



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Estudios Latinoamericanos

La creación del Museo Rufino Tamayo: la colección y su exhibición en los primeros años

tesina

que para obtener el título de:

Licenciada en

Estudios Latinoamericanos

Presenta: María Cristine Galindo Adler

Director: Dr. Renato González Mello

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2018





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.

MARÍA CRISTINE GALINDO ADLER

**LA CREACIÓN
DEL MUSEO
RUFINO TAMAYO:**

LA COLECCIÓN Y SU EXHIBICIÓN EN
LOS PRIMEROS AÑOS

ÍNDICE

Agradecimientos	7
Introducción	9
1. El sueño de Tamayo	13
La aprobación del proyecto	
El patronato	
2. La colección	23
La adquisición de las obras	
Arte universal y “planetario”	
3. Fundación del Museo	39
La exposición inaugural	
“Somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres”	
La polémica inauguración	
La renuncia de Gamboa	
Consideraciones finales y discusión	55
Bibliografía	63
Anexo fotográfico	68

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México por brindarme una educación gratuita y de calidad.

A mi maestro, el Dr. Renato González Mello, por su asesoría en este trabajo y por sus comentarios, que tanto han significado en esta etapa de mi formación. Su apoyo y su paciencia lo hacen para mí un académico ejemplar. A la Dra. Rita Eder por aceptar ser mi lectora y por sus agudas observaciones, que al final determinaron mis ideas sobre este texto. A la Mtra. Ishtar Cardona por sus amplios comentarios sobre este trabajo, por su atención y por aconsejarme en muchos aspectos. También por detonar hace unos años algunos de mis actuales intereses académicos. Al Dr. Roberto Fernández Castro por sus cuidadosas notas sobre esta investigación. Al Mtro. Daniel Vargas Parra por su atenta lectura.

Del equipo del Museo Rufino Tamayo debo agradecer a Juan Carlos Pereda, por darme algunas pistas y permitirme revisar el archivo del museo; a Iliana Sánchez Gallegos y a Julio Álvarez por su ayuda con las fotografías de Tamayo, y a Mariana Salazar del Centro de Documentación por su especial amabilidad al facilitarme el material disponible.

Igualmente quiero agradecer las lecturas, los comentarios, el apoyo y la involuntaria presión de mis compañeros del seminario de tesis en el Instituto de Investigaciones Estéticas, en especial a Mariana Bolaños, Andrea García, Omar Flores, Marco Polo Juárez y Ady Carrión. Su acompañamiento en la realización de este pequeño texto ha sido fundamental.

A quienes han estado conmigo emocionalmente en el proceso de titulación: Grecia, Richi, Fer, Elizabeth, César, Ricardo, Oma Christel, Paty, Zahira, Aarón y Memo. Todos llegaron a decirme lo que necesitaba escuchar en momentos clave.

Finalmente, quisiera agradecer profundamente a Karin, a Sabine y a Fania su comprensión, su confianza y su cariño. Ustedes posibilitaron este esfuerzo y han constituido mi fuerza en todo sentido.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo pretende definir el sentido que tuvo el Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporáneo Internacional al momento de su creación, a través de la historia de su concepción y fundación, así como del análisis de la colección que le dio forma. Mi interés en dicho tema partió de una inquietud general acerca de la historia del mecenazgo artístico, el nacionalismo y las políticas culturales enfocadas a las artes plásticas en México. Tras revisar algunos textos acerca de estos temas y de la historia de los museos en el país, fue notorio que muchos autores no dudaban en hablar de la creación del Museo Rufino Tamayo como signo inicial de una época en la que la iniciativa privada cobraría nueva visibilidad e importancia en la promoción de las artes plásticas en México.

Si bien desde la década de los setenta la IP ya había comenzado a tener un papel importante en estas tareas, la creación de este recinto fue especialmente significativa y polémica. El hecho de que un grupo empresarial y no el Estado sostuviera la creación de un museo de importantes conexiones con el arte internacional, que además se levantaría en el emblemático Bosque de Chapultepec, al lado del Museo de Arte Moderno y del Museo de Antropología e Historia, provocó una gran cantidad de críticas y opiniones negativas por parte de intelectuales y artistas. La polémica fue indicativa del interés del tema, pues a pesar de que es normal en un proyecto público de esas dimensiones, ella sirvió para hacer más visibles las diversas posturas respecto a lo que debían ser las funciones de un museo de arte, las obras que debía exhibir y quiénes debían financiarlo. Se hicieron evidentes las oposiciones y asociaciones esquemáticas de significados –típicas de la Guerra Fría–, que parten en buena medida de la disputa entre abstracción, considerada cercana al capitalismo y el realismo, cercano al comunismo. A ello se añadió el imaginario generado por la densa tradición de política cultural oficialista mexicana, que hizo parecer al museo un proyecto del todo antinacionalista, tanto por el origen nacional de sus obras, como por omitir al Estado de su financiamiento. Quizás por esto las principales interpretaciones sobre el sentido inicial del museo prestaron especial atención a las partes involucradas

en el financiamiento y a su relación con el conjunto de cambios económicos y políticos del país.¹ Probablemente el único que ha interpretado al museo en función de su colección y de su creador es Olivier Debroise, aunque en el marco de una investigación sobre la construcción del arte mexicano y la política de disociación de este con el arte extranjero.²

Es necesario considerar el sentido del museo prestando algo más de atención a los objetos que custodia y exhibe, junto con las ideas que los hacen ser parte de un conjunto; pues ellos son eventualmente los que le dan forma a la institución, a los ojos de sus creadores, y deseablemente también a los del público. Con esta investigación se pretende conocer los ideales que fundamentaron la creación del museo y de su colección con el fin de entender su sentido y, con ello, la conjunción de intereses que lo hicieron posible. En el análisis se harán visibles las posturas de los dos sujetos principales en el asunto, Rufino Tamayo y Fernando Gamboa. Se podrá observar que la colección y el montaje inaugural respondieron a la identificación ya bien establecida en esos años de Tamayo como “mexicano universal”, junto con las tensiones que ésta conlleva.

La temporalidad del estudio abarca desde que Tamayo comenzó a exponer al gobierno su proyecto en 1970, hasta las primeras semanas del museo en junio de 1981. El primer apartado se refiere a las primeras enunciaciones sobre el museo que realizó Tamayo, marcadas por el vaivén de aprobaciones

¹ César Espinosa y Araceli Zúñiga, “La máscara y el espejo”, en *La perra brava: arte, crisis y políticas culturales: periodismo cultural (y otros textos) de los años 70 a los 90*. (México: UNAM, 2002), 87. Shifra Goldman, “Reescribir la historia del arte mexicano: economía y política de la cultura contemporánea” en *Perspectivas artísticas del continente americano, arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX* (México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008), 385. Ahtziri Eréndira Molina Roldán, “La comunidad de las artes plásticas en la Ciudad de México: del mecenazgo estatal nacionalista a la participación de nuevos actores en el neoliberalismo social” (Tesis de Licenciatura en Sociología, UNAM, 1997), 87. Lo menciona brevemente Ricardo Pérez Montfort en “Entre lo local y lo global. Logros y fracasos de la globalización en la cultura mexicana 1960-2010”. *La cultura, 1808-2014*. Ricardo Pérez Montfort (coord.). (México: El Colegio de México, Fundación Mapfre, FCE, 2019), 260.

² Olivier Debroise, “De lo moderno a lo internacional: los retos del arte mexicano”, *Arte del siglo XX: Colección Internacional Museo Rufino Tamayo* (Buenos Aires: Fundación PROA, 2005), 77-88.

de parte del gobierno y las reacciones de la opinión pública a respecto. Las fuentes hemerográficas son por tanto la base documental en esta parte. Cabe decir que trabajos como *Aproximaciones* de Ingrid Suckaer e *Historias grises del arte mexicano (I) El caso del museo Tamayo* de Hugo Covantes fueron un excelente primer acercamiento a la comprensión de los hechos y su cronología; en el primero desde el balance entre el Tamayo público y el privado y en el segundo desde la política y la opinión pública. Se verá que a lo largo del proceso de aprobación, construcción e inauguración del museo, Tamayo fue interpelado a tomar posturas políticas, más que de alguna otra índole. Eventualmente el debate público entre el gobierno y el artista giró en torno a sus respectivos grados de cercanía con el “pueblo”.

Posteriormente se aborda el proceso de formación de la colección, se describe el modo en que adquirió una parte de sus obras la pareja Tamayo, y los factores, a veces prácticos, que influyeron en sus decisiones. Para ello se consultó la correspondencia disponible en el archivo del Museo Tamayo, que no contiene información sobre al menos una tercera parte de la colección inicial. Desafortunadamente fue hasta una etapa muy tardía de este trabajo y del trámite de titulación que lo acompaña (a unos días de su impresión, tras la revisión de estudios), que conocí el análisis de la colección realizado por el reconocido curador e historiador del arte James Oles, basado en la misma documentación del museo, pero además con los valiosos comentarios de Carla Stellweg.³ Su estudio se enmarca en la curaduría de un conjunto de obras latinoamericanas en colecciones mexicanas, lo cual sirve para contextualizar la colección del artista en el país y considerarla al lado de otras de alcances similares también fuera de él, como son la de Jacques y Natascha Gelman y la de Jesús Soto. Tal revisión no ha sido incorporada en este estudio, por responder a otros objetivos, sin embargo las afirmaciones de Oles sobre asuntos aquí tratados sí están señaladas. En el análisis presente más bien se describen y observan las principales características de la colección

³ James Oles, “Doce superposiciones y más: algunos relatos sobre el arte latinoamericano en México”, *Superposiciones: arte latinoamericano en colecciones mexicanas* (México: Museo Rufino Tamayo, 2015).

con el objetivo de conocer las posturas artísticas de Tamayo y sus intereses en difundirla. Para esto se mencionan afirmaciones de Tamayo y aspectos de su carrera, así como algunos de los debates de la crítica latinoamericana de arte de los años setenta, década en que se hizo la selección de las obras.

En el siguiente apartado se abordan los distintos eventos que hicieron que el sentido y las características del museo, tanto en su concepto como en las condiciones financieras de su construcción, fueran más claros. En primer lugar hay una descripción detallada de la exposición inaugural, que sirve a manera de síntesis de la función y concepto del museo sugeridos en el capítulo anterior. Algunos argumentos sobre el sentido de la colección se ven reforzados en el análisis del montaje de Gamboa de la exposición inaugural y en la revisión del catálogo de inauguración a cargo de Manuel Reyer. En la dimensión más explícitamente pública del museo, se señalan las principales críticas dirigidas a éste en la fuerte polémica que provocó su inauguración, así como la reacción pública de Tamayo a las mismas. Por último se aborda la desconcertante renuncia del primer director del museo y se mencionan los puntos más importantes sobre la gestión de Fundación Televisa.

1. EL SUEÑO DE TAMAYO

A partir de que se conoció la noticia de que Tamayo buscaba construir un museo de arte internacional, un conjunto de críticas similares a las que se hacían a sus posturas artísticas se hicieron visibles en diversos medios. Se insistió en que el museo necesariamente estaría alejado del interés popular y en que el artista estaba construyendo en vida su propio monumento. En un primer momento, el gobierno hizo uso de esos argumentos para justificar el rechazo de su proyecto, quizás aprovechando cierta fama de Tamayo. Posteriormente, tras adquirir apoyo de la iniciativa privada, esas críticas vinieron más bien del campo cultural. Tamayo nunca dejó de insistir en que su donación simplemente era un regalo generoso al “pueblo de México.” El artista habló así de la concepción del proyecto:

La idea del museo nació porque quise hacerle un homenaje a mi país así como le había yo hecho un homenaje a mi ciudad natal. Consideré que el mejor homenaje sería un museo, un museo de arte contemporáneo universal que me parece necesarísimo porque ciudades de menos importancia que la nuestra tienen museos de este género.⁴

Los primeros rumores del deseo de Tamayo se dieron a conocer en 1970. En ese tiempo, según sostendría tiempo después el pintor, el presidente Luis Echeverría Álvarez supo del proyecto mediante Carlos Chávez y contactó a Tamayo, interesado.⁵ En una comida en su casa, el pintor le pidió que el gobierno financiara la construcción del museo y que estuviera localizado en el Bosque de Chapultepec; él, a cambio, donaría su colección y su nombre. El presidente aceptó y a partir de ahí Tamayo comenzó a adquirir más obras.

⁴ Elena Poniatowska, “Rufino Tamayo espera que le cumplan una promesa oficial”, *Novedades*, 4 de abril, 1976, 4.

⁵ Cerca de la inauguración del museo, Tamayo dijo que también se lo había comentado a Gustavo Díaz Ordaz, quien le contestó: “Pero qué caso tiene que vengan los turistas a ver arte que encuentran en sus países de origen, no verán aquí nada mexicano.” Armando Ponce “Alfa y Televisa cumplen al fin el sueño de Tamayo: el Museo Internacional de Arte Contemporáneo”, *Proceso*, 17 de mayo de 1981.

Algunos años después, incluso entregó la maqueta del edificio diseñado por Abraham Zabludovsky y Teodoro González de León.

No obstante, en 1974 Tamayo comenzó a quejarse de los nulos resultados de la promesa e incluso criticó al PRI; señaló que construir “el edificio para el museo... es lo menos que puede hacer el gobierno... o el sector privado ¿por qué no? Me gastaré toda mi fortuna, porque he ganado mucho dinero. Pero lo hago con mucho gusto. Y si nadie me ayuda, lo haré solo.”⁶ Al año siguiente, el 20 de octubre, anunció que el secretario de Hacienda, José López Portillo, había autorizado la construcción del Museo Tamayo en Chapultepec con una partida de cinco millones de pesos.⁷ Sin embargo, poco después tampoco hubo avances.

Al ver esto, Tamayo denunció el rechazo a su proyecto en un conjunto de entrevistas realizadas por Elena Poniatowska.⁸ Como respuesta, el gobierno negó el hecho de que hubiera hecho algún ofrecimiento, a través del subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes, Sergio Galindo. Sus declaraciones contenían ya la idea del museo separado del interés popular que definiría por muchos años el sentido atribuido al museo de Tamayo.

El donativo que Tamayo ofrece es generoso: pero los términos del mismo están fuera de la realidad, ya que las acciones del Estado deben orientarse a la satisfacción de las necesidades culturales del país con criterio social. Los museos que propicie el Gobierno de la República deben tener esta función eminentemente popular.⁹

⁶ Carlos Zetina C., “Ya basta de PRI y sólo PRI: Rufino Tamayo”, Últimas noticias, *Excélsior*, México, 3 de abril, 1974. Citado en Ingrid Suckaer, *Rufino Tamayo. Aproximaciones* (México: Praxis, 2000), 349.

⁷ Rodolfo Rojas Zea, “Partida de 5 millones para construir el ‘Museo Tamayo’ de Arte Contemporáneo, cuanto antes”, *Excélsior*, México, octubre 21, 1975. Citado en Suckaer, *Rufino Tamayo*, 355.

⁸ Poniatowska, “Rufino Tamayo espera”; “Tamayo: ni Reyes ni Caso donaron sus bibliotecas... ¡las vendieron!”, *Novedades*, 5 de abril, 1976, 1 y 11; “Nuestros políticos creen saberlo todo: R. Tamayo”, *Novedades*, 6 de abril, 1976, 1 y 7.

⁹ “El Museo R. Tamayo no se construirá”, *Novedades*, 5 de abril, 1976, 1.

Dichos términos serían, según él, “que el museo estaría dedicado a la obra de un solo artista, y ocasionalmente a los que seleccionara el propio Tamayo.” Se sugería que el museo no entraba dentro de las prioridades del Estado debido a una especie de egoísmo en el proyecto que evidenciaba un supuesto escaso interés social. En el contexto del sexenio de Luis Echeverría, este discurso de atención a las demandas de los sectores más empobrecidos era bastante común. Manuel Felguérez y Juan García Ponce fueron de los primeros en señalar ese carácter demagógico en dicha respuesta.¹⁰

Los calificativos negativos también encontraban sostén en el carácter internacional de la colección que se proyectaba. Christine Frérot ha señalado que en ese tiempo la circulación de arte mexicano funcionaba bajo la dualidad arte nacional/arte internacional, donde el primero se consideraba como potencialmente accesible al público mayoritario, mientras el segundo correspondía a un grupo de iniciados.¹¹ Así, para algunos de los involucrados en su promoción, el arte internacional equivalía a poco popular, sin interés social, individualista y de marcado elitismo. Y Tamayo, el artista que abrió la discusión infinita entre el nacionalismo y la internacionalización en el arte,¹² el que había pretendido hacer un arte universal, era fácil de asociar a un museo muy separado del “pueblo”.

