **Emerich**, Luis Carlos, *Galería Pecanins, la siempre vivaz*, México, CONACULTA, 2000.
- **Ehrenberg**, Felipe, *Vidrios rotos y el ojo que los ve*, México, CONACULTA, 1995.
- **Felguérez**, Manuel, “La Ruptura, 1935-1955” en *Ruptura*, México, Museo Carrillo Gil, 1988.

- **Friedeberg**, Pedro, *De vacaciones por la vida. Memorias no autorizadas del pintor Pedro Friedeberg relatadas a José Miguel Cervantes*, México, Trilce Ediciones-CONACULTA-Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011.
- **Frerot**, Christine, *El mercado del arte en México, 1950-1976*, México, Centro nacional de Investigación, documentación e información de artes plásticas, 1990.
- **Fuentes**, Carlos, *Diana o la cazadora solitaria*, México, Alfaguara, 1994.
- **Furió**, Vicenç, *Sociología del arte*, Madrid, Cátedra, 2000.
- **García Canclini**, Néstor, *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI Editores, 1979.
- **García Ponce**, Juan, *Nueve pintores mexicanos*, México, UNAM-Equilibrista, 2006.
- **Garduño**, Ana, *El poder del coleccionismo de arte. Alvar Carrillo Gil*, México, UNAM, Coordinación de Estudios de Posgrado, Programa de Maestría y Doctorado en Historia del Arte, 2009.
- **Geller**, Luis, *Alberto Misrachi: una vida dedicada a promover el arte de México*, México, S. Misrachi, 1998.
- **Giménez**, Gilberto, *Teoría y análisis de la cultura*, México, Conaculta, 2005.
- **Gombrich**, E.H., *La Historia del Arte*, México, Editorial Diana-Conaculta, 1999.
- **Gracida**, Elsa M., *El siglo XX mexicano: un capítulo de su historia, 1940-1982*, México, UNAM, 2002.
- **Grosenick**, Uta y Raimar Stange, *International Art Galleries, Post-war to post-millennium*, New York, Du Mont, 2005.
- **Hernández Hernández**, Francisca, *Planteamientos teóricos de la museología*, Asturias, Trea, 2006.
- **Holz**, Hans Heinz, *De la obra de arte a la mercancía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- **Iannini**, Humberto (comp.), *Charlas de Pedro Ramírez Vázquez*, México, Gernika-UAM, 1987.
- **Iturbe**, Josu y Peraza, Miguel, *El arte del mercado en arte*, México, Universidad Iberoamericana, 1998.

- **José Agustín**, *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1940 a 1970*, México, Editorial Planeta, 2007.
- **Kant**, Immanuel, *Primera introducción a la crítica del juicio*, Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1987.
- **Krauze**, Enrique, *La presidencia imperial: ascenso y caída del sistema político mexicano, 1940-1966*, México, Tusquets, 1997.
- **Leñero**, Vicente, *Talacha periodística*, México, Editorial Grijalbo, 1988.
- **León**, Aurora, *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.
- **Manrique**, Jorge Alberto, *Arte y Artistas mexicanos del siglo XX*, México, CONACULTA, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.
- **Manrique**, Jorge Alberto y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas. 2005.
- **Martínez**, Manuel Adolfo, *Yo, María Callas, la ópera de mi vida*, Madrid, Huerta y Ficinó, 2005.
- **Meyer**, Lorenzo, “La encrucijada” en *Historia General de México*, v.2, México, El Colegio de México. Centro de Estudios Históricos, 1976.
- **Monsiváis**, Carlos *Días de guardar*, México, Ediciones Era, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Historia Mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2010.
- **Montero Muradas**, Isabel, “Un modelo de valoración de obras de arte”, Directora: María Candelaria Hernández Rodríguez, Universidad de la Laguna, Humanidades y Ciencias Sociales, 1994/95.
- **Museo de Arte Moderno**, *Catálogo de Rufino Tamayo*, México, Museo de Arte Moderno, 1964.
- \_\_\_\_\_, *Segunda Bienal de Escultura. Escultura libre y escultura integrada a la arquitectura*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.

- \_\_\_\_\_, *Museo de Arte Moderno: 25 años, 1964-1989*, México, CONACULTA-INBA, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Museo de Arte Moderno: 40 años*, México, CONACULTA, 2005.
- \_\_\_\_\_, *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964-1988*, México, Museo de Arte Moderno, 2011.
- **Museo del Palacio de Bellas Artes**, *Cimientos, 65 años del INBA: legados, donaciones y adquisiciones*, México, INBA, 2011.
- **Novo**, Salvador, *La vida en el periodo presidencial de Adolfo López Mateos*, México, CONACULTA, 1997.
- **Ochoa Sandy**, Gerardo, *Política cultural, ¿Qué hacer?*, México, Hoja Casa Editorial, 2001.
- **“Olimpiada Cultural”** en *Memoria de los Juegos Olímpicos 1968*, Biblioteca Virtual de Cultura Física y Deporte en México, Centro Nacional de Información y Documentación de Cultura Física y Deporte, México, 2003.
- **Pacheco**, Cristina, *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- **Paz**, Octavio, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967.
- **Piazza**, Luis Guillermo, *La Mafia*, México, Editorial Joaquín Moritz, 1968.
- **Pinoncelly**, Salvador, *Pedro Ramírez Vázquez*, México, Círculo de Arte, CONACULTA, 2000.
- **Poli**, Francesco, *Producción artística y mercado*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1976.
- **Poniatowska**, Elena, *Juan Soriano, niño de mil años*, México, Plaza Janés, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Todo México*, Tomo VI, México, Diana, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Todo México*, Tomo VII, México, Diana, 2002.
- **Poniatowska**, Elena y Alberto Beltrán, *Todo empezó el domingo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- **Ramírez Vázquez**, Pedro, *Imagen y obra escogida*, México, UNAM, 1988.

- **Romero Keith**, Delmari, *Historia y Testimonios. Galería de Arte Mexicano*, México, Ediciones GAM, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Galería de Antonio Souza. Vanguardia de una época*, México, El Equilibrista, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Tiempos de Ruptura. Juan Martín y sus pintores*, México, Landucci, 2000.
- **Sánchez De Tagle**, Beatriz, *Carmen Marín de Barreda y su paso por el Salón de la Plástica Mexicana, Ciudad de México 1952-1955*, México, Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, 2009.
- **Solís**, Felipe (coordinación académica), *Museo Nacional de Antropología, México. Libro conmemorativo del cuarenta aniversario*, Madrid, INAH-Turner, 2004.
- **Thompson**, John B., *Ideología y cultura moderna*, México, UAM, Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 1998.
- **Tibol**, Raquel, *Ser y ver. Mujeres en las artes visuales*, México, Plaza y Janés, 2002.
- **Torres Bodet**, Jaime, *Memorias*, v. 2: La Tierra Prometida, México, Porrúa, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Textos sobre educación*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- **Trueblood**, Beatrice (editor), *Ramírez Vázquez en la arquitectura*, México, Facultad de arquitectura, UNAM- Editorial Diana, 1989.
- **Universidad Autónoma Metropolitana**, *Colectiva 25 años Galería Pecanins*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.
- **Vargas Salguero**, Ramón, *Pabellones y Museos de Pedro Ramírez Vázquez*, México, Editorial Limusa, 1995.
- **Vázquez García**, Francisco, *Pierre Bourdieu La sociología como crítica de la razón*, España, Montesinos, 2002.
- **Villegas**, Abelardo, *El pensamiento mexicano en el siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

## Publicaciones periódicas

- **Del Alisal**, Eloisa, “Espacios para el arte: Espacios en continua definición” en *Em Questão, Porto Alegre*, Vol. 13, No.2, julio-diciembre, 2007.
- **Emerich**, Luis Carlos, “Galería Pecanins” en *Artes de México* N. 50, 2000.
- *Excélsior*, Junio 1961.
- *Excélsior*, Septiembre 1964.
- **García**, Lola, “Museos de Arte Contemporáneo y Galerías de Arte. Centros de Exposiciones Temporales” en *Museo*, No. 8, 2003.
- **Garduño**, Ana, “La ruptura de Fernando Gamboa” en *Discurso Visual*, No. 16, enero-abril, 2011.
- *La Cultura en México*, suplemento cultural de Siempre!, febrero 1962 – diciembre 1969.
- **Marín de Barreda**, Carmen, “Historia del Museo” en *Artes de México*, No. 127, año XVII, 1970.
- *México en la Cultura*, suplemento cultural de Novedades, México, No. 635, 14 de mayo 1961 – No. 665, 10 de diciembre 1961.
- **Morales**, Esther, “...Y te bautizo Francisco Toledo” en *Kaleidoscopio*, Vol. 1, No. 2, Julio-Diciembre, 2004.
- *Novedades*, abril-septiembre, 1956.
- *Novedades*, marzo-septiembre, 1964.
- **Rosas Mantecón**, Ana y Schmilchuk, Graciela, “Maquinas identitarias: Museo Nacional de Antropología y Museo de Arte Moderno de México” en *Discurso Visual*, No. 15, julio-diciembre, 2010.
- **Tamayo**, Rufino, “Languidece la pintura mexicana. Pero con bombo y platillos” en *Bellas Artes*, Año 1, No. 4, 1956.
- **Tibol**, Raquel, “Historia de la Galería Antonio Souza” en *Proceso*, No. 777, 23 de septiembre de 1991.