Sin embargo, Tamayo reiteraba que su interés en donar su colección era un acto cariñoso dirigido al “pueblo de México”. Se quejaba de que el gobierno insistiera en que su pintura no era para el pueblo; preguntaba “¿por qué no dejarlo a él que decida?” En varias ocasiones afirmó que la élite a la que estaba dedicado su arte era la élite de la sensibilidad, que era la clase

¹⁰ Manuel Felguérez “La retórica totalitaria” y Juan García Ponce, “El caso del Museo Tamayo”, *Plural*, mayo de 1976, 74-75.

¹¹ Frérot, *El mercado*. De acuerdo a un estudio más detallado del público de arte en esa época, en los hechos el arte para “iniciados” más bien era el arte más experimental y reciente; la diferencia en intereses entre gente con mayor y menor escolaridad en realidad no tenía tanto que ver con el origen nacional de las producciones artísticas. Rita Eder, “El público de arte en México: los espectadores de la exposición Hammer”, *Plural*, México, vol. IV, núm. 70, julio, 1977, 12-23.

¹² Juan Coronel, “Un moderno Prometeo”, Teresa del Conde (coord.), *Tamayo*. (México: Grupo Financiero Bital, 1998).

media y el pueblo laboral, no la élite de los privilegiados económicamente.¹³ El artista se enunció frecuentemente como socialista y se posicionó públicamente a favor de la libertad y la democracia.¹⁴ La idea de hacer un museo se relacionaba con ello, pues para él ese era el único vehículo mediante el cual el arte podía popularizarse; sólo era necesario que estuviera en una buena ubicación para que el pueblo mexicano, naturalmente sensible, acudiera y se involucrara con él. Por ello era importante que el museo se ubicara en Chapultepec, pues así tendría una numerosa concurrencia:

Chapultepec se ha hecho un centro cultural muy importante al cual concurre el pueblo cada domingo y en cada día de fiesta [...] Hemos visto, por ejemplo, que el Museo Alvar Carrillo Gil que está aquí en la esquina está siempre solo, solo, solo; no cae un alma ni por equivocación. [...] En cambio, en Chapultepec, hasta por inercia tiene que ir el pueblo y está demostrado que los visitantes de los domingos concurren en forma exorbitante y precisamente esto es lo que yo deseo. Mi interés principal, Elena, es que la cultura penetre en el pueblo así que considero que es el único lugar adecuado.¹⁵

En esa entrevista, Tamayo volvió a comparar su museo con el de Carrillo Gil al decir que éste ni siquiera había sido donado, sino vendido, y que el coleccionista había exigido que tuviera su nombre, a diferencia de él, a quien se lo había impuesto el gobierno. Es importante la nota porque el conflicto que tuvieron ambos personajes desde 1952 –cuyas aristas han sido descritas detalladamente por Ana Garduño–, tuvo finalmente mucha relación con la imagen pública de Tamayo y, por ende, con su propio proyecto de museo. Debido a su disgusto, Alvar Carrillo Gil se deshizo de una buena parte de las obras de Tamayo con las que contaba hasta entonces; algunas las entregó a Inés

¹³ Anónimo, “La sensibilidad está en la clase media: Rufino Tamayo”, *El Diario de Monterrey*, Monterrey, N.L., enero 23, 1978. Citado en Suckaer, *Rufino Tamayo*, 355. Poniatowska, “Tamayo: ni Reyes...”, *Novedades*, 11.

¹⁴ Ana María Torres Arroyo, “Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo de 1920 a 1960” (Tesis de Doctorado, México: UNAM, 2003), 148.

¹⁵ Poniatowska, “Rufino Tamayo espera”, 4.

Amor, otras fueron después recuperadas indirectamente por el artista y otras las adquirió Fernando Gamboa para el MAM en 1972.¹⁶ En la colección del Museo Carrillo Gil, fundado en 1974, no figuran obras de Tamayo, por lo que su papel en la historia del arte mexicano del siglo xx no se vio solidificado en dicho museo. Afirma Garduño que si “los tamayos de la colección se hubieran mantenido como conjunto, la recepción del artista, al menos en México, sería diferente a la actual.”¹⁷ A esto se podría agregar que dicha recepción no sería la misma sin el Museo Rufino Tamayo (MRT), promotor de la imagen de artista internacional y actualizado que le interesaba a Tamayo difundir.

Otro significado que la pareja Tamayo se encargó de otorgarle públicamente a la donación fue la asociación entre dicho acto y su falta de hijos, tema recurrente en la vida de esta pareja, en especial por el anhelo de Rufino por tenerlos.¹⁸ Decía Olga: “Todos los que rodean a nuestro presidente están celosos de Rufino porque él es internacional y aun así Rufino quiere dar todo lo que tenemos a México, porque, como usted sabe, no tenemos hijos.”

Aprobación del proyecto

En 1977, Tamayo hablaba de su museo seguro de que se realizaría y sin mencionar a los que habían decidido apoyarlo. Cuando le preguntaron sobre sus ganancias contestó: “me estoy gastando casi todo en la construcción del Museo de Pintura Moderna y Contemporánea, en Chapultepec, al que donaré mis pinturas también”.¹⁹ Posteriormente hubo pocas menciones del proyecto en las que no dio muchos detalles.²⁰

¹⁶ Ana Garduño, *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*. (México: UNAM-Coordinación de Estudios de Posgrado, 2009), 137-148. Daniel Garza Usabiaga, *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno 1964-1988*. (México D.F.: Museo de Arte Moderno, 2011), 228.

¹⁷ Garduño, *El poder del coleccionismo*, 147.

¹⁸ Suckaer, *Rufino Tamayo*.

¹⁹ “Rufino Tamayo: Nos deshonra nuestro embajador de Brasil”, *Proceso*, núm. 55, 20 de noviembre 1977.

²⁰ Elvira García, “En los 80 años de Tamayo: ‘Me falta tiempo para pintar todo lo que quiero.’” *Proceso*, núm. 150, 16 de septiembre, 1979.

La construcción del museo comenzó en 1979, pero la prensa comenzó a exigir información hasta principios de 1981, el año de la inauguración, cuando su concreción fue muy evidente. Según Hugo Covantes, quien siguió cada palabra del asunto, nunca antes en la arena pública se había destinado tanto tiempo, espacio y recursos al derecho a la información. Hubo un relativo silencio de las autoridades que el arquitecto Eduardo Rincón Gallardo, director de Obras y Servicios Públicos del DDF, explicaría después como una manera de impedir que la realización del museo se viera obstaculizada.²¹ El funcionario agregó una historia que es poco creíble, aunque muy significativa: después de que Echeverría rechazara su iniciativa, Tamayo había dispuesto en su testamento que legaba su colección al Museo de Arte Moderno en Nueva York y a la National Gallery en Londres y cuando el presidente José López Portillo tuvo conocimiento de esto, decidió aprobar el proyecto.²²

Después de la polémica que generó el proyecto de Tamayo y de la amplia justificación del gobierno de Echeverría para rechazarlo, los motivos de la aprobación del proyecto por López Portillo son poco claros, aunque es fácil entender el acuerdo que lo hizo posible. Poco antes de la fundación del museo, Tamayo explicó que el presidente dejó en claro desde el inicio que el gobierno no tenía dinero para construir el museo, pero que sí podía asegurarle el terreno en Chapultepec que solicitaba. El acuerdo final fue que el Grupo Industrial Alfa (GIA) financiaría la construcción y Televisa se encargaría de la administración. Hay que resaltar que un museo construido bajo tales condiciones no tenía antecedente en México, por lo que dentro del ámbito de la política cultural se convirtió en signo de un proceso de cambios político-económicos en el país. El sexenio iniciaba con el peso devaluado y con una relación con los sectores empresariales, incluido el GIA, gravemente deteriorada.²³ La colaboración

²¹ Entrevista con Patricia Zama, *Uno más Uno*, febrero, 1981. Citado en Hugo Covantes, *Historias grises del arte mexicano (I) El caso del museo Tamayo*. (México: Edición Personal, 1985), 10.

²² Zama (entrevista), en Covantes, *Historias grises*, 10.

²³ Un episodio importante que da cuenta de los problemas entre los empresarios y el Estado en esos años fue el asesinato del poderoso industrial regiomontano Eugenio Garza Sada por guerrilleros de la Liga 23 de Septiembre. "Echeverría asistió al sepelio y escuchó sin pronunciar palabra las muy despectivas que en la oración fúnebre le dedicó un representante

entre poderes que requirió el nuevo museo fue acorde a la exitosa política de reconciliación con los sectores empresariales que José López Portillo emprendió desde que estuvo en el poder; un acuerdo de esa índole no podría haberse realizado en el gobierno anterior.

Llama la atención que a pesar del rechazo tanto de la Cámara de Diputados como del Patronato del Bosque de Chapultepec hacia la decisión de Tamayo de construir el museo en el bosque, López Portillo accediera y le asegurara el terreno al artista. El argumento ecologista en contra ya había surgido años antes, a través de la Directora de Planificación del Departamento del Distrito Federal, la ingeniera Ángela Alessio Robles, quien señaló los daños que provocaría a las áreas verdes —a pesar de que ya había ahí un campo de golf. Ante esto, el pintor no dudó en traer a colación el derribe de árboles que la construcción del Circuito Interior estaba provocando, un proyecto que además estaba destinado “para la élite, para todos aquellos que tienen automóvil” y agregó “¿qué tiene que ver el Circuito Interior con el pueblo?”

El otro problema desde la opinión pública era la asociación de la zona, sus edificios y museos, con la cultura oficial del país, pues a muchos les ofendía y no les hacía sentido que un museo supuestamente de interés individual y financiado por la IP se localizara ahí. Sin embargo, tal oposición en conceptos parece no haber existido para los involucrados y hasta puede decirse que acabó por disolverse. Cuando era incierta la realización del museo, Tamayo había rechazado del gobernador Carlos Hank González un terreno gratis en el Ejido de Oro y también un edificio colonial, pues para él la pintura moderna no debía estar en un edificio de ese tipo: “se necesitan muros blancos, grandes espacios, perspectivas.”²⁴ Por su parte, el arquitecto Abraham Zabludovsky calificó la decisión de Tamayo como una solución lógica, pues la mayoría de los museos buscan espacios concurridos y cercanos a otros museos.²⁵ Finalmente

empresarial, culpándolo, entre otras cosas, de haber instigado el clima de anarquía y odio social que hizo posible el hecho de sangre que arrebató la vida del industrial.” Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución Mexicana*. (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1997), 244.

²⁴ Poniatowska, “Rufino Tamayo espera”, 4.

²⁵ Suckaer, *Rufino Tamayo*, 359.

se destrabó la situación con los que se oponían y Hank González mostró a los arquitectos el perímetro del terreno sugerido por Pedro Ramírez Vázquez: la casa club del campo de golf del antiguo Club Azteca.²⁶

El patronato

Tamayo reiteró su independencia de la IP y enfatizó la generosidad absolutamente desinteresada por la que había sido beneficiado: “no hay ningún interés detrás, ni político, ni de imagen, ni para mediatizar la crítica, ni para nada.”²⁷ Mencionó que además de los apoyos mencionados, Casa Domecq había pagado el auditorio del museo y Aurrerá la cafetería. Incluso agregó: “se han portado tan generosamente conmigo que hasta me dijeron que si yo quería, ellos le darían el museo al gobierno”; a lo cual se negó “porque resultaría muy costoso para el gobierno administrar el museo. De nómina mensual sólo será un millón de pesos. Y el gobierno, como me lo dijo el presidente, no tiene dinero.” Cabe agregar que en las escrituras de la concesión existía una cláusula donde se establecía que si el museo no se usara para exhibir permanentemente las obras donadas “de tal forma que siempre estén al alcance del pueblo mexicano,” éstas pasarían a ser Patrimonio de la Nación.²⁸

Al momento de su fundación, el patronato del museo estaba conformado por las siguientes personas: como presidente de honor, el ex presidente Miguel Alemán Valdés; como presidenta, Margarita Garza Sada de Fernández, coleccionista del Grupo Industrial Alfa; como vicepresidentes, Juan Morales Doria, también del GIA, y José Barroso Chávez, de la Cerillera La Central;²⁹

²⁶ Miquel Adrià, “Memorias de un proyecto”, *Museo Tamayo: Teodoro González de León, Abraham Zabludovsky*. (México D.F.: Arquine, Conaculta, 2015) 32. Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky, “La arquitectura del museo”. *El Sol de México en la Cultura*, 30 de mayo 1981.

²⁷ Ponce, “Cumplen al fin sueño”, 51.

²⁸ Escrituras de donación a la asociación denominada “Museo Rufino Tamayo”. 26 de junio de 1979. Archivo del Museo Rufino Tamayo.

²⁹ También ex presidente de la Cruz Roja Internacional y presidente de la Soberana y Militar Orden de San Juan de Jerusalén de Rodas y de Malta.

como secretario, José Luis Barroso Montull, de Panificadora Bimbo; como vocales: Miguel Alemán Velasco, de Televisa; Antonio Ariza, de Casa Pedro Domecq; Emilio Azcárraga Milmo, de Televisa; Antonio Gutiérrez Prieto, de la Constructora Gutsa; Agustín Legorreta Chauvet, de Banamex; Rómulo O’Farrill Jr., de Televisa —e hijo del director del diario *Novedades*; Amparo Espinoza de Serrano, de la Fundación Amparo; Olga Tamayo y Rufino Tamayo. Como se ve, no figuraban representantes del gobierno, si bien Tamayo mencionó haber recibido asesoría del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en la concepción del museo, en especial a la hora de nombrarlo.

La iniciativa privada había dado visible prioridad a pintores contemporáneos mexicanos desde la década anterior. El Grupo Industrial Alfa comenzó su colección en 1975 y cinco años después contaba con 274 obras, entre las que no tenía lugar la llamada Escuela Mexicana de pintura y predominaban Tamayo y Francisco Toledo.³⁰ Bernardo Garza Sada, director del grupo de 1973 a 1994, asociaba su imagen a los nombres de los pintores Francisco Corzas, Luis López Loza, Rodolfo Nieto y Trinidad Osorio.³¹ Apenas en 1978, los amigos de Tamayo de la élite regiomontana le habían hecho un homenaje en la Sala de Exposiciones de Arte en Monterrey, con 38 obras de caballete y un mural titulado *Eclipse*, realizado por encargo del GIA.³² Ese mismo año se construyó el Centro Cultural Alfa, donde se exhibían películas “científicas y tecnológicas diseñadas con la filosofía del museo activo”.³³ Por su parte, Televisa, de cuyo capital el GIA participaba con un 25%, había estado construyendo una importante colección de arte contemporáneo y había dado durante cuatro años becas a Rafael Coronel, Francisco Corzas, Alberto Gironella y Juan Soriano a través de su Fundación Cultural. Puede decirse entonces que la política de ambas empresas coincidía, al menos apa-

³⁰ Frérot, *El mercado*, 152. En 1977 surgió la importante colección de Fomento Económico Mexicano (FEMSA), una multinacional también regiomontana.

³¹ Federico Campbell, “El grupo Alfa: en 63 por ciento aumentó su ganancia en 1978”, *Proceso*, 3 de noviembre, 1979.

³² Suckaer, *Rufino Tamayo*, 368.

³³ Campbell, “El grupo Alfa”.

rentemente, con los objetivos de un museo de arte contemporáneo y para el GIA significaba, además, una manera de ganar representatividad en la capital.

El otro interés de Televisa quizás fue el de ganar mayor aceptación entre los públicos de la llamada alta cultura. Hay que recordar que en un primer momento, durante los años que tuvo mayor crecimiento como empresa, Televisa incluía en sus públicos a los sectores de la población con mayor capital cultural. En los setenta dedicaba varias horas de su programación vespertina para transmitir programas científicos y culturales producidos por la UNAM. También fueron muy famosos los programas conducidos por Octavio Paz. Administrar un museo de Arte Contemporáneo en la capital era sin duda una manera de adquirir poder simbólico, de hacerse presentes y muy visibles entre los mismos que criticaron a Tamayo por dejar a la iniciativa privada financiar su museo.

2. LA COLECCIÓN

La colección que donó la pareja Tamayo para construir el Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporáneo Internacional fue formada en su mayoría durante la década de 1970, es decir, a la par de la proyección del museo, de modo que no es posible separar ambos procesos. En la selección se encuentra el mejor testimonio sobre las posturas de Tamayo respecto a lo que era o debía ser el arte, así como sus apreciaciones sobre la producción artística de la época. Los sentidos que pudieran atribuírsele a la colección tienen que ver evidentemente con dichas posturas y con sus experiencias personales, pero también con el hecho de que gran parte de ella no fuera pensada como una colección privada, sino en términos públicos, en tanto donación al pueblo de México. De modo que hay una preocupación en Tamayo por su identidad pública en tanto artista, además del interés filantrópico. Por ello, y dado que éste es un intento por comprender el sentido del museo, el análisis de la colección no será exhaustivo y más bien se centrará en definir las obras que fueron más importantes para Tamayo y para Fernando Gamboa —quien lo apoyó en el proceso—, las que se reprodujeron más en medios y las que se asociaron al nuevo recinto.

Adquisición de obras

Tras la muestra de interés de Luis Echeverría en 1970, Rufino y Olga comenzaron a adquirir obras en Estados Unidos y en Europa, aprovechando cada ocasión en que Rufino exponía fuera de México.³⁴ Seis años después, cuando Tamayo supo que definitivamente se realizaría su sueño y tras firmar contrato con la galería Marlborough, comenzaron a hacer compras con mayor intensidad, pues muchas piezas de gran valor, en especial las norteamericanas, fueron adquiridas entre 1976 y 1981. En el contrato de la donación de una primera parte de la colección (en junio de 1979), se estableció que las obras fueron adquiridas con “la única finalidad de integrar con ellas una colección

³⁴Poniatowska, “Rufino Tamayo espera”, 4.

que vaya a incrementar el Patrimonio Cultural del pueblo Mexicano, destinatario único de dichas obras,” a lo que la pareja agregó que habían “dedicado el esfuerzo de su vida entera” para formarla.

Gamboa apoyó técnicamente con el movimiento de obras y la preparación del catálogo, además de asesorar a Tamayo en sus compras.³⁵ Desde 1974 se encargó del envío a México de casi la totalidad de las obras de los Tamayo provenientes de París, New York, Rio de Janeiro, Londres y de varios lugares de España, Francia e Italia.³⁶ El museógrafo ya había catalogado y organizado las piezas del Museo de Arte Prehispánico de México Rufino Tamayo, fundado apenas en 1974 en Oaxaca y estaba dispuesto a renunciar a la dirección del MAM para, como dice Rita Eder, “cruzar la calle” y dirigir el nuevo museo de Tamayo. Era claro que había entre ambos cierta coincidencia en posturas sobre lo que era necesario y el modo en que debían exhibirse los objetos en un museo; aunque como se verá, la colaboración no estuvo exenta de conflictos, lo que fue evidente especialmente en la temprana renuncia del director. Sobra decir que en el caso de un museo de arte contemporáneo en la ciudad de México, indudablemente era Gamboa quien podía conocer mejor las carencias de las colecciones estatales y por tanto saber qué era preciso coleccionar y exhibir con el apoyo financiero de Tamayo.

Gamboa no fue la única persona del MAM que estuvo involucrada varios años con el proyecto del museo. Carla Stellweg se encargó de obtener información de las distintas galerías y de los artistas sobre cada una de las obras de la colección, ya que la mayoría no estuvieron a la mano hasta que la inauguración estaba muy cerca. También recuerda haber dado a conocer algunos

³⁵ En una carta del señor Takeshi Kanazawa, curador del Museo Hara de Arte Contemporáneo en Tokyo, sobre la adquisición de las obras de Hiroshi Okada y de Waichi Tsutaka, podemos saber de la autoridad de Gamboa hacia Tamayo en este ámbito, pues se insiste en que Tamayo las adquirió “respondiendo a la solicitud del Sr. Gamboa,” incluso sin que parecieran de su gusto, en el Séptimo Japan Art Festival de 1972. Carta de Takeshi Kanazawa a María Josefa González Mariscal, 1 de marzo, 1982. Archivo del Museo Rufino Tamayo. Debrouse sostiene que la supervisión de Gamboa fue “bastante laxa”, aunque varios documentos señalan lo contrario.

³⁶ Carta de Fernando Gamboa a Olga Tamayo, 16 de julio de 1979. Carta de Renuncia de Gamboa, 15 de junio, 1981. Archivo del Museo Rufino Tamayo.

artistas a los Tamayo.³⁷ Mantuvo contacto cercano con todos los involucrados, asistió a las juntas del patronato, preparó el primer catálogo y realizó viajes a Nueva York por distintos preparativos. Llama mucho la atención que en ningún momento se mencionara el importante papel de Stellweg en la organización del museo. Su nombre no aparece en el catálogo de inauguración y sólo se hizo notorio en la prensa después de que Gamboa renunciara al MAM, cuando quedó a cargo del trabajo aunque sin nombramiento.³⁸ Otras mujeres que colaboraron con el Museo Tamayo desde el MAM fueron Beatriz Moyano, quien trabajaría ahí después, y Julieta Ruiz de Basurto.

La galería Marlborough Fine Art fue otra parte definitoria del conjunto de obras a donar: al menos una sexta parte de ellas fueron adquiridas directamente o por mediación de sus distintas sedes. Los intercambios se hicieron a través de Pierre Levai, gran amigo de los Tamayo y encargado de la sede neoyorkina de dicha galería desde 1967. La selección frecuentemente tuvo el filtro previo de la galería y el consejo de Levai. Muchas de las obras presentes en la exposición inaugural, y las más promovidas y reproducidas en los medios tras la inauguración del museo, fueron las provenientes de Marlborough. Esto llama la atención por la gran coincidencia entre la política de esta galería, especialmente exitosa durante esos años, y el proyecto que Gamboa y Tamayo tenían para el museo. Los artistas presentes en la colección que tuvieron exposiciones importantes en la galería entre las décadas de 1960 y 1970 fueron Frank Auerbach, Francis Bacon, Lynn Chadwick, Barbara Hepworth, Jacques Lipchitz, René Magritte, Henry Moore, Ben Nicholson, Victor Pasmore y Graham Sutherland.

En la primavera de 1976, Olga hizo un viaje a Nueva York donde, en palabras de Tamayo, “vio la pintura última que se hace en Estados Unidos, la Escuela de Nueva York y apalabró varias obras importantes y carísimas.”³⁹

³⁷ Además menciona que Thomas Messer, director del Museo Guggenheim, les sugirió artistas. Oles, “Doce superposiciones”, 17.

³⁸ Adriana Malvido, “Carla Stellweg, sin nombramiento, a cargo del trabajo diario en el Tamayo”, *Uno más uno*, 19 de junio de 1981, 17.

³⁹ Poniatowska, “Rufino Tamayo espera”, 4. Stellweg menciona que Olga era más bien la compradora activa, aunque Tamayo daba el visto bueno a las adquisiciones. Oles, “Doce superposiciones”, 17.

Según dan cuenta algunas cartas de Pierre Levai dirigidas a Olga Tamayo, ella le expresó en llamadas algunas líneas que se buscaban seguir en la colección del museo, tras lo cual él asesoró e influyó fuertemente sus compras. De 1978 a 1981, Levai, gran promotor del trabajo de Rufino Tamayo, estuvo muy comprometido a seleccionar y reservar las mejores piezas en exhibición en Marlborough para los Tamayo. *L'île au trésor* (1942), de Magritte, y *Le grelotteur* (1959), de Dubuffet, son algunas de las obras más importantes adquiridas de ese modo: “You will see from the slides that they are outstanding works of museum quality. [...] The Magritte may very well fit the need you have for surrealist paintings.”⁴⁰ También *Triarchy* (1958-1959), de Armitage, y *The greatest homosexual* (1978), de Larry Rivers, de las que dijo: “I think that these two works would be good additions to the museum.”⁴¹ Otra recomendación interesante hecha tiempo después fue sobre los dibujos *Nu aux fleurs* (1960) y *Portrait de la mère de l'artiste* (ca. 1963) de Giacometti: “As Giacometti sculptures are so expensive, I think that a drawing is enough to represent the artist in the museum.”⁴²

Un par de meses antes de la inauguración, Levai visitó México y les ofreció las fotografías de Berenice Abbott y de Bill Brandt, que posteriormente se añadieron a la colección. También adquirieron de esta galería obras de Claudio Bravo, Eduardo Chillida, Max Ernst, Juan Genovés, Adolph Gottlieb, John Hultberg, Franz Kline, Wilfredo Lam, Fernand Léger, André Masson, Joan Miró, Isamu Noguchi, Pablo Picasso, Rothko y Saul Steinberg, entre otros. Una de las recomendaciones rechazadas —la única visible en la correspondencia—, fue la de un gouache de Jackson Pollock titulado “Pink and Yellow”.⁴³ Precisamente la ausencia de este artista en la colección es bastante notoria, pues ya se habían adquirido obras de artistas centrales del expresionismo abstracto norteamericano. Se podría pensar que en este caso se debió al elevado precio de las obras, sin embargo ya habían aceptado ad-

⁴⁰ Carta de Pierre Levai a Olga Tamayo, abril, 1978. Archivo del Museo Rufino Tamayo.

⁴¹ Carta de Pierre Levai a Olga Tamayo, octubre de 1979. Archivo del Museo Rufino Tamayo.

⁴² Carta de Pierre Levai a Olga Tamayo, diciembre de 1980. Archivo del Museo Rufino Tamayo.

⁴³ Carta de Pierre Levai a Olga Tamayo, febrero de 1981. Archivo del Museo Rufino Tamayo.

quirir piezas de menor valor, como grabados, para representar a los artistas que les interesaban, por lo que más bien podemos tomar en cuenta para aclararlo un comentario de Tamayo aparecido en 1979 en *Artnews*: “Perhaps the greatest of the New York School painters was Franz Kline. He painted with an organized passion –his works just soar! Pollock I admire, but cannot like. And there is Rothko, whose work is in a class by itself –very mysterious and beautiful.”⁴⁴

Otra galería de donde salieron una gran cantidad de obras fue la Martha Jackson Gallery, en Nueva York, con la cual Tamayo probablemente también tenía un contrato. Adquirieron en una sola compra alrededor de 30 piezas a finales de 1977. Da la impresión de que se compraron para tener representados a ciertos artistas, más que por otro criterio: de varios se compraron más de tres obras a la vez. Lo cierto es que muchas no pasaron a ser de las más apreciadas de la colección. Por último, casi todos los tapices fueron de la Modern Master Tapestries Inc.,⁴⁵ que también había comprado tapices de Tamayo. Otras galerías importantes en el proceso fueron la Galerie de France y la Galería Juana Mordó. La adquisición de obras latinoamericanas se hizo mediante galerías europeas y mexicanas, o bien directamente con el artista, aunque de muchas no se tienen datos.

Arte universal y “planetario”

Las 315 obras de la colección pertenecen en buena parte a artistas que se desarrollaron en los Estados Unidos y en Europa, fueron realizadas de 1927 (un Joan Miró) hasta 1981 y una gran parte están fechadas entre 1966 y 1977. La mayoría son pinturas al óleo, esculturas en bronce y grabados. Hay un conjunto de fotografías y algunas obras que se salen de los soportes tra-

⁴⁴ John Gruen, “There are spirits in my country... I strain to listen to their voices”, *Artnews*, febrero, 1979, 70.

⁴⁵ A finales de la década de 1970, la tapicería gozaba de una creciente demanda en los Estados Unidos y cada vez había más gente que la apreciaba. El director de Modern Master Tapestries, Bill Weber, declaraba en 1981 que el problema no era tanto vender los tapices como conseguirlos. Ruth J. Katz “The swiftly growing field of tapestries and the fiber arts”, *The New York Times*, 5 de febrero, 1981.

dicionales, como las de arte cinético o más notoriamente dos instalaciones: *La última cena* (1977), de Mario Leopoldo Maler, ganadora en la xiv Bienal Internacional de Artes de Sao Paulo y *Autocinema* (1980), de Roger Welch. También hay un conjunto importante de tapices planos y texturalistas. Si se sigue un criterio de origen nacional, como lo exige la imagen pública del museo difundida por los fundadores, hay que decir que una gran parte de los artistas provienen de Estados Unidos y de Francia, seguidos por España, Italia y algunos otros países europeos. También hay un conjunto latinoamericano y uno mexicano, y pueden encontrarse obras de artistas japoneses y chinos que se desarrollaron en Estados Unidos o en Europa. Algunos de los artistas mejor representados en la colección son: Antoni Tàpies, Pablo Picasso, Roberto Matta, Eduardo Chillida, Francisco Toledo, Josep Grau Garriga y Zao Wou-Ki, seguidos por Brian Nissen, Manolo Millares, Josep Guinovart, Henry Moore y Robert Motherwell.

En la selección, la representatividad de los artistas en sus respectivos países y su papel dentro de la historia reciente del arte moderno fue un parámetro central, en especial entre los de Estados Unidos y de Europa, pues muchos fueron del mayor prestigio internacional. El artista frecuentemente habló de estar llenando un hueco en las colecciones estatales, carentes de arte internacional.⁴⁶ Afirmaba en 1976:

Tengo a todos los pintores contemporáneos españoles: Tàpies, Saura, Ribera, en fin lo más importante que hay en este momento. [...] Tengo a los más representativos pintores franceses, Soulages, Hartung, Menessier, a algunos representantes del movimiento cobra, a los pintores italianos de los últimos movimientos porque mi intención al hacer este Museo es representar a todas las últimas escuelas, las que

⁴⁶ James Oles habla de la particularidad de una colección de arte internacional en México: “A diferencia de Buenos Aires o de Caracas, para los gobiernos de México, así como para sus aliados intelectuales e industriales, el arte y el coleccionismo de arte servían no tanto para mostrar una sofisticación internacional sino para afirmar el orgullo nacional, para forjar un sentido más fuerte de identidad y para distraer a los críticos: exposiciones visualmente obvias de mexicanidad disimulaban los emprendimientos menos patrióticos como la corrupción, la opresión y el neoliberalismo.” Oles, “Doce superposiciones”, 13.

nacieron después de la Segunda Guerra Mundial o es que allí estaría representado el surrealismo, el pop-art, el hiperrealismo, la pintura última que se hace en Estados Unidos, la Escuela de Nueva York y los pintores más representativos de América Latina: Matta, Lam, los colombianos conocidos, Morales.⁴⁷

Respecto a los artistas nombrados, Tamayo no se colocó a sí mismo como un coleccionista con el poder de dotar de valor o de prestigio a ciertas obras; esa autoridad la utilizó más bien en el novedoso conjunto que realizó, pues hizo convivir en una misma colección a obras que de otro modo quizás no habrían estado bajo la misma edificación de legitimidad ni compartiendo un mismo relato. Tamayo conjuntó a sus contemporáneos con artistas algo más alejados del centro, o bien, más jóvenes. “Además incluyo obras de artistas ya consagrados que vivieron también ese momento, que participaron a pesar de que ya eran señores formados, tales como Picasso, Léger, Miró, Ernst, y una serie de figuras muy conocidas de todos nosotros.”⁴⁸

Desde luego que la impronta de Nueva York es bastante visible; muchos de los artistas en la colección eran los que compartían con Tamayo un papel privilegiado en el mercado del arte neoyorkino. Es bien sabido que la apertura internacionalista de Tamayo y su deslinde de la retórica nacionalista fue algo que le ayudó a ocupar un lugar ahí. El pintor narraba su viaje a Nueva York como el momento en el que pudo entrar en contacto con el arte internacional y donde tuvo una visión más general sobre lo que quería hacer en su obra, donde había podido ver verdadera pintura francesa, alemana y pintura temprana norteamericana, que era “con lo que realmente quería estar en contacto.”⁴⁹ Afirmaba en 1980 que él, Matta y Lam eran “los únicos latinos que hemos conquistado Nueva York”.⁵⁰ Tal experiencia la trasladó a su colección, y con ello se posicionó públicamente a él y al conjunto de artistas latinoamericanos de la colección como parte de los procesos artísticos acon-

⁴⁷ Poniatowska, “Tamayo: ni Reyes” *Novedades*, 111.

⁴⁸ Luis Suárez, Entrevista con Rufino Tamayo, *Siempre!*, 1981, 42. Archivo del Museo Rufino Tamayo.

⁴⁹ Gruen, “There are spirits in my country”, 66.

⁵⁰ Raquel Tibol, *Textos de Rufino Tamayo*. (México: UNAM, 1987), 132.

tecidos en el centro cultural neoyorkino tras la Segunda Guerra Mundial, aunque siempre sin perder de vista al centro parisino. Como ha apuntado Debroise, esto tenía gran importancia en un país donde la política oficial había tratado de ocultar los vínculos internacionales del arte mexicano.

Por lo demás, llama la atención el predominio de la abstracción en la colección. Sin afán de adentrarse en las “corrientes” y categorías estilísticas, hay que decir que en ella se encuentran: expresionismo abstracto, abstracción lírica, tachismo, informalismo español, abstracción geométrica, *op art* y cine-tismo; también hay surrealismo y neofiguración, entre otros. Es importante explorar el interés de Tamayo en hacer un museo fundamentado en este tipo de expresiones. La obra de Tamayo no fue abstracta; él se colocaba no en el realismo social ni en el abstraccionismo, sino en el “realismo poético”⁵¹ y frecuentemente enfatizaba la distancia de su obra con dicha categoría. En su texto de 1956, “Afirmaciones”, Tamayo habla del arte no figurativo como “una simple especulación intelectual, seco, deshumanizado.” Y sigue:

Estos adjetivos explican, precisamente, que lo vayan abandonando, pues una vez que ha completado ciertos experimentos técnicos ya no satisface al artista, si éste lo es de veras. El arte abstracto ha sido tan exprimido que ya no puede dar más. Ahora, lógicamente, se vuelve al realismo, en busca de nuevas experiencias. Y se vuelve con la convicción de que el arte es también, y esencialmente, poesía.⁵²

Curiosamente también calificó en ese escrito al arte abstracto junto con el arte “mexicano para turistas” de “deshumanizado”, citando *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset, un texto que por cierto Antonio Rodríguez utilizó para descalificar a Tamayo una década antes.⁵³ Quizás sea significativo también un comentario que hizo en 1974 sobre la obra de Pollock, generalizándolo a los artistas abstractos, donde señaló que las apreciaciones del público sobre su obra no podían venir de su entendi-

⁵¹ Torres Arroyo, *Identidades pictóricas*, 209.

⁵² Raquel Tibol, *Textos*, 37-39.

⁵³ Érika Madrigal, “Tamayo y los Contemporáneos. El discurso de lo clásico y lo universal.” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 92, (2008), 167.

miento de ella, sino de una asimilación por parte de éste de lo dicho por la crítica.⁵⁴ Una idea similar la usó en esos años para hablar del arte pop, que para él apelaba a la inteligencia en detrimento de lo sentimental —con lo que relacionaba a Picasso—, a pesar de ser un arte que dijo encontrar interesante y respetar mucho.⁵⁵ Por ello probablemente no incluyó muchas piezas con éste último lenguaje —fuera de un Warhol y obras de Larry Rivers y George Segal—, además de que las obras en diálogo con estos artistas no serían producidas en México y América Latina hasta las décadas siguientes.

A pesar de esa serie de comentarios en contra del arte abstracto, Tamayo contribuyó desde los sesenta a que las políticas culturales no homogenizaran la libertad creativa y se abrieran a otras tendencias pictóricas, en especial al abstraccionismo y sus variantes.⁵⁶ La bandera de la “libertad” fue muy frecuentemente enarbolada por Tamayo, en especial al plantearse como un artista rebelde y solitario en su país; ese valor, en efecto, era típicamente asociado al abstraccionismo. Es bien sabido que en el contexto de la escena artística de posguerra, el arte abstracto fue también el modelo estético del “internacionalismo”, y se entendió como el antagonico absoluto de “realismo” socialista y fascista.⁵⁷ Más tarde, en la década de 1970, aún había opiniones que consideraban que el arte abstracto era apolítico (tal como lo presentaron los precursores del expresionismo abstracto), mimesis de expresiones europeas y norteamericanas desligadas de la realidad latinoamericana, o “incapaz de incidir sobre la sociedad” y por tanto indeseable. Se planteaba una dicotomía donde la figuración significaba mayor interés social, “implica su reconexión política y cultural con los medios regionales”,⁵⁸ y no-figurativo equivalía a vacío de sentido y encarecimiento del lenguaje, además de cercanía con el imperialismo. Tal dicotomía, por lo demás, estuvo presente

⁵⁴ Tibol, *Textos*, 114.

⁵⁵ Tibol, *Textos*, 115.

⁵⁶ Torres Arroyo, *Identidades pictóricas*, 157 y 290.

⁵⁷ Andrea Giunta, “Crítica de arte y guerra fría en la América Latina de la revolución”, ponencia en seminario *Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas* (Buenos Aires, 8 a 21 de octubre, 1999).

⁵⁸ Damián Bayón (relator), *El artista latinoamericano y su identidad* (Caracas: Monte Ávila, 1977), 40 y 45.

en la visión de quienes criticaron al Museo de Tamayo, y el argumento sobre el escaso interés social terminaba por cerrarse en el hecho de haber obtenido apoyo de la iniciativa privada, pues esto aparentemente significaba menor apertura al público general.

Como es sabido, al menos desde la década de los cuarenta, Tamayo siempre sostuvo que el arte no podía hacerse en función de una ideología política, pues consideraba que ser activista le quitaba tiempo a la pintura.⁵⁹ Además, reiteró su defensa de la libertad en la creación artística como condición de posibilidad de ésta y afirmó que llegar al socialismo sería benéfico para el arte sólo en la medida en que esto no se entendiera como hacer arte de propaganda política.⁶⁰ Su posicionamiento en estas cuestiones se mantuvo firme durante la década de 1970 —tiempo en que juntó la colección—, cuando la crítica de arte en México y en general en América Latina se planteó insistentemente cuestiones como el interés social del arte y la pregunta por la identidad y lo latinoamericano.

Además de la abundante producción escrita de la época en torno a esos temas, realizada por personajes como Marta Traba, Juan Acha y Jorge Romero Brest, existe un documento en el que podemos apreciar la diversidad de posturas sobre esto que existieron entre artistas, críticos, historiadores y gestores, y entre ellas, las de Tamayo y de Gamboa. En 1975 se organizó en Austin un simposio que posteriormente se transcribiría con el título de *El artista latinoamericano y su identidad*. Éste fue realizado paralelamente a la exposición “12 artistas latinoamericanos de hoy”, organizada por Kazuya Sakai y Damián Bayón con obras de los argentinos Marcelo Bonevardi y Luis Tomasello, el brasileño Sergio de Camargo, el peruano Fernando de Szyszlo, el venezolano Carlos Cruz-Diez, el colombiano Edgar Negret y los mexicanos, o residentes en México, Manuel Felguérez, Gunther Gerzso, Brian Nissen, Vicente Rojo, Roger von Gunten y Francisco Toledo. De ellos, sólo Von Gunten y Tomasello se ausentarían en la colección de Tamayo. En el

⁵⁹ Torres Arroyo, *Identidades pictóricas*, 133.

⁶⁰ Nadia Piamonte, “El mundo va hacia la izquierda: Tamayo”, *Uno más uno*, México, 13 de julio de 1985, s/p. Citado en Torres Arroyo, *Identidades pictóricas*, 147.

simposio se debatió ampliamente la existencia de un arte latinoamericano contemporáneo, así como su relación con los “intereses extranjeros” y las corrientes internacionales.

A riesgo de ocultar la complejidad y la diversidad de ángulos en cada opinión, puede decirse que al final se definieron más o menos dos lados en el debate: quienes advirtieron sobre los peligros de la dependencia cultural respecto a los Estados Unidos y a Europa, y hablaron de la existencia de dos tipos de producción: 1) la que resiste y 2) la que se mimetiza con el proyecto imperialista (Marta Traba y José Luis Cuevas); por otro lado, aquellos que asumieron la existencia de facto de una expresión original y única en el arte latinoamericano, aunque sin definir un denominador común (Rita Eder, Manuel Felguérez, Damián Bayón, Jacqueline Barnitz y Fernando de Szyszlo). Tamayo, por su parte, se desvinculó de la preocupación central del debate, respecto a la definición del arte latinoamericano, e insistió en el carácter planetario del arte y en sus múltiples orígenes y aportes. Aunque su colección incluiría a los artistas interpelados en el simposio, el artista más bien fue ajeno a las preocupaciones latinoamericanistas en boga. Vale la pena hacer una cita extensa de su participación, pues puede funcionar en gran medida a manera de definición de sus intereses con el nuevo museo:

A mí me parece que aquí ha habido cierta preocupación por distinguir el arte latinoamericano, hablando de él separadamente del arte. Yo creo que el arte es planetario, por la sencilla razón de que está hecho con elementos de todas partes, con experiencias de todas partes. Quizá en lo que se llama de una forma despectiva, “arte que se está imponiendo entre nosotros los latinoamericanos”, quizás si nos ponemos a ahondar en ese arte, encontremos que hay elementos nuestros, de Latinoamérica, y que no nos hemos fijado en ellos. Tenemos el caso de Picasso, por ejemplo, que ya sabemos todos que utilizó elementos africanos y que en la época de la doble imagen (quizá muchos de ustedes no saben de eso) hay una influencia del arte azteca cuando estaba en decadencia. El arte es universal, es un lenguaje que puede ser entendido en todos los rincones de la Tierra y al que nosotros tenemos la obligación de hacer un aporte, que es el aporte local, de donde somos nosotros. [...] Yo creo que la identidad está dentro de nosotros

mismos, no necesitamos buscarla, y quienes están tratando de buscar la identidad pues debe ser porque no están seguros ellos de ellos mismos. [...] Hablemos del arte, que es planetario, usando el término que aquí se está usando, y nada más. Y que nosotros los productores de arte, seamos latinoamericanos o seamos americanos o seamos chinos, tenemos que aportar el sello el acento que le damos a ese lenguaje universal para que no solamente estemos aprovechando lo que nos dan los demás, sino que nosotros estemos aportando también algo para que los otros aprovechen nuestra experiencia. Yo creo que eso es todo lo que yo tengo que decir.⁶¹

Como se hará visible en la exposición inaugural, la preocupación por definir una identidad en especial, mexicana o latinoamericana, no está en la colección de Tamayo tanto como la de fundir en un universalismo a las distintas expresiones, en apreciación de la pluralidad de sus aportes. Con la premisa del arte planetario, Tamayo conseguía de cierta manera deshacer la periferia artística y volver todo parte de un mismo centro internacional. Al borrar en su museo las fronteras identitarias, que funcionan de facto en el reparto político mundial, se pretende borrar también las limitaciones a la libertad expresiva y los juicios sobre la inferioridad de una identidad respecto a otra.

Un defecto en el simposio citado, señalado entre otros por Helen Escobedo, fue el de la ausencia de referencias exactas a objetos artísticos y en especial a las obras que conformaban la exposición paralela. Sin embargo, el cinetismo sí suscitó comentarios bastante interesantes, en especial si se piensan en relación con la presencia de este movimiento en la colección de Tamayo y en la exposición inaugural. El arte cinético era en ese momento considerado el arte contemporáneo latinoamericano por excelencia,⁶² pero parece que resultaba paradigmático para muchos que este movimiento tuviera una relación tan cercana con los artistas europeos y a la vez fuera de tal calidad y originalidad. Cuevas, por ejemplo, dijo que se trataba sin duda de “un aporte de Latinoamérica al arte del mundo”, mientras que para Traba sus

⁶¹ Bayón, *El artista latinoamericano*, 59-60.

⁶² Ver comentarios de Jorge Romero Brest y Adelaida de Juan en Damían Bayón (relator), *América Latina en sus artes* (México: Siglo XXI-Unesco, 1983). Primera edición de 1974.

representantes más bien eran los que “consiguieron confundirse totalmente con un proyecto europeo”. La colección de Tamayo incluyó obras de Julio Le Parc, Feliciano Bésar, Lorraine Pinto, Jesús Soto y Carlos Cruz-Diez, y de artistas nacidos fuera del continente como Víctor Vasarely (húngaro), Yaacov Agam (israelí), Francisco Sobrino (español), Eusebio Sempere (español).⁶³ Así, Tamayo dejaba de lado que fuera un aporte latinoamericano para el mundo y más bien se concentraba en señalar las preocupaciones plásticas por el color y el movimiento presentes en artistas de diversas latitudes que habían optado por respuestas geométricas. En la exposición inaugural, fue evidente la indiferencia de Tamayo a estos señalamientos asociados a los intereses nacionales de los artistas (en especial de Le Parc, cuyas preferencias de residencia fueron tema de discusión en el simposio), pues se concentró más en las preocupaciones, ya en el color o en el movimiento, que éstos compartieron con otros artistas del mundo, no siempre cinéticos. No obstante, en el siguiente apartado se verá la importancia y el sentido que Gamboa dio en específico a las obras del llamado “geometrismo mexicano”.

Por otro lado, la presencia de Pablo Picasso en la colección es bastante relevante. Picasso, junto con Braque y el Greco, fue señalado por Tamayo en 1972 como uno de los artistas que lo emocionaban y conmovían grandemente.⁶⁴ Se cuenta con un tapiz, un dibujo, cuatro grabados y un óleo. Éste último, titulado *Nu sur un divan* (1960), es sin duda la obra que más se reprodujo en los medios de comunicación y una de las que tuvieron un lugar muy visible en la museografía de la exposición inaugural. Aunque la relación que suele hacerse entre Tamayo y Picasso viene de la forma en que retoman aspectos estéticos de otras culturas (Picasso de África y Tamayo de lo “indígena”), las obras del español en la colección no van mucho sobre esto. Más bien resalta que todas comparten la temática erótica, lo cual es

⁶³ Sobre el tema, ver Daniel Garza Usabiaga, *Cinetismo. Movimiento y transformación en el arte de los 60 y 70*. (México: Museo de Arte Moderno, 2012).

⁶⁴ Tibol, *Textos*, 104.

interesante si se piensa en la importancia de este tema en la iconografía de Tamayo, señalada por Teresa del Conde.⁶⁵ Independientemente de esto, Tamayo consideró a Picasso el “genio del siglo, sin lugar a duda”, aunque no lo admiraba tanto como pintor sino como un creador en varios sentidos, un visionario.⁶⁶ Una de sus últimas obras fue un retrato del artista español y además, la primera exposición temporal del museo estuvo precisamente dedicada a él: *Los Picassos de Picasso*.

Por último, la amplia presencia de Tàpies (sólo después de Tamayo y de Toledo, con cinco grabados, dos óleos y un pastel) pudo venir de un interés personal del artista (aunque también estaba entre los favoritos de Gamboa), pues se ha dicho que él, junto con Dubuffet, fueron artistas que sirvieron a Tamayo para afinar su personalidad artística.⁶⁷ La notoria presencia de Dubuffet, Bacon, Moore, De Kooning y Alechinsky quizás también tenga relación con las asociaciones entre estos artistas y la nueva figuración latinoamericana.

La política de exhibiciones del Museo de Arte Moderno durante la dirección de Gamboa es prueba de la coincidencia entre ambos hombres en gustos y posturas sobre la producción artística, pues en la década previa a la inauguración del MRT se organizaron intensivamente una gran cantidad de exposiciones internacionales con la intención de relacionar la producción extranjera con la nacional,⁶⁸ algo que caracterizó a la colección del nuevo museo. Muchos artistas y obras de la colección de Tamayo se presentaron en repetidas ocasiones en dichas exposiciones —en especial entre 1972 y 1975, antes de que estuviera asegurada la construcción del museo— y en varios casos sus curadurías corresponden con los conjuntos que se harían visibles en la colección donada.⁶⁹

⁶⁵ Teresa del Conde, *Tres maestros. Reflexiones sobre Bacon, Motherwell y Tamayo*. (México D.F.: Grijalbo-UNAM, 1997).

⁶⁶ Gruen, “There are spirits”, 67.

⁶⁷ Mariana Morales, *Una teoría del color*, 53. Renato González Mello opina que la selección de obras tanto de Tàpies como de los artistas del grupo El Paso (Rafael Canogar, Luis Feito, Manolo Millares, Antonio Saura) probablemente tuvo más relación con Toledo, quien era para Tamayo el mejor pintor de la nueva generación.

⁶⁸ Garza Usabiaga, *La máquina visual*, 73.

⁶⁹ Es el caso de *París, punto de encuentro del arte. Pintura contemporánea* (1972), con obras de Miró, Matta, Giacometti, Vasarely, Vieira da Silva, Wou Ki, Cruz-Diez, Alechinsky, Le Parc, Jesús Rafael Soto y Soulages; *El arte del surrealismo* (1973), con Giacometti,

La política de Gamboa en el MAM no fue tan distinta de la que parecía que iba a aplicar al MRT, misma que ya le había costado la etiqueta de antinacionalista, tal como le pasó a Tamayo y a su museo. Muchas veces se dijo que a partir de la construcción del Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporáneo Universal, el MAM se centraría más en el arte producido en México y dejaría al primero el arte extranjero.⁷⁰ Aunque en el MAM las exposiciones ya asociaban la producción nacional con la internacional, ni ése ni otros museos del gobierno reflejaban esto en su colección.

Gorki, Lam, Picasso, Miró, Magritte y Dalí; *Cuatro maestros del arte figurativo* (1973) con Giacometti, De Kooning, Dubuffet y Bacon; *Vasarely, sus maestros y amigos. Sesenta serigrafías* (1974), con Cruz-Diez, Le Parc y Soto; *Maestros de la pintura española de hoy* (1974), con Caballero, Canogar, Feito, Genovés, Muñoz, Saura, Tàpies y Guinovart; *El color como lenguaje. Pinturas* (1975) con Liberman, Frankenthaler, De Kooning, Gottlieb, Motherwell, Serra, Vasarely, Warhol y Rothko; *Creadores latinoamericanos contemporáneos. 1950-1976. Pinturas y relieves* (1976-1977) con Bonevardi, De Camargo, Cruz-Diez, Lam, Felguérez, Armando Morales, De Szyslo, Le Parc, Toledo, Tamayo y Matta. Por otra parte, las exposiciones monográficas con artistas u obras de la colección Tamayo fueron las siguientes: Vasarely (1973-1974), De Camargo (1974), Nissen (1975), Matta (1975), Motherwell (1975), Béjar (1975), Le Parc (1975), Soulages (1975-1976), Cruz-Diez (1976), Sakai (1976), Alechinsky (1980), Toledo (1980) y Miró (1980).

⁷⁰ Jorge Hernández Campos, "De museos y directores. Al MAM oxígeno," México, *Unomásuno*, 2 de agosto de 1981, 22.

3. FUNDACIÓN DEL MUSEO

La exposición inaugural

Gracias a algunas fotografías de archivo y de la prensa, una parte importante de la museografía de la exposición inaugural a cargo de Gamboa puede ser reconstruida. La ambiciosa reunión de obras de la muestra habla de un sentido didáctico en la exhibición, que apuntaba a mostrar el desarrollo de la pintura y la escultura recientes en el mundo. Para Gamboa, el museo era un centro de educación de las masas y la museografía era “la difusión cultural con sentido pedagógico,”⁷¹ cuya principal función era enseñar a ver, a saber mirar y “a comprender las etapas de la transformación del espíritu humano y sus creaciones.”⁷² Además, dicho sentido iba a la par de procurar exhibir obras de “primera importancia ya sean de la Nación o de otras culturas en beneficio de público, artistas, y voluntad cultural de la Nación.” Con el mismo interés señalaba Tamayo en el catálogo inaugural: “estoy seguro que mediante la continua convivencia con esta colección de obras contemporáneas universales el pueblo ha de descubrir nuevas e insospechadas perspectivas, y estoy seguro también de que los jóvenes que se inician en el quehacer artístico, han de sentirse estimulados con ella para encontrar su propia forma de expresión.”⁷³

Los apartados de la exposición fueron marcados más o menos mediante criterios formales o bien, preocupaciones y problemas plásticos, con indiferencia de la procedencia de los artistas. Así se evitó la exotización de los latinoamericanos, pues de entrada no se les categorizó como tales. Sin embargo, es evidente en cada apartado la intención de introducir al menos a un artista latinoamericano, y en especial mexicano, lo cual logró muchas veces plantear

⁷¹ Ana Garduño, “Fernando Gamboa, el curador de la Guerra Fría”, *Fernando Gamboa, el arte del riesgo*. (México: Conaculta- Museo Mural Diego Rivera, 2009).

⁷² Gamboa, “La museografía, nuevos conceptos”, en Mauricio Marín (comp.), *Las ideas de Gamboa: (y Chávez) (y Vasconcelos) (y Reyes) (y Paz)*. (México, D.F.: Museo Jumex: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2013), 238.

⁷³ Manuel Reyero, *Museo Rufino Tamayo. Arte Contemporáneo Internacional*. (México: Grupo Alfa y Fundación Cultural Televisa, 1981).

diálogos visuales interesantes. Con esto parecía que Tamayo y Gamboa, aunque poco interesados en el nacionalismo (en especial el primero) y la identidad latinoamericana, sostenían que las expresiones mexicanas y en menor medida las latinoamericanas no sólo eran parte activa del panorama mundial del arte, sino que presentaban originalidad y significaban una aportación universal desde su contexto particular. Como ya había dicho en el simposio de Austin: “el arte es universal, es un lenguaje que puede ser entendido en todos los rincones de la Tierra y al que nosotros tenemos la obligación de hacer un aporte, que es el aporte local, de donde somos nosotros.” En efecto, los elementos plásticos de color y forma que consideraba que en su propia obra conciliaban su moderna universalidad con la tradición local⁷⁴ fueron precisamente los criterios de conjunción de las obras seleccionadas.

Vale la pena empezar por el edificio del museo, que resultó realmente novedoso en relación a los espacios museísticos más importantes en la ciudad. La principal característica, y la más admirable, ha sido el modo en que se funde con el paisaje; en palabras de los arquitectos: “el edificio está rodeado en tres lados por taludes que disminuyen la altura de los volúmenes perimetrales y establecen una continuidad de material entre la yerba del bosque y los muros del museo. Se consigue una integración real y produce la ilusión de que el edificio brota del suelo”. No irrumpe en el bosque sin respeto del predominio del follaje vegetal de Chapultepec e incluso desde dentro los árboles acaparan la vista de las ventanas cuadradas. Para fines museográficos, la monocromía de la fachada, en gris, rodeada por completo de verde, sirvió para concentrar la atención visual del visitante en las esculturas colocadas al exterior. De alguna manera se extendió la función del cubo blanco hacia afuera, algo que no es posible cuando el museo se encuentra en una avenida rodeado por completo de otros edificios y distracciones visuales.

En las amplias explanadas fuera y dentro del edificio las esculturas son lo primero que llama la atención. Es evidente la predilección por obras de gran formato no sólo en dichas áreas, donde fueron más visibles desde múltiples

⁷⁴Madrigal, “Tamayo”, 178. “Hemos de tomar en consideración la forma, el color, el espacio, por sí mismos y no en función de cualquier otra cosa”. Tibol, *Textos*, 33.

ángulos y distancias, sino también al interior de las salas. Quizás tuvo que ver con la intención de Gamboa de educar al espectador mediante el impacto, de llevarlo de sorpresa en sorpresa.⁷⁵ En el exterior del museo se encontraban el *Cubo de Herrumbre* (1980) de Fernando González Gortázar, una obra del geometrismo mexicano muy elogiada por la crítica, y *Turn* (1973) de Alex Liberman, para Raquel Tibol “una pista grandota e irrelevante”⁷⁶ cuyo color, sin embargo, conseguía llamar la atención en medio del concreto pálido de la entrada principal (imagen 1). Un comentario de Tamayo sobre esta pieza el día de la inauguración dice mucho de sus intenciones con la muestra: “Mire esa escultura color naranja. No significa nada. Tan sólo es una escultura. Arte y nada más. Yo no sé si al hombre de hoy le importe la obra de arte. Pero hay que educar. O la vida se tara. Queda renga sin la sensibilidad. Hay que educar al pueblo en el arte”.⁷⁷

Al entrar al museo podían observarse desde el vestíbulo las esculturas *Contatti antagonisti* (1973-1974), de Gio Pomodoro, *La ruota* (1961), de Arnaldo Pomodoro, *Triarchy* (1958-1959), de Kenneth Armitage, y *Miracolo* (1972), de Marino Marini, iluminadas con luz cenital (artificial y natural) en un amplio espacio para ser apreciadas (imagen 2). Este patio central, además de ser concordante con la más reciente generación de museos en Estados Unidos,⁷⁸ puede reconocerse como un sello distintivo de los edificios de González de León y Zabludovsky, y en este caso se adecuó a la perfección a las necesidades museográficas de Gamboa, pues incorpora al espacio una luminosidad que funciona como “luz litúrgica que hace posible el ceremonial museográfico.”⁷⁹ También los muros de concreto con grano de mármol cincelado, característicos de estos arquitectos, fueron un buen soporte visual

⁷⁵ Garduño, “Fernando Gamboa.”

⁷⁶ Raquel Tibol, “Se inauguró el museo. Con Tamayo la iniciativa privada al poder cultural”, *Proceso*, 30 de mayo 1981.

⁷⁷ Miguel Reyes Razo, “Yo ya llegué, sin mecenas ni ayuda del gobierno: Tamayo”, *El Universal*, mayo 29, 1981, 1ª.

⁷⁸ Barry Bergdoll, “La nueva síntesis mexicana”, *Museo Tamayo*, 23.

⁷⁹ Manuel Larrosa Irigoyen, *Abraham Zabludovsky. Espacios para la cultura*. (México, D.F.: Conaculta, 2000), 35.

para el modelo de cubo blanco al que se apegó el museógrafo en el montaje de la exhibición. Dado que ése es el acabado que cubre todo el edificio, las pinturas colocadas sobre él captaban toda la atención óptica, incluso cuando no estaban en las salas de paredes estrictamente blancas.

El recorrido iniciaba en la amplia sala poniente, donde se transitaba primero por la atrevida combinación de *Alfabeto Senza Fine VII* de Emilio Scanavino con *Traslación circular* (1959) de Julio Le Parc. De inmediato uno se topaba con el majestuoso tapiz *Henequén rojo y negro*, realizado *in situ* por Josep Grau-Garriga, acompañado por *Constance dans son fâteuil* de Antonio Saura, así como *Figuras* (1960) y *Banda roja* (1971) de Antoni Tàpies (imagen 3). De acuerdo a Raquel Tibol, también estaban ahí un Lucio Muñoz y *Neanderthalio* (1971) de Manolo Millares. La presencia de Le Parc en una sala que no era estrictamente cinética enfatizaba las coincidencias y los contrastes en la función atribuida al color en artistas enfocados a la abstracción gestual y artistas cinéticos. En la misma sala se encontraba una línea algo más figurativa, con *Two figures with a monkey* (1973), de Francis Bacon, y *Sapo* (1980), de Toledo —que se dice Tamayo quiso que estuviera ahí—⁸⁰, así como una obra de Matta.

La siguiente sala presentaba cubismo y surrealismo, tal vez planteándolos como antecedentes y acompañantes de los movimientos de posguerra, en un enfoque eurocentrista. Se encontraba de nuevo a Matta junto a una escultura de Jacques Lipchitz, *Peinture* (1927), de Joan Miró, y *Le grelotteur* (1957), de Dubuffet. En la misma pared, visible desde la sala anterior, estaba la famosa *Nu sur un divan* (1960), de Picasso, cerca de la cual se colocó otra obra con temática erótica, *Mujer atacada por peces* de Toledo —al parecer la única latinoamericana en esta sala. Tibol menciona la presencia de dos pinturas “del todo descontextualizadas” de Frank Auerbach y habla de un exceso de variedad en esta sala. Es probable que estuviera aquí *Autocinema* (1980), de Roger Welch, según una pequeña fotografía publicada en *Vogue*, lo cual en efecto resultaría excesivo.

⁸⁰Tibol, “Se inauguró el museo.”

La siguiente sala, cuyas fotografías fueron las más reproducidas en los medios, contenía al conjunto de obras que pueden inscribirse en el expresionismo abstracto. En el muro lateral a la rampa que daba acceso a ella se colocaron uno tras otro tres tapices abstractos, muy armoniosos en conjunto: *White Center* (1968), de Theodoros Stamos, *T-I-7I* (1974), de Conrad Marca-Relli, y *Beige Figuration* (1968), de Motherwell. A diferencia de lo que se hizo en otras áreas, en esta sala las pinturas se colocaron muy cerca la una de la otra, tal vez con el fin de que en su consecución se hicieran más evidentes sus similitudes estéticas. Al fondo se observaba un tapiz de Marta Palau que quedaba algo asilado entre ambos muros, pero conseguía por lo mismo ser muy llamativo (imagen 4). Su presencia no deja de ser algo desconcertante por tratarse de una pieza donde la textura es quizás más importante que la expresividad del color, que predominaba en el resto de las obras del conjunto. Con la misma fórmula de la cercanía visual de los tapices, una sola pared muy amplia se cubrió con las obras *Ruptura* (1976), de Arcangelo Ianelli, *La prisión* (1978), de Antonio Peláez, *Untitled (Plum, Orange, Yellow)* (1947), de Rothko, *Sonata* (1971), de Helen Frankenthaler, *15 janvier 1955* (1955), de Pierre Soulages, *Burst* (1972), de Adolph Gottlieb, *Collage with music and Canvas II* (1974), de Robert Motherwell, *November 29, 1977* (1978), de Edlich Stephen, y *T 1974 E 14* (1974), de Hans Hartung. En esa misma sala se apreciaba un conjunto de esculturas abstractas: *Three Planes* (1960-1961), de David Smith, *Untitled* (1976), de James Rosati, *Large Slow Form* (1962), de Henry Moore, y *Skywall* (1974), de Louise Nevelson.

Antes de llegar al patio central, se pasaba por el importante núcleo montado en la pequeña elevación al fondo de la explanada central del museo, donde se podía observar la *Superficie bianca* (1966), de Enrico Castellani, al lado de *Máscara II*, de Edgar Negret, de color rojo brillante (imagen 5 y 6). Frente a ellas estaba *Mannari* (1957), de Noguchi y *Square form with Circles* (1963), de Barbara Hepworth. Por su monocromía, su relativo aislamiento y su ubicación en una explanada elevada con luz cenital, estas obras eran especialmente llamativas. Blanco, rojo, negro y gris resultaban impactantes y llamativos a la distancia, desde el balcón del vestíbulo, y al acercarse. La obra de

Noguchi incluso parecía dialogar con la arquitectura del edificio. Esta fue una de las áreas abstractas, enfocada al color y con cierta inclinación a lo geométrico.

Es visible la utilización del aislamiento de objetos para descontextualizar visualmente a las obras, adaptación de las teorías sobre la contemplación estética de Alfred Barr que hizo Gamboa y que ya ha señalado Carlos Molina.⁸¹ El tapiz casi monocromático *Sandías* (1975), de Tamayo, y *Naturaleza muerta* (1974), de José Ramón Sierra, fueron dos obras que de hecho podían desvincularse de cualquier otra por su ubicación, la primera en el muro oriente y la segunda en un muro de la sala oriente superior que podía observarse desde afuera, enmarcada por los muros de la entrada a la misma (imagen 7). En ésta se encontraban esculturas de David Smith, Giuseppe Rivadossi y Eduardo Chillida, entre otros. Este tipo de descontextualización también coincidía con las pretensiones de estética purista promovidas por Tamayo, donde el tema es secundario y el interés se concentra en la calidad plástica.⁸²

Antes de entrar a la última sala se podían apreciar, según Tibol, nueve obras de Tamayo, entre las que estaban *Dos figuras* (1979) y *Mujeres* (1971), además de *Costa* (1973), algo más abstracta. La sala oriente de la planta baja, que terminaba el recorrido, iniciaba con el *Retrato de Olga* (1964), que fue donada por decisión de la retratada y ocupaba sola un panel muy llamativo, al que seguía un pequeño conjunto más geométrico que contenía *Ceti Lum*, de Víctor Vassarely, y *Tensión hacia tres* (1973), de Manuel Felguérez, que no estuvo en la preinauguración. El recorrido de esta sala y de toda la exposición terminaba con obras de los formatos más experimentales de la colección: *Custodia magiscópica* (1981), de Feliciano Béjar, que es una especie de lente con diferentes aumentos que distorsionan la visión del entorno, y la instalación con cinta sonora *La última cena* (1977), de Leopoldo Maler, una mesa rodeada de sillas y alambre de púas, con una sucesión de cadáveres de cordero colgados arriba de ella. A juzgar por los comentarios de Tibol, en

⁸¹ Carlos Molina, “Fernando Gamboa y su particular versión de México”, en Marín, *Las ideas de Gamboa*, 283.

⁸² Madrigal, “Tamayo”, 183.

esta área se podían observar algunas piezas más de artistas mexicanos, pero no existen fotografías de esto.

Las obras de la parte final eran evidentemente las más cercanas al MAM, con abstracción geométrica, cinetismo e instalaciones. Sugerían en su disposición que el presente del arte en el mundo, el arte realmente contemporáneo, interesante y experimental era el de autores latinoamericanos: en una muestra que se hizo llamar de arte internacional, el espacio final lo ocupaban la obra de un argentino que ganó la bienal de Sao Paulo y la de un mexicano realizada ese mismo año. Sin olvidar que quienes introducían al público a esta área eran Tamayo, primero, y los geometristas después. En esta área, el museógrafo debió tener más injerencia. Con todo y el interés “internacional” de Tamayo, no hay que ignorar que el geometrismo, a pesar de su deseo por no ser nacionalista, fue agrupado en el MAM de Gamboa en 1976 como un conjunto “mexicano” y además, en palabras de éste, se trató del “movimiento más importante que ha surgido en México después del gran movimiento muralista.”⁸³

La exposición parece haber funcionado como una respuesta al proceso de finales de la década de 1960, descrito por Andrea Giunta, en el que el arte latinoamericano no tenía posibilidades de entrar en la gran narración de la historia del arte de Occidente, auspiciada por la crítica norteamericana. La situación política que dio inicio a la difusión intensa de lo “internacional” ya no era vigente para ese momento y las expresiones latinoamericanas que presentaran ese carácter no tenían ya mayor relevancia. “Si el arte latinoamericano era tan internacional como el que se encontraba en los centros que habían generado y transformado el lenguaje del arte moderno, lenguaje al que, por otra parte, no había agregado nada nuevo, podía entonces quedar fuera de su historia.”⁸⁴ Las preocupaciones por la originalidad que se expresaron en el apartado anterior dan cuenta del impacto de estas apreciaciones. Un montaje como el de esta exposición probablemente no habría podido darse en ningún gran museo de Europa o Estados Unidos, donde las abs-

⁸³ Presentación del catálogo *El geometrismo mexicano. Una tendencia actual*. Citado en Garza Usabiaga, *La máquina visual*, 147.

⁸⁴ Giunta, *Crítica de arte*, 23.

tracciones realizadas al sur del Río Bravo no se consideraban equiparables a las de Rothko o Frankenthaler. El montaje de Gamboa no enfatizó ninguna “identidad” en especial y sí afirmó lo internacional de todas las obras, sin embargo con ello logró señalar el papel del arte mexicano en la historia occidental del arte y de alguna manera afirmar su originalidad y relevancia.

Esta intención de señalización con el montaje de obras “internacionales” —es decir, abstractas— latinoamericanas, junto con otras que eran realmente del centro neoyorkino y de Europa, no contradice el conocido afán por universalidad de Tamayo. En el análisis realizado por Cuauhtémoc Medina sobre el oxímoron del “mexicano-universal”, puede entenderse que la “internacionalización” supone precisamente la pretensión como artista periférico de ser “reconocido en las metrópolis como participante de la historia del arte, y [es un] rango (claro) hecho para consumo local, pues es de vuelta en la nación, donde (contradictoriamente) ese internacionalismo se hace efectivo.”⁸⁵ La universalidad de hecho funciona como principio de excepción, pues es un rango “que sólo alcanzarían los artistas que se salvan del pecado de la particularidad.”⁸⁶ En el Museo de Tamayo los artistas mexicanos eran “universales” e “internacionales” porque su posición al lado de obras reconocidas en la historia del arte central los elevaba a ese rango.

“Somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres”

El convencimiento que llevó a la exposición a evidenciar el carácter internacional del arte mexicano probablemente tiene que ver con la existencia de un optimismo sobre el papel que jugaba en especial México en el orden mundial. Si pensamos en el contexto político de la inauguración, podríamos

⁸⁵ Cuauhtémoc Medina, “La oscilación entre el mito y la crítica. (Octavio Paz entre Duchamp y Tamayo)”, Begoña Inchaurreandieta (ed.), *Mitos de permanencia y fugacidad: IV Simposio Internacional sobre Teoría de Arte Contemporáneo* (México: Patronato de arte contemporáneo, 2006), 42.

⁸⁶ Medina, “La oscilación”, 42.

decir que todavía había algo del aliento de la administración de la abundancia de López Portillo, pues aún no se percibía la que sería una de las crisis económicas más desastrosas en la historia del país. En el catálogo de inauguración editado por el GIA, Manuel Reyeró comenzaba la presentación con la cita de *El Laberinto de la Soledad*: “somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres”. Las palabras de Paz, publicadas tres décadas antes y en un contexto ardiente de posguerra, curiosamente ahora cobraban un sentido renovado dentro de un contexto en el que parecía que México entraba al centro económico internacional. En ese momento se podía reavivar la construcción identitaria del “mexicano-universal”, con la que se identificó incontables veces a Tamayo y con el cual se anclaba en lo internacional. Reyeró proseguía así:

El vertiginoso avance de la tecnología y de la ciencia en nuestro siglo transformó de una manera radical el contexto humanístico mundial, ocasionando dramáticos y profundos cambios en la estructura socio-económica y cultural de todas las naciones. Por primera vez los pueblos afrontaron simultáneamente problemas comunes de señalada interdependencia universal.⁸⁷

El autor vincula esa simultaneidad con la naciente imposibilidad de enfocar y discutir al arte del siglo xx como un fenómeno local o nacional, pues ahora sólo podía situarse como parte de los grandes acontecimientos universales; ya no podían ubicarse a los artistas latinoamericanos como un grupo *per se*, pues fueron parte de la corriente contemporánea internacional. Este relato concordaba con la necesidad de poseer y exhibir arte de otras naciones, en un momento en que México alcanzaba un lugar importante en el mundo. Más adelante menciona Tamayo:

Creemos muy sinceramente que México va conquistando ya un lugar de cierta significación en el orden internacional y en consecuencia, nos parece que es tiempo ya de que en el campo de la cultura rompa definitivamente ese asfixiante cerco nacionalis-

⁸⁷ Reyeró, *Museo Rufino Tamayo*.

ta que le ha impedido hasta ahora, una franca y abierta comunicación con los demás países de la tierra, compartiendo con ellos nuestras afortunadas experiencias, pero reconociendo también el valor de las de ellos, utilizándolas sin prejuicios en nuestro propio beneficio. Consideramos que esa es la única forma civilizada de integrarnos al mundo y convivir armónicamente dentro de él.⁸⁸

El museo se concebía como históricamente se ha hecho:⁸⁹ como una vía de diálogo entre las civilizaciones, como una base sobre la cual los productos culturales más elevados de las naciones podían convivir para encontrarse en su universalidad. Si Paz ya había señalado el lugar del mexicano en la humanidad, su papel universal, ahora éste podría encontrarlo y reconocerlo en la contemplación de las obras de los otros países en diálogo con las del propio.

Es importante prestar atención al énfasis que se puso durante la promoción del museo en el origen cultural o nacional de las obras, en especial respecto a las norteamericanas y las europeas. Más de una década atrás, Gustavo Díaz Ordaz –según Tamayo– no le veía sentido a que el Estado adquiriera obras internacionales porque los turistas no querían ver obras de sus propios países. No estaba en el panorama que se abandonara la posición de objeto de exhibición para adoptar la postura de observador de la producción extranjera. Poseer obras de países más desarrollados y exhibirlas para disfrute del “pueblo mexicano” podía simbolizar un ejercicio de poder superior al de exhibirse en esos países. De cierta manera, se señalaba que México estaba al mismo nivel que las naciones representadas en la colección, por lo que, como afirmó el artista, debía de “hablarse al tú por tú con otros países.”⁹⁰ Es interesante la coincidencia entre los objetivos del nuevo museo y aquello que buscaba Gamboa casi cuarenta años atrás en la exposición *Obras maestras de pintura europea en México*, en la Sociedad de Arte Moderno, a reserva (o no) de la amplia justificación que entonces se hizo para exhibir obras extranjeras:

⁸⁸ Reyero, *Museo Rufino Tamayo*.

⁸⁹ Duncan, “Art museums.”

⁹⁰ Suárez, Entrevista con Rufino Tamayo, 30.

Familiarizar al público de México con el buen arte de otros países [...] El valor creativo que ha colocado a la pintura mexicana a la cabeza de los movimientos artísticos del mundo y a México entre los primeros centros culturales, no sólo permite la serena y profunda observación de un arte extranjero, sino que obliga a conocer de primera mano lo que, en materia de arte, han creado otros países.⁹¹

En esta cita se evidencia la relación que existe entre tener un mayor poder simbólico y exhibir, apreciar y coleccionar arte de otras culturas. Este posicionamiento internacional servía a la vez a los dos intereses fundadores del museo: Rufino Tamayo y GIA-Televisa. El primero consolidaba en un museo la imagen pública que se había esmerado en resignificar desde la década de los cincuenta. Como ha dicho Ana Garduño, a Tamayo le importaba darse a conocer como “artista renovador, novedoso y actualizado; remarcar su individualidad y no su militancia con un determinado movimiento estético.”⁹² Decía: “quizás fue un accidente que sea mexicano [...] Lo que soy antes que nada es un ciudadano del mundo.”⁹³ Al rodear su propia obra de una gran cantidad de artistas consolidados provenientes en especial del resto de América y de Europa, permitió que su papel en los procesos artísticos internacionales se materializara en el espacio expositivo.

Los segundos, por otro lado, debieron conjugar estas aspiraciones de integración a la red internacional de poder cultural y socioeconómico con sus intereses empresariales, pues ambos estaban en vías de internacionalizar sus compañías.⁹⁴ Conocer en qué condiciones funcionaba esto requeriría una investigación más amplia.

⁹¹ Marín, *Las ideas de Gamboa*, 179.

⁹² Ana Garduño, *El poder del coleccionismo*, 144.

⁹³ John Gruen, “There are spirits”, 65.

⁹⁴ Caso similar es del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, con el cual el Museo Rufino Tamayo colaboró estrechamente en sus primeros años y compartió programas y políticas similares. Para un análisis de su vínculo con los intereses industriales ver: Georgina Sánchez Celaya, “Más allá de la filantropía: el nacimiento del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey”, *Discurso Visual*, (Julio-diciembre, 2014), 32-40.

La polémica inauguración

En mayo de 1981 se transmitieron cuatro programas especiales de televisión como homenaje a Tamayo con motivo de la inauguración del museo. Se convirtió en una celebridad “sin mecenas ni ayuda del gobierno.”⁹⁵ Esto significó un cambio en la manera en que se difundía el arte, pues se creó una expectativa fuerte sobre el evento que probablemente tuvo que ver con los 15,000 visitantes que se registraron el 31 de mayo. Desde la exposición de la colección Armand Hammer en 1977 se había visto el gran impacto de los medios de comunicación, y en especial de la televisión, en la difusión de las exposiciones.⁹⁶

No obstante, después de su inauguración el 29 de mayo, las críticas negativas al museo fueron numerosas. Raquel Tibol enfatizó el hecho de que el patronato estuviera conformado sólo por agentes privados, resultando el Museo Tamayo “un coto privado, resguardado por un batallón de guaruras privados, en un espacio no enajenable de propiedad pública.” Como muchos otros, mostró su indignación ante la posición que había tomado el artista en el asunto:

Se aspira a seguir el modelo cultural estadounidense, de prestigiar el poder económico a través de un mecenazgo deducible de impuestos, modelo que corresponde a la transnacionalización del capital monopólico. Tamayo aparece, entonces, no como el generoso donante de una importante colección, sino como el intermediario de una operación de recambio estratégico, a raíz de la cual los empresarios pasarían a ocupar el lugar de máximos promotores de una cultura que, por los ejemplos que a diario da Televisa, no sería ni popular ni democrática.⁹⁷

En su discurso, Tamayo sostuvo que la iniciativa privada era la clave para promover acervos culturales de calidad: “Yo encuentro que la iniciativa privada sienta un extraordinario ejemplo que ojalá y sea seguido por otras instituciones y personas con poder económico: entonces estaremos seguros

⁹⁵ Reyes Razo, “Yo ya llegué”.

⁹⁶ Eder, “El público de arte en México”.

⁹⁷ Tibol, “Se inauguró el museo.”

de tener un acervo cultural de la máxima importancia”. Por lo demás, la arquitectura recibió varios elogios en ésta y otras críticas, con sólo algunas reservas por la poca consideración que se tuvo de los requerimientos del montaje museográfico (las paredes de concreto que dificultan la colocación de cuadros y, para Helen Escobedo, el color del acabado del piso).

Las reacciones más interesantes fueron sin duda las de los artistas, quienes hicieron evidentes sus posturas respecto a los alcances y límites que veían en la participación de la iniciativa privada en el arte. Gilberto Aceves Navarro y José Luis Cuevas fueron algunos de los que un primer momento se posicionaron a favor; en opinión del último, el Estado había hecho “muy poco por la cultura desde hace muchos sexenios” y así se podría actuar “al margen de cualquier presión oficial o gubernamental.”⁹⁸ Pero lo más frecuente fue el cuestionamiento del museo por mostrar la insuficiencia del gobierno para atender la cultura y seguir el modelo estadounidense del financiamiento del arte. Asimismo, a Tamayo se le acusó muchas veces de “construir en vida su propio mausoleo” y de “vengarse” así de los tres grandes. Una de las críticas que fueron explícitamente sobre las características de la colección fue la de Fernando Benítez:

Tamayo, sobre la tumba de los muertos, canta un himno en loor de la generosa “iniciativa privada” que a cambio de estupidizar masivamente a al pueblo de México construyó el museo, con la ventaja adicional en el delirio de la grandeza “les da oportunidad a los jóvenes pintores de competir con los grandes maestros”. Un museo no es un ring o un campo de fútbol, no es una competencia entre un campeón pesado tipo Bacon y un Roberto Denis [sic] o una Susana Sierra con peso mosca, según los presenta el pintor oaxaqueño.⁹⁹

Comentarios como éste, en donde se marcaba como indeseable estar al lado de los “grandes” mientras se defendía que el arte verdadero sólo podía ser “profun-

⁹⁸ Sonia Morales y Armando Ponce, “Entre artistas, dos posiciones contrarias: participación interesada, aportación saludable,” *Proceso*, núm. 239, 31 de mayo de 1981.

⁹⁹ Fernando Benítez, “La venganza de Tamayo”, *Uno más uno*, 27 de mayo de 1981, 3.

damente nacional” señalan lo necesario que pudo ser el museo, al introducir una nueva perspectiva sobre lo que era y podía ser la producción artística del país.

La renuncia de Gamboa

En el museo, la administración comenzó a mostrar fisuras desde muy temprano. Fernando Gamboa, quien había renunciado a su cargo en el MAM para ser director del museo, comenzó a tener conflictos serios con el matrimonio Tamayo. A pesar de haber sido duramente criticado por su decisión de tomar ese puesto y por haber abandonado al MAM, Gamboa decidió renunciar el 15 de junio de 1981. En su carta de renuncia y de acuerdo a lo declarado por Tamayo, su acción se debió a problemas de salud.

Sin embargo, Ingrid Suckaer afirma que uno de los conflictos surgió a partir de que Gamboa quiso colocar la obra de Cuevas de la colección en el guión museográfico, ante lo cual Olga lo insultó y trató de malagradecido. Al parecer, Gamboa y Olga no se llevaban bien de tiempo atrás y además la pareja no era muy cortés al desacatar las decisiones de Gamboa.¹⁰⁰ Es probable que estos problemas influyeran en su renuncia, aunque no parece que fueran determinantes, pues los tres ya habían estado trabajando juntos durante diez años.

Tanto Teresa del Conde¹⁰¹ como Rita Eder opinan que el conflicto se debió a que Gamboa estaba “acostumbrado a ser su propio jefe” en el MAM, lo cual ya no era posible en un consorcio de tres instancias, además de que le disgustó el trabajo administrativo que se requería de él en el Museo Rufino Tamayo.¹⁰² Tibol ya había llamado la atención sobre las múltiples presiones que había recibido el museógrafo a la hora de montar la exposición, e incluso mencionó que había amenazado con renunciar tres días antes de la inauguración del

¹⁰⁰ Suckaer, *Rufino Tamayo*, 390.

¹⁰¹ Teresa del Conde, *Tres maestros. Reflexiones sobre Bacon, Motherwell y Tamayo*. (México D.F.: Grijalbo-UNAM, 1997), 120.

¹⁰² Rita Eder, *Tiempo de fractura. El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*. (México, D.F.: UAM-UNAM, 2010), 39. También Teodoro González de León recuerda que Gamboa era “antiburocrático y autoritario”, cuando explica por qué no quiso más espacio para oficinas en el edificio. Adrià, “Memorias”, 34.

museo. Hay un dato que sustenta las afirmaciones de las autoras y además evidencia la seria preocupación del director por la imagen pública del museo. En la junta del comité ejecutivo posterior a la renuncia del director se menciona que “durante la semana comprendida del 3 al 8 de junio la entrada fue gratuita dado que el señor Fernando Gamboa, en contra de lo acordado por el consejo, no cobró la entrada durante esas fechas.”¹⁰³ No obstante, el conflicto también debió tomar dimensiones personales pues de acuerdo a Ingrid Suckaer, Gamboa no volvió a frecuentar a la pareja Tamayo.

¹⁰³ Junta del comité ejecutivo. 16 de junio de 1981. Archivo del Museo Rufino Tamayo.

CONSIDERACIONES FINALES Y DISCUSIÓN

Con la renuncia de Gamboa terminó una etapa en la historia del museo, pues a partir de ese momento comenzarían a crecer los descontentos entre Tamayo y la administración. Después de casi dos décadas de crecimiento más o menos constante, la economía del país tuvo una de las caídas más fuertes en su historia y el GIA fue uno de los afectados. Se retiraron del patronato y Fundación Televisa quedó sola en la administración apenas un año después de la inauguración del museo. La dirección pasó a Alberto Raurell Soto y posteriormente a Robert R. Littman, contratado por sugerencia de William S. Lieberman, del Museo Metropolitano en Nueva York, quien era cercano a Emilio Azcárraga. Las actividades organizadas en el museo, su amplia difusión y algunos comentarios en la prensa indican que en los años que duró su administración, Fundación Televisa tuvo mucho éxito promoviendo al museo entre el anhelado “pueblo de México” en que pensaba Tamayo.

No obstante, no se logró conjugar tal afán con las posibilidades de la colección. Las únicas exposiciones en las que se aprovecharon las obras donadas por el artista fueron: *Los Picassos de Picasso* (1982-1983), *Rufino Tamayo: Arte y proceso de la mixografía* (1983), *Picasso: su última década* (1984) y *Dos obras de Dalí* (1986). Y puede decirse que *17 artistas de hoy en México* (1986) coincidía con la política propuesta por Tamayo. En cambio, fue curiosamente Diego Rivera el artista que tuvo el mayor protagonismo en ese período: una de las muestras más promovidas, organizada ya en 1983, fue una revisión de su pintura y Dolores Olmedo aprovechó el espacio del museo para realizar una ofrenda de día de muertos en honor a ese mismo pintor. También se usó la imagen de Rivera para promover las exposiciones *Fotografía del retrato* (1984), con una fotografía de Weston del artista, y *Marevna* (1985), cuya difusión en los medios consistió en resaltar la relación de la artista con Rivera. Es evidente que esto causaría molestia a Tamayo, quien había querido dissociar su imagen de la de los tres grandes, junto con el tipo de visión nacional que encarnaban. Entre las exposiciones menos vinculadas al proyecto y a la colección de Tamayo se encuentran: *El perfil arquitectónico del sol naciente*, *Fotografías del siglo XIX*, *Cien artesanías mexicanas*, *Arte fotográfico futbolístico mexicano* —de

1985, poco antes de que se celebrara la copa mundial en México—, *El arte del embalaje tradicional japonés* y *El textil mexicano*.

En abril de 1984, comenzaron a hacerse públicos los problemas administrativos y políticos entre el artista y los encargados de Fundación Televisa. A partir ello surgieron dificultades legales antes no contempladas: al parecer no estaba clara la validez jurídica de la donación de Tamayo, pues el destinatario, “el pueblo de México”, no tenía una representación legal. De pronto, Olga y Rufino no tuvieron mayor poder en el patronato porque además Televisa había invertido mayor capital en el museo a causa de la quiebra del GIA. En este conflicto, aquellos que antes habían criticado a Tamayo dieron un giro para mostrar su apoyo y pedir la intervención del presidente. Desde inicios de 1985, el artista mostró su preocupación e instó al gobierno a que lo apoyara con el problema. De la Madrid dio respuesta mucho tiempo después, incluso meses después de que Tamayo amenazara con iniciar una huelga de hambre a sus 87 años de edad. Según Ingrid Suckaer, gracias a Olga Tamayo fue que intervino De la Madrid al dar instrucciones a Miguel González Avelar, secretario de Educación Pública, para negociar con Azcárraga una solución. Finalmente, a mediados de 1986, Televisa y los Tamayo donaron el museo al INBA. Después se creó un patronato artístico conformado en su primera etapa por Tamayo, Goeritz y los críticos Juan Acha, Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde.

El museo de Televisa junto con el director se trasladaron al Centro Cultural/Arte Contemporáneo, que abrió sus puertas ese mismo año. Este espacio fue muy importante como centro patrocinador de las generaciones más jóvenes de artistas, junto con el Museo de Monterrey. La Fundación Televisa seguiría teniendo una importante colección y seguiría apoyando la promoción de las artes, pero después de la disolución del CC/AC en 1998 no volvió a hacerlo con la visibilidad proporcionada por un edificio destinado explícitamente para esas funciones.

Actualmente, el museo ha dividido su colección en arte moderno y arte contemporáneo. El primer conjunto lo conforma desde luego la colección aquí tratada junto con algunas adquisiciones posteriores y el segundo se ha formado desde la década de los noventa con apoyo de la Fundación Olga y Rufino

Tamayo. Ésta fue creada cuando el museo fue incorporado al INBA, a partir de la donación de Tamayo de cincuenta millones de pesos, con el objetivo de que la manutención del museo no recayera únicamente en el erario público.

Respecto a las exposiciones, tras la administración de Fundación Televisa y en especial antes del 2000, las muestras prestaron mayor atención a la colección de arte moderno y se realizaron varias exposiciones monográficas de artistas que formaban parte de ella, casi siempre extranjeros. También es notorio el énfasis de esos años en escultura y pintura, así como lo escaso de las exposiciones monográficas de Tamayo. El museo ha continuado el interés de Tamayo en la pintura mediante su Bienal de Pintura Rufino Tamayo, que se celebra desde 1982, y no ha ampliado su convocatoria a otros soportes. Las primeras dos ediciones se hicieron con apoyo del INBA y fueron itinerantes en museos de Oaxaca, Puebla, Nuevo León, Aguascalientes, Coahuila y Tabasco, lo cual era un logro en términos de descentralización, y no fue hasta la tercera edición que fue inaugurada en el Museo Tamayo.

La famosa exposición de Gabriel Orozco en el año 2000 bien puede verse como el inicio de una nueva etapa para el museo. Osvaldo Sánchez, quien estaba en la dirección y tuvo que renunciar en 2001, inició un proceso de fortalecimiento de la Fundación y renovó el equipo curatorial. A partir de entonces han sido más frecuentes las muestras de arte contemporáneo y ha sido evidente la apertura a nuevos soportes como el vídeo, la instalación y el performance. En el mapa de oferta de museos de la Ciudad de México, hoy el Tamayo se define como un museo de arte contemporáneo que muestra en especial obras de artistas americanos y europeos. Una exposición histórica por la asistencia que tuvo, y por evidenciar el inicio de una época en el que la visibilidad de las exposiciones de arte está definida por las redes sociales y las *selfies*, fue *Yayoi Kusama. Obsesión Infinita* (2014), con una asistencia récord de más de 330,000 personas, que duplicó la asistencia total anual del museo en 2013.

El enfoque expuesto, tal como lo anuncia la institución en su sitio web, parte del interés por cumplir la función proyectada por sus creadores: difundir una serie de obras contemporáneas que reflejen el espíritu de la época actual para los visitantes. Puede decirse que se ha sabido manejar el cambio

a la llamada era global que vino después de la creación del museo. Este cambio respecto a lo que parecía que exhibiría el museo cuando se inauguró se agrega al de sus funciones respecto a los visitantes, algo que era importante también en el proyecto de Tamayo, quien quería alcanzar la máxima difusión entre un público muy amplio. En un estudio de otro tipo se podría averiguar a qué público se ha pretendido atender en sus distintas etapas desde que es parte del INBA y cómo se diferencia de aquel de inicios de los ochenta.

Cabe mencionar que se han hecho varios esfuerzos por mejorar la estructura del edificio en función de las necesidades museográficas y de almacenamiento que han surgido con el desarrollo de la institución. En 2001, cerró durante dos años para remodelar las salas; entre otras cosas se hicieron espacios con control de humedad y temperatura y se blanquearon los pisos. En 2012, Teodoro González de León trabajó en la ampliación del edificio con cuidado de apearse a la memoria de Tamayo y de Zabludovky. Según Carmen Cuenca, directora del museo de 2011 a 2014, el número de asistentes en martes se multiplicó casi diez veces desde esta remodelación.

En los anteriores apartados se ha tratado de delinear el sentido del Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporáneo Internacional, tomando en cuenta su colección inicial y algunos de los discursos que giraron en torno a su creación. Se han aportado datos y análisis que generan muchas más preguntas que conclusiones; sin embargo, pueden aclararse algunos puntos importantes con el fin de encauzar la discusión. Rufino Tamayo, con el apoyo de su pareja y de Fernando Gamboa, tuvo la idea principal que dio forma a la colección, a la exposición inaugural y al museo. Su caracterización como artista, de ser el creador libre, actualizado, internacional y, como le llamó Paz, “la oveja negra de la pintura mexicana”, se convirtió en la misma de su museo. “Mi pintura, además de ser mexicana por espíritu y por esencia, es internacional y contemporánea. Y mientras otros pretenden llevar el nacionalismo a tal extremo que segregan a México del concierto universal, mi lucha ha sido siempre porque sea lo contrario: que México contribuya con su arte,

mientras aprovecha también la lección internacional.”¹⁰⁴ Era el artista mexicano de mayor éxito internacional y sin embargo no tenía un museo en la capital de su país. En Oaxaca ya existía su Museo de Arte Prehispánico, pero nombrarse a sí mismo “indio” y más tarde “mestizo” no significaba para él juntar en un mismo espacio esa colección y su obra. Ésta debía estar rodeada de la otra variedad de lenguajes “universales” —especialmente europeos— que la nutrieron y debía ser exhibida, con toda su originalidad mexicana y oaxaqueña, bajo la etiqueta de “internacional”.

Tamayo siempre quiso mostrar que pintaba con la conciencia de estar aportando algo singular al arte universal, al arte de todos los hombres. Como ciudadano del mundo, era preciso que buscara mostrar en un espacio especial, con un conjunto de lienzos y esculturas, que el lugar en lo universal de los oaxaqueños, los mexicanos o los latinoamericanos existía más allá de los esfuerzos de quienes en ese tiempo trataron de definir, describir y delimitar una identidad. Quería señalar que las preocupaciones plásticas eran lo que acortaba las distancias entre *Sapo* de Toledo y *Two figures with a monkey* de Bacon, cuya reunión tanto escandalizó a Tibol; o bien, que los juegos cinéticos de Le Parc podían apreciarse sin pensar en su origen nacional, que todas estas expresiones eran “arte y nada más”. Tamayo hizo uso de su propia autoridad y de la autoridad que aportaba la presencia de obras de los “grandes maestros” europeos y estadounidenses para elevar al rango universal a las obras geometristas y cinéticas latinoamericanas. Gamboa ya había comenzado a hacer algo similar en el MAM, pero la notoriedad que podía brindar un museo de este artista era distinta, además de que la posesión de las obras aseguraba la reproducción y el establecimiento de esa visión sobre el arte.

El museo se convirtió en una representación de la identidad pública de Rufino, un edificio que podía reproducir sus posturas sobre el arte y con ello ejercer una política artística que podía influir en el éxito de los artistas jóvenes y quizás incluso en el mercado local del arte. Las acciones que el INBA no pudo emprender para generar con mayor facilidad exposiciones donde el in-

¹⁰⁴ Madrigal, “Tamayo”, 177-178.

tercambio internacional que sucedía de hecho entre los artistas fuera visible, las realizó Tamayo, lo cual sin duda significó una gran aportación al público ciudadano. No obstante, la colección de Tamayo planteaba, más que una nueva perspectiva sobre el presente, una nueva visión sobre la historia reciente del arte. El carácter “contemporáneo” vino de la ubicación de Tamayo en esa historia, de que en la colección estuvieran sus contemporáneos. Según Oles, también se debió simplemente a que debía diferenciar su nombre del Museo de Arte Moderno. No hay que dejar de lado que para esos años la producción artística ya había girado en un rumbo distinto al de la colección; basta con saber de las últimas curadurías de Gamboa y de la gestión de Helen Escobedo en el MAM en esa época para notar que el arte conceptual y la *performance* podían colocar al Museo Tamayo como una institución algo alejada de las más recientes propuestas. En los papeles de la donación de obras se estableció que el museo que habría de contenerlas debía mantener en adelante una política de promoción enfocada fuertemente en escultura y pintura. Para un museo *de arte contemporáneo* esbozado a finales de los setenta, era evidente que una política que controlara los soportes y que en específico buscara seguir centrándose en pintura y escultura contrastaba con las políticas de otros museos de tal carácter, conscientes de la necesidad de cubrir las exigencias de las nuevas producciones artísticas.

A pesar de las críticas en contra del elitismo del museo y de su supuesta distancia con la cultura nacional, lo cierto es que las posturas que antes habían hecho de Tamayo un rebelde contaban con la legitimidad y la aceptación suficientes para poner al edificio en pie con relativa facilidad. Las críticas al anti-nacionalismo de la gestión de Gamboa en el MAM se trasladaron a la nueva institución y puede decirse que fueron constitutivas de la misma. Las mismas oposiciones entre arte internacional y arte nacional, donde el primero no sólo se convertía en antinacional sino que además era de menor interés social frente al segundo, operaron en todo momento. Es curioso cómo los dos aspectos más criticados del museo, que eran a la vez los más innovadores (el financiamiento privado y la colección indiferente a un concepto cerrado de nación) fueran justo los más difíciles de sostener.

Generar una nueva política curatorial y de financiamiento de museos no era tan fácil: las salas se llenaron de pinturas de Rivera antes de que el museo cumpliera dos años y el manejo del museo por el patronato nunca satisfizo las expectativas de Tamayo.

Las características del proyecto le hicieron suficiente sentido a la élite que hizo posible su materialización, además de que al inicio parecieron ir bien con sus intereses. La información adquirida de esta investigación y las interpretaciones de la misma muestran algunas pistas sobre los motivos que pudieron existir para que Tamayo lograra agrupar a tal variedad de actores en la realización de un museo de arte internacional. Dice algo sobre la cercanía (al menos aparente) entre las visiones y perspectivas sobre lo que debía ser una institución artística de relevancia en el país para el gobierno, los empresarios y la élite cultural. Sin embargo, el interés por mostrar una cara más internacional que tuvieron los dos grupos empresariales no coincidió con la política institucional esperada por Tamayo. El mayor desacuerdo que tuvieron Tamayo y el patronato fue el mismo que Tamayo tuvo desde siempre en la arena pública con muchos defensores del “verdadero” arte nacional.

En contraste con la expectativa que se tenía respecto a la IP, la administración separada del aparato estatal generó accesibilidad, demostró su gran capacidad de generar actividades y exposiciones realmente atractivas para el público y logró despertar mucho interés en el museo. El problema, como se ha dicho, fue que ello no se logró explorando las potencialidades de la colección del artista. A pesar de que tanto Tamayo como la unión GIA-Televisa tenían la intención de promover una imagen pública y a la vez acercarse al mayor público posible, sólo el primero tenía también un interés fuerte en enriquecer el acervo visual de los visitantes y empoderar a los jóvenes artistas.

Es interesante contrastar las posturas acerca del museo en ese entonces y algunas de las líneas que actualmente se siguen en la crítica a las instituciones artísticas. Puede decirse que los residuos del debate en torno a la deseabilidad del financiamiento privado versus el financiamiento estatal en función de una idea de nación persisten en México. Con un manejo de la economía cada vez más neoliberal, desde los noventa las atribuciones de bajo interés

social y antinacionalismo a la iniciativa privada en el arte se han tornado más complejas, pues aunque se siga señalando su elitismo, ahora está claro que existen mayores limitantes sin su apoyo. La revisión de la historia de este museo es importante y útil a la hora de comprender tanto esos debates como las políticas alrededor del funcionamiento de los museos mexicanos y su relación con lo que nos consideramos en tanto país frente al mundo.

Hay que mencionar que una investigación más amplia sobre los temas aquí tratados –para la que se requeriría más tiempo que el permitido por un trabajo de titulación de licenciatura– contemplaría la consulta del Archivo de Fernando Gamboa, pues es muy probable que contenga información valiosa sobre la participación del museógrafo en el proyecto del museo y en la selección de obras para el mismo, así como de los acuerdos realizados con los miembros del patronato, más allá de la que pudo recopilarse en el presente trabajo. También sería pertinente entrevistar a Carla Stellweg, una de las personas más activas en la creación del museo y en el manejo de la colección, pues sin duda su testimonio enriquecería bastante esta investigación.

Finalmente, queda claro que hace falta explorar las exposiciones de los primeros años; no dejan de parecer interesantes y seguro podrían decir mucho sobre política cultural y sobre los intereses y las visiones respecto al arte de la compañía que más ha definido la cultura mexicana. El Centro de Documentación del museo conserva fotografías, publicaciones e información básica sobre ellas, pero desafortunadamente la documentación de Televisa se fue junto con la empresa.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR Camín, Héctor y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución Mexicana*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1997.
- ALANÍS, Judith y Sofía Urrutia, *Rufino Tamayo: una cronología, 1899-1987*. México: Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, 1987.
- BARR JR., Alfred H., *La definición del arte moderno*. Madrid: Alianza Forma, 1986.
- BAYÓN, Damián, *Aventura plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- BAYÓN, Damián (relator), *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- _____, *América Latina en sus artes*. México: Siglo XXI-Unesco, 1983.
- BERGDOLL, Barry y Miquel Adrià, *Museo Tamayo: Teodoro González de León, Abraham Zabludovsky*. México D.F.: Arquine, Conaculta, 2015.
- BOURDIEU, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 2015.
- COVANTES, Hugo, *Historias grises del arte mexicano (I) El caso del museo Tamayo*. México: edición personal, 1985.
- DEL CONDE, Teresa (coord.), *Tamayo*. México: Grupo Financiero Bitel, 1998.
- DEL CONDE, Teresa, *Tres maestros. Reflexiones sobre Bacon, Motherwell y Tamayo*. México D.F.: Grijalbo-UNAM, 1997.
- DE la Madrid, Miguel, et al., *Cultura Nacional (Reunión popular para la planeación en Tijuana, Baja California, 13 de noviembre de 1981)*. México: PRI-IEPES, 1982.
- DUNCAN, Carol, "Art museums and the ritual of citizenship", en Pearce, Susan M. (ed.), *Interpreting objects and collections*. London: Routledge, 1994, 279-286.
- EDER, Rita, *Tiempo de fractura. El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*. México D.F.: UAM-UNAM, 2010.
- ESPINOSA, César y Araceli Zúñiga. "La máscara y el espejo", en *La perra brava: arte, crisis y políticas culturales: periodismo cultural (y otros textos) de los años 70 a los 90*. México: UNAM, 2002.
- ESTRADA, Gerardo, et al. *Maestros del Arte Contemporáneo en la colección permanente del Museo Rufino Tamayo*, México: Américo Arte, 1997.

- FRÉROT, Christine, *El mercado del arte en México, 1950-1976*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 1990.
- GARDUÑO, Ana, *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*. México: UNAM-Coordinación de estudios de posgrado, 2009.
- _____, “Fernando Gamboa, el curador de la Guerra Fría”, Carmen Gaitán Rojo (ed.) *Fernando Gamboa, el arte del riesgo*. México: Conaculta- Museo Mural Diego Rivera, 2009.
- GARZA Usabiaga, Daniel, *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno 1964-1988*. México D.F.: Museo de Arte Moderno, 2011.
- GIUNTA, Andrea, “Crítica de arte y guerra fría en la América Latina de la revolución”, ponencia en seminario *Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas*. Buenos Aires, 8 a 21 de octubre, 1999.
- GOLDMAN, Shifra “Reescribir la historia del arte mexicano: economía y política de la cultura contemporánea” en *Perspectivas artísticas del continente americano, arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.
- GUILBAUT, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*. Madrid: Mondadori, 1990.
- MARÍN, Mauricio (comp.), *Las ideas de Gamboa: (y Chávez) (y Vasconcelos) (y Reyes) (y Paz)*. México, D.F.: Museo Jumex; Ecatepec, Edo. de México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2013.
- MEDINA, Cuauhtémoc, “La oscilación entre el mito y la crítica. (Octavio Paz entre Duchamp y Tamayo).” Begoña Inchaurreandieta (ed.), *Mitos de permanencia y fugacidad: IV Simposio Internacional sobre Teoría de Arte Contemporáneo*. México: Patronato de arte contemporáneo, 2006, 33-50.
- MOLINA Roldán, Ahtziri Eréndira. “La comunidad de las artes plásticas en la Ciudad de México: del mecenazgo estatal nacionalista, a la participación de nuevos actores en el neoliberalismo social”, Tesis de Licenciatura en Sociología, UNAM, 1997.
- MONTERO, Daniel. *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2013.
- MORALES, Mariana, “Una teoría del color en la pintura de Rufino Tamayo”, Tesis de Licenciatura, México: UNAM, 2005.

- OLAS, James, “Doce superposiciones y más: algunos relatos sobre el arte latinoamericano en México”, *Superposiciones: arte latinoamericano en colecciones mexicanas*, México: Museo Rufino Tamayo, 2015.
- ORTIZ Monasterio, Pablo, *Tamayo. Fotógrafo en Nueva York*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015.
- PAZ, Octavio, *Los privilegios de la vista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- PEREDA, Juan Carlos, *De Picasso a Rothko*, México: Museo Arte Contemporáneo San Luis Potosí, 2009.
- PEREDA, Juan Carlos y Cecilia Rabossi (eds.), *Arte del siglo XX: Colección Internacional Museo Rufino Tamayo*, Buenos Aires: Fundación PROA, 2005.
- PÉREZ Montfort, Ricardo. “Entre lo local y lo global. Logros y fracasos de la globalización en la cultura mexicana 1960-2010” en Ricardo Pérez Montfort (coord.), *La cultura, 1808-2014*, México: El Colegio de México-Fundación Mapfre-FCE, 2019.
- REYERO, Manuel, *Museo Rufino Tamayo. Arte Contemporáneo Internacional*. México: Grupo Alfa y Fundación Cultural Televisa, 1981.
- RODRÍGUEZ Kuri, Ariel y Renato González Mello. “El fracaso del éxito, 1970-1985”, en *Nueva Historia General de México*. México: Colmex, 2010.
- SANDLER, Irving, *El triunfo de la pintura norteamericana: historia del expresionismo abstracto*. Madrid: Alianza, 1996.
- SUCKAER, Ingrid, *Rufino Tamayo. Aproximaciones*, México: Praxis, 2000.
- TIBOL, Raquel, *Textos de Rufino Tamayo*. México: UNAM, 1987.
- TORRES Arroyo, Ana María, “Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo de 1920 a 1960”, Tesis de Doctorado, México: UNAM, 2003.

Hemerografía

- CAMPBELL, Federico, "El grupo Alfa: en 63 por ciento aumentó su ganancia en 1978." *Proceso*, 3 de noviembre, 1979.
- DE MARÍA y Campos, Beatriz, "Rufino Tamayo ante su museo", *Razones*, México, 14 de junio de 1981, 25.
- EDER, Rita, "El público de arte en México: los espectadores de la exposición Hammer". *Plural*, México, v. IV, n. 70, julio, 1977, 12-23.
- ESCOBEDO, Helen, "En torno del Museo Tamayo", *Proceso*, núm. 241, 14 de junio, 1981.
- ESPINOSA B., Pablo, "En la inauguración del Museo Tamayo: Guaruras y champaña; la fiesta en la bella mole", *El Fígaro*, lunes 1 de junio, 1981.
- FELGUÉREZ, Manuel "La retórica totalitaria", *Plural*, México, mayo de 1976, 74-75.
- GARCÍA, Elvira, "En los 80 años de Tamayo: 'Me falta tiempo para pintar todo lo que quiero'", *Proceso*, núm. 150, 16 de septiembre, 1979.
- GARCÍA Ponce, Juan, "El caso del Museo Tamayo", *Plural*, México, mayo de 1976, 75.
- GONZÁLEZ de León, Teodoro y Abraham Zabludovsky, "La arquitectura del museo". *El Sol de México en la Cultura*, 30 de mayo 1981.
- GRUEN, John, "There are spirits in my country... I strain to listen to their voices", *Artnews*, febrero, 1979.
- MADRIGAL, Érika, "Tamayo y los Contemporáneos. El discurso de lo clásico y lo universal." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 92, 2008.
- MOLINA, Carlos, "Fernando Gamboa y su particular versión de México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 87 (2005) 117- 143.
- MORALES, Sonia y Armando Ponce. "Entre artistas, dos posiciones contrarias: participación interesada, aportación saludable." *Proceso*, núm. 239, 31 de mayo, 1981.
- PALACIOS, Víctor, "Superposiciones: Arte latinoamericano en colecciones mexicanas" *Cain*, Ciudad de México, enero de 2016, 19-27.
- PETIT, Quino, "Todos los hombres de Marlborough." *El País*, 4 de septiembre, 2004.
- PONCE, Armando, "Fernando Gamboa, un creador." *Proceso*, 25 de octubre, 1980.
- _____, "Alfa y Televisa cumplen al fin el sueño de Tamayo: el Museo Internacional de Arte Contemporáneo", *Proceso*, 17 de mayo de 1981.

- PONCE, Roberto “Reabre sus puertas el Museo Tamayo en Chapultepec”. *Proceso*, 26 de agosto, 2012.
- PONIATOWSKA, Elena, “Rufino Tamayo espera que le cumplan una promesa oficial.” *Novedades*, 4 de abril, 1976.
- _____, “Tamayo: ni Reyes ni Caso donaron sus bibliotecas... ¡las vendieron!”, *Novedades*, 5 de abril, 1976.
- _____, “Nuestros políticos creen saberlo todo: R. Tamayo”, *Novedades*, 6 de abril, 1976.
- RIDING, Alan, “New Tamayo Museum: a monument to himself?”, *The New York Times*, 6 de junio, 1981. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1981/06/06/arts/new-tamayo-museum-a-monument-to-himself.html> (consultado el 10 de diciembre de 2017).
- RODRÍGUEZ Prampolini, Ida, “Tianguis o transformación. Las Artes Plásticas en 1978”, *Nexos*, México, 1 de febrero 1979. Disponible en: <https://nexus.com.mx/?p=3277> (consultado el 12 de enero de 2018).
- SÁNCHEZ-GONZÁLEZ, Gerardo, “El Museo Rufino Tamayo”, *Vogue*, núm. 18, noviembre, 1981.
- SÁNCHEZ Celaya, Georgina, “Más allá de la filantropía: el nacimiento del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey”, *Discurso Visual* (Julio-diciembre, 2014), 32-40.
- TIBOL, Raquel, “Se inauguró el museo. Con Tamayo la iniciativa privada al poder cultural” *Proceso*, 30 de mayo, 1981.
- _____, “Rufino Tamayo hacia la huelga de hambre.” *Proceso*, 20 de julio, 1985.
- s/A, “El Museo R. Tamayo no se construirá”, *Novedades*, 5 de abril, 1976.
- s/A, “El Museo Rufino Tamayo, a la Altura de los más importantes del Mundo”, *Novedades*, 6 de mayo, 1981.

ANEXO FOTOGRÁFICO

Inauguración del Museo Rufino Tamayo



Imagen 1

Autor: Julius Shulman
Archivo González
de León
Archivo Museo
Rufino Tamayo

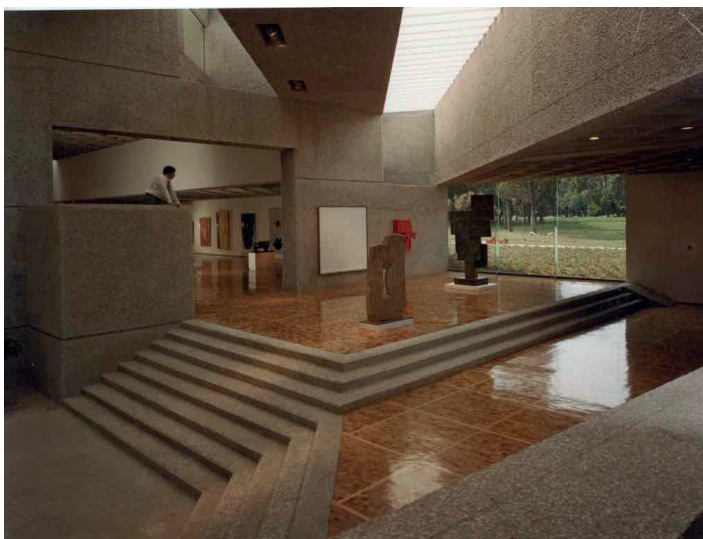


Imagen 2

Autor: Julius Shulman
Archivo González
de León
Archivo Museo
Rufino Tamayo



Imagen 3
Autor: Julius Shulman
Archivo González
de León
Archivo Museo
Rufino Tamayo



Imagen 4
Autor: Julius Shulman
Archivo González
de León
Archivo Museo
Rufino Tamayo



Imagen 5
Autor: Julius Shulman
Archivo González
de León
Archivo Museo
Rufino Tamayo



Imagen 6
Autor: Julius Shulman
Archivo González
de León
Archivo Museo
Rufino Tamayo

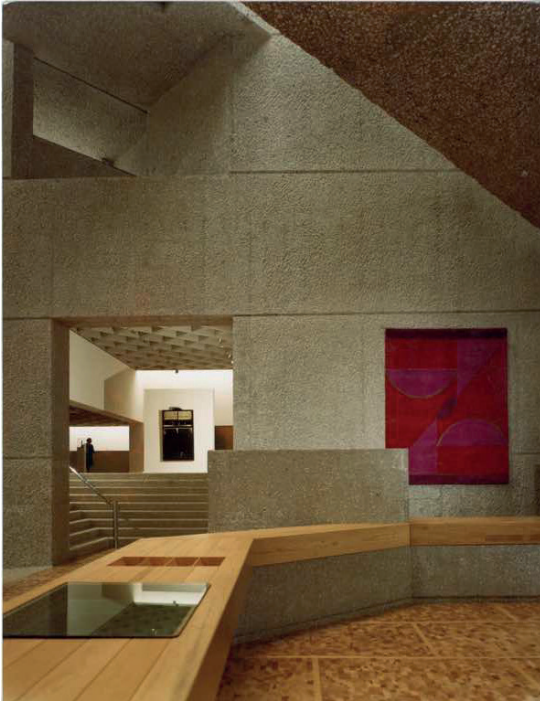


Imagen 7

Autor: Julius Shulman
Archivo González
de León
Archivo Museo Rufino
Tamayo



Imagen 8

De izquierda a derecha:
Esposo de Margara Garza
Sada de Sepúlveda,
Márgara Garza Sada de
Sepúlveda, Rufino Tamayo,
José López Portillo,
Fernando Gamboa y Carla
Stellweg, en la inauguración
del Museo Tamayo, 1981.

Fuente:
Stellweg Partners NY LLC.
Tomada de
Dorothee Dupuis,
"No going back",
Terremoto,
12 de marzo de 2018.
Disponible en: [http://
terremoto.mx/articulo/no-
going-back/](http://terremoto.mx/articulo/no-going-back/)

Corrección de estilo a cargo de
Rodrigo García Reyes

Diseño de cubiertas y maquetación
a cargo de
Darío Cruz Flores.

Fuentes tipográficas usadas:
Adobe Garamond Pro 12:14.4
Open Sans

Impresión y encuadernación
a cargo de

HYBRIS. SERVICIOS EDITORIALES
corrección de estilo y diseño editorial

(55) 3962-7288 fb: /Hybris.Seditoriales