- \_\_\_\_\_ “Historia de la Galería Antonio Souza” en Proceso, No. 779, 7 de octubre de 1991.
- **Tovar de Teresa**, Lorenza y Alcántara Onofre, Saúl, “Los jardines en el siglo XX” en *Arqueología Mexicana*, Vol. X, No. 57 Antiguos Jardines Mexicanos, septiembre-octubre, 2002.
- *Zona Rosa*, México, Año 1, No. 1, enero 1968, - Año 3, No. 32, octubre 1970.

### **Archivo del Museo de Arte Moderno**

- **Gorostiza**, Celestino, Director del Instituto Nacional de Bellas Artes, *Discurso de Inauguración del Museo de Arte Moderno*, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, 20 de septiembre de 1964.
- Diario Oficial de la Nación, *Acuerdo para el establecimiento del Museo de Arte Moderno*, miércoles 26 de agosto de 1964. p.10

### **Entrevistas**

- Entrevista realizada al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez en la Ciudad de México, 6 de julio de 1994 por Graciela de Garay (quinta entrevista). Proyecto de Historia oral, Ciudad de México. Testimonios orales de sus arquitectos, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México 1991.
- Entrevista a Yani Pecanins, 25 de Octubre de 2012.
- Entrevista personal hecha a Yani Pecanins, 8 de julio del 2013.

### **Internet**

- [http://www.rock101.com.mx/contents/pdf/todoestoesrock101\\_03.pdf](http://www.rock101.com.mx/contents/pdf/todoestoesrock101_03.pdf) Consultado el 25 y 26 de septiembre de 2013.
- Programa de Radio *UNAM: ECOS Y REFLEJOS – VLADY (1920-2005) in memoriam* transmitido el miércoles 22 de marzo del 2006 por Radio UNAM. A las 22:00 hrs por AM. Semblanza y Homenaje al pintor Vlady. Rescate de Acervos Sonoros: Entrevista de Elvira García en 1985 para el programa “Retrato Hablado”,

acervos Fonoteca Alejandro Gómez Arias. <http://www.vlady.org/biblio/index-s.html>  
Consultado el 2 de octubre de 2013

- Video *Paso doble. Galería Pecanins*, Fundación Cultural Macay, Mérida, 2009. <http://www.youtube.com/watch?v=jmj5YZszeXE> Consultado el 23 de mayo de 2013

## Imágenes

- **Imagen 1.** Zona Rosa, ilustración de Alberto Beltrán. Tomada del libro Elena Poniatowska y Alberto Beltrán, *Todo empezó el domingo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- **Imagen 2.** Happening de Bruce Conner, 7000 canicas regadas. Tomada del libro Romero Keith, Delmari, *Galería de Antonio Souza*. Vanguardia de una época, México, El Equilibrista, 1992.
- **Imagen 3.** La Zona Rosa en la década de los sesenta. Tomada de la página La Ciudad de México en el Tiempo, <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=485586524796706&set=a.197702333585128.43277.187533597935335&type=3&theater> Consultada el 14 agosto de 2013
- **Imagen 4.** Galería Juan Martín, Amberes 17, Zona Rosa, Ciudad de México. Tomada del libro Romero Keith, Delmari, *Tiempos de Ruptura. Juan Martín y sus pintores*, México, Landucci, 2000.
- **Imagen 5.** Inauguración y presentación del libro *9 pintores mexicanos*: Fernando García Ponce, Gabriel Ramírez, Francisco Corzas, Alberto Gironella, Manuel Felguérez, Roger von Gunten, Alberto Dallal, Arnaldo Coen, Lilia Carrillo, Vicente Rojo, Juan García Ponce y Juan Martín. Tomada del libro Romero Keith, Delmari, *Tiempos de Ruptura. Juan Martín y sus pintores*, México, Landucci, 2000.
- **Imagen 6.** Juan Martín en su galería. Tomada del libro Romero Keith, Delmari, *Tiempos de Ruptura. Juan Martín y sus pintores*, México, Landucci, 2000.
- **Imagen 7.** Galería Pecanins, Hamburgo 103, Zona Rosa, Ciudad de México. Tomada del libro Emerich, Luis Carlos, *Galería Pecanins, la siempre vivaz*, México, CONACULTA, 2000.
- **Imagen 8.** Galería Pecanins en Hamburgo 103. Cortesía de la Galería Pecanins.
- **Imagen 9.** Exposición del Salón Independiente en la Galería Pecanins. Ana María Pecanins, Manuel Felguérez, Roger Von Gunten, Lilia Carrillo, Brian Nissen, Philip

Bragar, Montserrat Pecanins. Tomada del libro Emerich, Luis Carlos, *Galería Pecanins, la siempre vivaz*, México, CONACULTA, 2000.

- **Imagen 10.** El Museo de Arte Moderno durante su construcción, 1964. Tomada del libro *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964-1988*, México, Museo de Arte Moderno, 2011.
  
- **Imagen 11.** Restaurante Chapultepec.  
©125451 CONACULTA.INAH.SINAFO.FN.MÉXICO
  
- **Imagen 12.** Plano del estudio preliminar para la construcción del auditorio y biblioteca. Tomada del libro *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964-1988*, México, Museo de Arte Moderno, 2011.
  
- **Imagen 13.** Plano del estudio preliminar para la construcción de la cafetería y bodega. Tomada del libro *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964-1988*, México, Museo de Arte Moderno, 2011.
  
- **Imagen 14.** Inauguración del Museo de Arte Moderno, 20 de septiembre de 1964.  
©237947 CONACULTA.INAH.SINAFO.FN.MÉXICO
  
- **Imagen 15.** Sala II del Museo de Arte Moderno en la que se presentan las obras de José María Velasco. Tomada del libro *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964-1988*, México, Museo de Arte Moderno, 2011.
  
- **Imagen 16.** Jóvenes afuera de una galería de la Zona Rosa, 1971. Tomada de la página La Ciudad de México en el Tiempo  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=299989873356373&set=a.239842882704406.58972.187533597935335&type=3&theater> Consultada el 14 de agosto de 2013
  
- **Imagen 17.** Manuel Felguérez, Jorge Ibargüengoitia, Lilia Carrillo y Juan Martín durante una inauguración. Tomada del libro Romero Keith, Delmari, *Tiempos de Ruptura. Juan Martín y sus pintores*, México, Landucci, 2000.
  
- **Imagen 18.** Arnaldo Coen, Francisco Corzas, Roger von Gunten durante una inauguración en la Galería Juan Martín de Amberes 17. Tomada del libro Romero Keith, Delmari, *Tiempos de Ruptura. Juan Martín y sus pintores*, México, Landucci, 2000.
  
- **Imagen 19.** Invitación a una exposición de Bragar en la Galería Pecanins. Cortesía de la Galería Pecanins.

- **Imagen 20.** Anuncio de la Galería Pecanins en la revista Zona Rosa. Tomada de la revista Zona Rosa, No. 6, Año 1, Agosto 1968.
- **Imagen 21.** Inauguración en la Galería Pecanins. Cortesía de la Galería Pecanins.
- **Imagen 22.** Obra de Rufino Tamayo en el vestíbulo de la sala de exposiciones temporales del Museo de Arte Moderno, 1964. Tomada del libro *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964-1988*, México, Museo de Arte Moderno, 2011.
- **Imagen 23.** Imágenes del artículo publicado en El Universal Gráfico del 3 de febrero de 1965. Tomada del libro *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964-1988*, México, Museo de Arte Moderno, 2011.

**Portada.** Manuel Felguérez, Vuelo espacial, 1959. Óleo/tela. 120 x 90 cm. Colección INBA-Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez.