

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Doctorado en Historia del Arte



Las Bienales Iberoamericanas de
Arte del Instituto Cultural Domecq, celebradas en la
Ciudad de México de 1978 a 1998.

Tesis

Que para obtener el grado de:

Doctora en Historia del Arte

Presenta:

Maestra Leonor Morales García

Tutor:

Doctor Aurelio De los Reyes García Rojas

Comité tutorial:

Doctora Margarita Martínez Lámbarry

Doctora Julieta Ortiz Gaytán

Ciudad Universitaria, 2009



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.

Las Bienales Iberoamericanas de Arte del Instituto Cultural Domecq, celebradas en la Ciudad de México de 1978 a 1998.

Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado



Maestra Leonor Morales García

2009

Tutor

Doctor Aurelio de los Reyes García Rojas

Comité Tutoral

Doctora Margarita Martínez Lámbarry

Doctora Julieta Ortiz Gaytán

Sinodales

Doctora María Olga Sáenz González

Doctora Silvia Fernández Hernández

**LAS BIENALES IBEROAMERICANAS DE ARTE DEL
INSTITUTO CULTURAL DOMEQ, CELEBRADAS EN LA
CIUDAD DE MÉXICO DE 1978 A 1998.**

Introducción.	I
Capítulo 1.	
Algunos aspectos culturales de los años 60 y 70 en la ciudad de México.	1
1.1 Antecedentes: I Bienal Interamericanas de Pintura y Grabado de 1958 y II Bienal Interamericana de Pintura, Escultura y Grabado de 1960, organizadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes.	1
1.2. La Exposición Solar de 1968 y el Salón Independiente I, II y III.	30
1.3. La escultura urbana monumental y la Ruta de la Amistad. El "geometrismo mexicano". Centro del Espacio Escultórico.	39
1.4. Los "Grupos": su gestación, consolidación y disolución.	46
Capítulo 2.	
El Encuentro Nacional de Arte Joven de Aguascalientes y su relación con las Bienales Iberoamericanas de Arte.	55
2.1. Sus antecedentes. Los organizadores y el patrocinio mixto.	57
2.2. Las convocatorias, los jurados, los premios y los laureados.	61
2.3. Algunos comentarios en la prensa, relacionados con el Encuentro Nacional de Arte Joven (1981-1998).	65
Capítulo 3.	
Las Bienales Iberoamericanas de arte, patrocinadas por el Instituto Cultural Domecq.	83
3.1. Creación del Instituto en 1977 y su patrocinio empresarial de la cultura. Otras actividades del ICD.	83
3.2. Surgimiento y desarrollo de las bienales a partir de 1978.	89
3.3 Las Convocatorias, los jurados, los premiados.	94
Capítulo 4.	
Temas, técnicas, espacios, catálogos y fortuna crítica.	113
4.1. Temas.	117
4.2. Técnicas.	117
4.3. Los espacios.	119
4.4. Catálogos y Fortuna crítica.	119

Capítulo 5.	
Tendencias artísticas de las Bienales Iberoamericanas de Arte.	159
5.1. La primera bienal de 1978 y la abstracción.	159
5.2. El arte en los años 80 y 90. Espacios alternativos. El mercado del arte.	162
5.3. Los ganadores de la II a la VI Bienales Iberoamericanas de Arte.	172
5.4. La gráfica en los años 90. Los laureados en la VII, VIII, IX, X y XI bienales.	178
5.5. La XI y última bienal se convierte en itinerante por algunos países de Latinoamérica.	189
Conclusiones	215
Archivos	227
Hemerografía	227
Bibliografía	233
Índice de ilustraciones	241
Apéndice 1	
Análisis gráfico de las Bienales Iberoamericanas de Arte.	245
Apéndice 2	
Entrevista escrita a Don Antonio Ariza Cañadilla, en abril de 2001.	251
Apéndice 3	
Entrevista escrita al Arq. Luís Ortiz Macedo, en septiembre de 2001.	255
Apéndice 4	
Entrevista al Maestro Raúl Anguiano celebrada en su casa, los días 4 y 8 de agosto de 2005.	259
Apéndice 5	
Entrevista a Berta Taracena celebrada en su casa, el día 7 de septiembre de 2005.	261
Apéndice 6	
Entrevista a Rita Eder celebrada en la Coordinación de Posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el día 3 de octubre de 2005.	263
Apéndice 7	
Listado de los participantes en las bienales y sus respectivos países.	265

INTRODUCCIÓN

La génesis de este trabajo surgió, hace varios años, cuando comenté con el Dr. Aurelio de los Reyes la idea que tenía para mi tesis de doctorado: hacer un estudio de algún concurso o exposición internacional que incluyera el arte latinoamericano, debido a que ésta era la materia que había yo venido impartiendo durante muchos años, en la Licenciatura en Historia del Arte de la Universidad Iberoamericana.

Conocí el libro de Anna María Guasch: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*¹ y me fueron muy útiles sus planteamientos al estudiar las muestras cronológicamente y analizarlas de acuerdo con los temas abordados en ellas. Esto me dio la pauta para buscar un tema similar, relacionado con esa inquietud de encontrar algún certamen bienal o anual, que no hubiera sido estudiado. En la Biblioteca del Centro Nacional de las Artes, me encontré con una breve información acerca de la **Bienal Iberoamericana de Arte**, patrocinada por el Instituto Cultural Domecq. De ahí me dirigí al CENIDIAP,² ubicado en el Centro mencionado y Edwina Moreno, quien fue mi alumna y era entonces la responsable de los archivos; ella me facilitó la información con que contaban en ese momento.

El siguiente paso fue contactar a los directivos del Instituto Cultural, Domecq patrocinado por la casa vitivinícola del mismo nombre y, así, logré concertar una cita con el arquitecto Luis Ortiz Macedo, director de dicha institución, quien había sido mi maestro en la Universidad Iberoamericana. Me ofreció toda su ayuda, presentándome al Lic. Francisco Javier González, coordinador de las últimas **Bienales Iberoamericanas**, quien a su vez, puso a mi disposición los archivos (que se encontraban en cajas de cartón)³ y de mostrarme la colección de las obras premiadas en los distintos certámenes, las cuales colgaban de las paredes del mismo Instituto, así como de permitirme fotografiarlas.⁴

¹ Anna María Guasch, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

² Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes.

³ Estas mismas cajas fueron donadas al CENIDIAP en el año 2006, según me informó el Lic. Francisco Javier González, en una entrevista telefónica realizada el día 25 de febrero de 2008.

⁴ Las obras premiadas se vendieron a particulares, de manera que la colección, como tal ya no existe. El único registro que queda, son los catálogos de las once bienales y el presente trabajo.

Como para entonces (1998), ocupaba yo el puesto de Coordinadora de la Licenciatura en Historia del Arte de la Universidad Iberoamericana, la directora, Licenciada Aída Sierra, me otorgó el permiso de iniciar la investigación, yendo una vez por semana al Instituto Cultural Domecq, visita que muchas veces se tenía que posponer una o más semanas por acumulación de trabajo en la Ibero.

Posteriormente, le solicité al Dr. Aurelio de los Reyes que aceptara ser mi director de tesis de doctorado, a lo cual gentilmente accedió y fue así como se inició en su seminario este trabajo, con el objeto de elaborar el proyecto para su presentación ante el Comité Académico de Posgrado en Historia del Arte.

La idea inicial fue la de abordar únicamente la gestación, desarrollo y ocaso de las bienales; sin embargo, una vez aprobado el proyecto, el Dr. Renato González Mello, muy atinadamente, me sugirió incluir también el Encuentro Nacional de Arte Joven de Aguascalientes, aún cuando fuera un certamen nacional y anual. Esta sugerencia enriqueció la investigación, pues a pesar de tratarse de dos concursos diferentes, algunos de los participantes y jurados mexicanos, coincidieron en varias ocasiones, con lo cual se pudo establecer un paralelismo.

Además de la investigación de las “cajas de cartón” del Instituto Cultural Domecq, inicié otra paralela en diferentes bibliotecas: la Hemeroteca Nacional, la Xavier Clavigero de la Universidad Iberoamericana y la del Instituto de Investigaciones Estéticas, para después continuar con las del Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble y del Museo de Arte Contemporáneo Número 8 de Aguascalientes, con el objeto de revisar los catálogos y ver las obras premiadas del Encuentro Nacional de Arte Joven de esa entidad. Finalmente, para la investigación del capítulo 5, que entre otros temas abarca el arte en los años 80 y 90 en México, por sugerencia de la Dra. Margarita Martínez Lámbarry, me dirigí que a la Biblioteca de la Casa Lamm.

En cuanto a la metodología para abordar la investigación, el primer paso fue acercarme de una forma abierta al tema por analizar, técnica que siempre ha fomentado el Doctor Aurelio de los Reyes en nuestros trabajos. El segundo paso, fue el apoyarme en las muy recomendadas propuestas (por el propio doctor de los Reyes) del libro de Henri-Iréné Marrou, *Del conocimiento histórico* y que, que como

lo indica el título de su tercer capítulo: “La historia se hace con documentos”. De esta manera, una vez planteado el problema, debemos, como dice Marrou “encontrarle respuesta”.⁵ Y coincido en que como afirma él: “...no es posible acceder directamente al pasado; lo hacemos gracias a las huellas que ha dejado y no son inteligibles, pero *en la medida que* esas huellas perduran, las encontramos y somos capaces de interpretarlas (es preciso insistir más que nunca en el *so far as...*).⁶”

Debido a lo anterior, considero que no hay un marco teórico definido, puesto que encasillaría el trabajo. Sin embargo, consideré necesario consultar a otros autores y una gran ayuda fue *La historia cultural* de Georges Duby, con su propuesta de que esta historia cultural “debe ocuparse del estudio de los fenómenos de recepción”,⁷ me fue muy útil para mi hipótesis relacionada con la débil acogida que tuvieron las Bienales Iberoamericanas de Arte, tanto en el ámbito intelectual como en los medios de difusión.

Jean-Francois Sirinelli, profesor de historia contemporánea en la Universidad Charles de Gaulle, estuvo en nuestro país en octubre de 1999 para presentar, precisamente el libro *Para una historia cultural*⁸ y en la entrevista que le hizo Adriana Moncada, consideraba “que quienes sí pueden tener un papel relevante en los cambios de un pueblo son los artistas, los escritores y los científicos”. Él defendía la historia cultural y al referirse a ella consideraba que “no sólo significa hablar de la historia de la vida del espíritu, sino también de la historia de los seres humanos que poseen estructuras mentales”. Más adelante continuaba: “La novedad o gran revolución de la historia cultural radica en que se ocupa del hombre pensante”.⁹

Esta manera de acercarse a los creadores, íntimamente relacionados con la producción artística, me resultó de sumo interés como otra herramienta más para la investigación. Como dice Jean-Pierre Rioux en la introducción del libro *Para una historia cultural*, “el historiador de lo cultural sigue siendo, en el sentido absoluto, un

⁵ Marrou, Henri-Irénée, *Del conocimiento histórico*, Buenos Aires, Abbat, 1985, p. 43.

⁶ *Idem*.

⁷ Georges Duby, “La historia cultural”, en *Para una historia cultural*, obra dirigida por Jean-Pierre Rioux y Jean-Francois Sirinelli, México, Taurus, 1999, p. 453.

⁸ Él junto con Jean-Pierre Rioux, son los responsables de la dirección del libro, publicado en 1999.

⁹ Adriana Moncada, “La mundialización de la cultura, tan trascendente como lo fue la imprenta”, en *Unomásuno*, México, jueves 14 de octubre de 1999, p. 35.

historiador y nada más, aferrado a los pleonasmos heredados: toda historia, por definición, es social y sueña con ser total”.

Asimismo dos escritos de Roman Ingarden me sirvieron para aproximarme a las diferentes creaciones de los artistas ganadores de las once bienales. El primero señala que la obra de arte requiere de un observador, que la haga, como dice el autor *concreta*, pues “a través de esa actividad de apreciación co-creadora el observador (...) interpreta la obra o, como prefiero decirlo yo, la reconstruye en sus características efectivas...” Y más adelante afirma: “En esta forma se produce lo que yo he llamado ‘concreción’ de la obra de arte.” Para él, de alguna manera “es el producto común del artista y del observador”.¹⁰

El segundo escrito de Ingarden aborda “las cualidades sencillas o ‘derivadas’ (esencias)”¹¹ y termina este apartado con lo siguiente: “El arte en particular puede darnos, por lo menos en microcosmos y como reflejo, lo que nunca podemos alcanzar en la vida real: una calmada contemplación de las cualidades metafísicas.”¹²

Por otra parte, el texto de José Fernández Arenas, relacionado con la metodología de la Historia del arte, resultó un gran apoyo, en cuanto a las diferentes aproximaciones que plantea, en relación a la interdisciplinaredad para su estudio.¹³ Todos estos escritos fueron esenciales para acercarme al fenómeno de mi estudio: las **Bienales Iberoamericanas de Arte**, con su consecuente recepción en el ámbito cultural y artístico de aquella época.

Con la ayuda de todos los textos mencionados, creo haber logrado lo que recomienda Marrou al subrayar la importancia del “documento”, pues mediante éste “el historiador puede y sabe *comprender algo en él*”, además de que ese documento “nos muestra la acción de la operación lógica fundamental que a lo largo de todo nuestro análisis no dejará de manifestarse en cada uno de los sucesivos niveles de trabajo: la comprensión, *das Verstehen*”.¹⁴ Esta comprensión, muchas veces difícil de vislumbrar, sobre todo al inicio del trabajo, se va aclarando conforme avanza la

¹⁰ Roman Ingarden, “Valor artístico y valor estético”, en Harold Osborne, *Estética*, México, FCE, 1976, pp. 72-73.

¹¹ Ingarden se refiere a lo sublime, lo trágico, lo espantoso, lo impactante, lo inexplicable, lo demoníaco, lo santo y otras “esencias” más.

¹² Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, México, Taurus, Universidad Iberoamericana, 1998, pp.342 y 344.

¹³ Ver José Fernández Arenas, *Metodología de la historia del arte*, Barcelona, Anthropos, 1990.

¹⁴ Marrou, Henri-Irénée, *op.cit.* p. 54.

investigación y creo que para mí el historiar el desarrollo de las **Bienales Domecq** fue un logro, que se convirtió en una grata experiencia.

Simultáneamente al trabajo de investigación que yo realizaba en el Instituto Cultural Domecq, mi hija Laura de Villafranca, que cuenta con un Diplomado en fotografía, se dedicó a colaborar conmigo en el registro visual de las obras premiadas. Esta labor nos tomó más de tres años; y digo “nos tomó”, pues teníamos que desmontar la obra gráfica en papel para fotografiarla, o bien colocar los óleos y acrílicos sobre unas mamparas, que acomodábamos y desacomodábamos cada semana en el patio del Instituto, para lograr así una mejor iluminación de las obras.

Posteriormente y ya con una mayor información del tema a desarrollar, quedó organizada la idea del trabajo. Considero pertinente aclarar que la aproximación es la de una mirada general de esas **once bienales**; del “todo” de ese fenómeno cultural que se produjo durante veinte años en nuestra capital, patrocinado por una empresa privada, que logró reunir a un gran número de artistas, tanto de Latinoamérica, como de la Península Ibérica y que ya forma parte de nuestra “historia cultural”. El estudio abarca también la serie de manifestaciones plásticas a su alrededor, ya que el evento quedó inserto en nuestro ambiente cultural, como se podrá apreciar en esta investigación.

Al principio pensé en entrevistar, además del Presidente de la Casa Domecq, el señor Antonio Ariza Cañadilla y al Director del Instituto Cultural, el arquitecto Luis Ortiz Macedo, a varios jurados y artistas premiados, pero el asunto no prosperó cuando empecé a contactar a los seleccionados y me posponían una y otra vez las entrevistas. Sin embargo, tuve la suerte de platicar con tres de ellos: el Maestro Raúl Anguiano (quien falleció poco tiempo después) y fue jurado en la **cuarta** y en la **décimo primera bienales**; la maestra Rita Eder y la crítica de arte Berta Taracena, quienes fungieron como jurados en la **octava y novena** respectivamente y me compartieron sus experiencias, mismas que cito a lo largo de este escrito y que aparecen como apéndices 4, 5 y 6.

Finalmente, el trabajo quedó compuesto por cinco capítulos. En el primero se aborda el contexto artístico de los años 60 y 70 en la Ciudad de México, el cual incluye como antecedentes la I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado de 1958

y la II y última Bienal de Pintura, Escultura y Grabado de 1960, ambas organizadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes. En seguida se mencionan la Exposición Solar 68, celebrada en el Palacio de Bellas Artes, con motivo de las Olimpíadas y el Salón Independiente de los años 1968, 69 y 70, que se inició como una reacción en contra de dicha exposición. Después se menciona la Ruta de la Amistad, realizada también en 1968 y se analizan lo que se conoce como el “geometrismo mexicano” de 1976 y el Centro del Espacio Escultórico de la UNAM construido en 1979. El capítulo termina con los “grupos”, activos de 1976 a 1986 aproximadamente, tema en el cual insistió incisiva pero muy atinadamente el Dr. de los Reyes, pues su labor tuvo repercusiones relevantes en el desarrollo de nuestro arte, hasta casi el final del siglo XX.

Esta primera parte introduce al lector en la situación artística que se vivió en aquella época en los años 60 y 70 en la Ciudad de México, misma que ha sido poco estudiada, pero que salió a la luz nuevamente con una exposición y su respectivo catálogo: *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*.¹⁵ La muestra se llevó a cabo en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA Campus) del 24 de febrero al 30 de septiembre de 2007 y atrajo a un gran número de asistentes, ávidos de conocer el quehacer artístico de aquellos años y la cual se menciona ampliamente en el capítulo 5 de esta investigación, al tratar los movimientos artísticos de los años 80 y 90.

Volviendo a las dos bienales internacionales convocadas por el INBA (1958 y 1960), fueron éstas a mi manera de ver un detonador, así como también la celebración de las diferentes bienales en países latinoamericanos, iniciadas con la de Brasil (1951), las que motivaron a los organizadores de las **Bienales Domecq**, para que se decidieran por un concurso de tipo internacional, que en este caso abarcó la Península Ibérica y Latinoamérica, debido al origen español de la empresa, la cual inicialmente pensó únicamente en España y México, pero después decidió incluir a Portugal y el resto de Latinoamérica. Se puede afirmar, casi sin lugar a dudas, que todas ellas a su vez tomaron como modelo a la primera y quizá todavía la

¹⁵Publicado por la UNAM en México, D.F. en 2006, con textos de: Olivier Debrouse, Tatiana Falcón, Pilar García de Germenos, Vania Macías, Cuauhtémoc Medina, Lourdes Morales, Alejandro Navarrete Cortés y Álvaro Vázquez Mantecón; editado por Olivier Debrouse.

más famosa: la Bienal de Venecia (1895). Esta relación mencionada en el capítulo 5, fue también una de las inquietudes que me transmitió el Dr. Aurelio de los Reyes y que viene, en cierta forma, a explicar el surgimiento y desarrollo de las once **Bienales Iberoamericanas de Arte**.

El objetivo de incluir el primer capítulo para contextualizar culturalmente los años 60 y 70, es el de ubicar al lector en la época, pues fue precisamente en 1977 cuando se gestó el Instituto Cultural Domecq y 1978, marcó el inicio de sus **once bienales**, las cuales se llevaron a cabo durante veinte años ininterrumpidamente. La década de los 70 llevó, por lo tanto implícita, la efervescencia artística, cuyos miembros serían aquellos que participarían en los dos certámenes: el de la Ciudad de México y el de Aguascalientes.

El segundo capítulo está dedicado al estudio del Encuentro Nacional de Arte Joven de Aguascalientes de 1981 hasta 1998, año del ocaso de las **Bienales Iberoamericanas de Arte**. Cuando empecé a indagar acerca de este concurso, encontré muy poco material. Los catálogos de los concursos estaban incompletos en todas las bibliotecas de la capital donde investigué. Logré adquirir en el Museo Carrillo Gil la publicación *Salón de Triunfadores. 30 años de Arte Joven*,¹⁶ cuya “Crónica sobre la conformación del Salón de Triunfadores” de la crítica de arte Raquel Tibol, me fue sumamente útil para ir adentrándome en dicho certamen.

Para entonces comprendí que era indispensable ir a Aguascalientes a averiguar más acerca de este concurso. Me enteré de que el Museo de Arte Contemporáneo No. 8 de Aguascalientes tenía en su poder las obras premiadas, así como “algunos” de los respectivos catálogos de la muestra. Concerté una cita con la directora del museo, la licenciada Mariel de Lara y en la última semana de febrero y primeros días de marzo de 2006, me encaminé hacia esa ciudad. Ahí fui recibida por la licenciada Lara y su equipo de trabajo y en esa semana estuve revisando todos los documentos relacionados con el Encuentro.

¹⁶ Publicado por el INBA EN 1996 y cuya muestra fue exhibida en el Museo de Aguascalientes de abril a junio de 1996; en el Foro de Arte y Cultura de Guadalajara de junio a julio (1996); en el Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público de la capital, de julio a septiembre (1996) y en el Museo de Historia Mexicana en Monterrey, de enero a marzo de 1997.

También tuve la suerte de que me presentaran a uno de los pilares del evento: el maestro Juan Castañeda, a quien entrevisté y me facilitó varias publicaciones suyas, entre ellas, *La obra actual de los ganadores del Encuentro de Arte Joven*,¹⁷ escrito sumamente valioso para comprender el contexto del concurso.

Este capítulo 2, se inicia relatando el surgimiento en 1966 del certamen aguascalentense bajo el nombre de: Concurso para Estudiantes de Artes Plásticas, el cual se realizaba anualmente con motivo de la Feria de San Marcos de abril a mayo. Fue precisamente Raquel Tibol quien hizo la propuesta, bien acogida por los organizadores, para que se llevara a cabo la reestructuración y cambio de nombre dándole otro giro, al aceptar a concursantes que no fueran exclusivamente estudiantes, como se había venido haciendo.

Se aborda la historia del Encuentro, los organizadores y el patrimonio mixto, para continuar con el análisis de las convocatorias, los jurados, los premios y los laureados, estableciendo en estos rubros, un paralelismo con las **Bienales de Domecq**. Para terminar se incluyen algunos escritos relevante tanto en pro como en contra del certamen de Aguascalientes, publicados en la prensa de la época.

El *Leitmotiv* de este trabajo se desarrolla en el Capítulo 3, dedicado a las **Bienales Iberoamericanas de Arte**, iniciándose con la gestación del Instituto Cultural Domecq (1977) y su patrocinio empresarial relacionado con la cultura de nuestro país, el cual duró hasta el año 2003, en que desapareció como tal, para dar cabida a la Fundación Domecq, cuyo giro se enfocó a problemas ecológicos y sociales. El Instituto realizó y patrocinó un gran número de actividades culturales que se enumeran aquí; sin embargo la más relevante fue sin duda, la organización de sus **once bienales**, a partir de 1978 y hasta 1998.

En esta sección se analizan su surgimiento y desarrollo ininterrumpido durante los veinte años de vida. Una por una se desglosan las once muestras, revisando las convocatorias, los jurados, los laureados y sus premios, cuyo monto constituyó al principio, un gran atractivo para los concursantes. Aquí se mencionan las gráficas del Apéndice 1, las cuales destacan el número de países concursantes y el de sus

¹⁷ Fue publicado en 1996 por el Instituto Cultural de Aguascalientes, Pulsar Internacional, Cigarrera La Moderna, y el Departamento Editorial del Instituto Cultural de Aguascalientes.

participantes. También se señalan los jurados calificadores, con miembros internacionales al inicio del certamen y nacionales al final, quienes eran los responsables de premiar a los ganadores, los cuales eran muchas veces, paisanos suyos, sobre todo cuando se trataba de jurados internacionales, lo cual no deja de ser un tanto sospechoso.

En el capítulo cuatro se estudian los temas, así como las técnicas, cuyas gráficas en el Apéndice 1 señalan aquellas predominantes en cada una de las bienales. Pero también los espacios constituyen un rubro de gran interés, pues considero que fueron determinantes para desentrañar el misterio de la desaparición de este certamen de sesgo internacional, cuando ya había logrado llegar al consagrado Palacio de Bellas Artes.

Esa labor le correspondió al arquitecto Luis Ortiz Macedo cuando en 1989, se hizo cargo del Instituto Cultural Domecq, en sustitución del licenciado Antonio Armendáriz, quien se encontraba delicado de salud. En la entrevista escrita en el mes de septiembre de 2001, el arquitecto Ortiz Macedo me contestó lo siguiente:

Al entrar a hacerme cargo del ICD propicié que se cambiara la sede del Museo Carrillo Gil, pasando por el Museo de Arte Moderno de Chapultepec, hasta alcanzar las salas del Palacio de Bellas Artes.¹⁸

En seguida se analizan los catálogos, señalando a los principales críticos responsables de los escritos que aparecen en ellos, mencionando paso a paso, los que se encargaron de reseñar estos concursos, entre los que destacan nombres relevantes de nuestro medio artístico.

Al final, se revisa la fortuna crítica con los comentarios que aparecieron en la prensa mexicana e internacional, los cuales fueron más prolíficos en las primeras que en las últimas bienales. Algunos resultan muy críticos, pero la mayoría fueron halagadores.

El quinto y último capítulo, atiende a las tendencias artísticas de las **once bienales** y para ello se hace una revisión del acontecer artístico en los años 80 y 90, por ser éstos los años claves en los que se desarrolló el *Leitmotiv* de este estudio. Se

¹⁸ Entrevista realizada por escrito al arquitecto Luis Ortiz Macedo en el Instituto Cultural Domecq, en el mes de septiembre de 2001. (Ver Apéndice número 2).

mencionan las diferentes bienales que surgieron en Latinoamérica, después de aquella primera, la de Venecia de 1895, para ubicar las nuestras, las mexicanas patrocinadas por Domecq.

Para ello, consideré necesario revisar lo que estaba aconteciendo, tanto en Europa, como en los Estados Unidos y su tardía influencia en nuestro país: desde el neoexpresionismo alemán con sus “nuevos salvajes” y la transvanguardia italiana, así como la posmodernidad y su repercusión en México con el coloquio, “En tiempos de la posmodernidad” y su respectiva exposición, celebrados en la capital en 1988. En los noventa, se hace una relación de los espacios alternativos y sus diversas propuestas.

De inmediato, se van mencionando a los artistas premiados en la **I, II, III, IV, V y VI Bienales Iberoamericanas de Arte**, así como sus propuestas plásticas, para pasar a analizar la gráfica de los años 90 y los laureados en la **VII, VIII, IX, X y XI** ediciones. El final del capítulo lo constituye la itinerancia de la **última bienal** por algunos países de Latinoamérica, con lo cual se concluye el estudio de estos certámenes.

Confío en que este esfuerzo por dar a conocer el surgimiento, desarrollo y ocaso de estos concursos internacionales sea de utilidad para los estudiosos, así como interesados, en el desarrollo de nuestro arte mexicano de finales del siglo XX, el de las dos equis como lo llamó Gyula Kosice, artista argentino contemporáneo¹⁹ de ese último siglo que terminó hace apenas unos cuantos años.

Este trabajo no hubiera sido posible sin la valiosa dirección del doctor Aurelio de los Reyes, a quien agradezco su entusiasmo y paciencia en la elaboración del mismo, así como a mis dos tutoras, las doctoras: Margarita Martínez Lámbarry y Julieta Ortiz Gaitán, quienes me transmitieron siempre su interés por el tema e hicieron excelentes sugerencias para enriquecerlo.

También quiero mencionar a la licenciada Aída Sierra, entonces directora del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana, quien me autorizó y animó a iniciar esta investigación. Asimismo, les doy las gracias por su ayuda y apoyo incondicional a las autoridades del Instituto Cultural Domecq: el arquitecto Luis Ortiz

¹⁹ De origen checo-húngaro nacido en 1942, creador del *Grupo y Movimiento Madí*.

Macedo, su presidente en aquel tiempo y al licenciado Francisco Javier González, último coordinador de las **Bienales Iberoamericanas de Arte**, quienes me dieron todas las facilidades necesarias, durante los varios años que duró mi investigación en dicha institución.

Mi agradecimiento también a las personas que me ayudaron cuando estuve en Aguascalientes: la licenciada Mariel de Lara, directora del Museo de Arte Contemporáneo No. 8 de esa entidad y a su equipo de trabajo, así como el profesor Juan Castañeda, quien me iluminó en la organización y realización del Encuentro Nacional de Arte Joven de esa ciudad.

Para el registro de la obra premiada, le doy las gracias a mi hija Laura de Villafranca, quien dedicó varios años en fotografiarla, a mi nieto Pablo Espinosa Mireles, por la elaboración de las gráficas correspondientes a los capítulos 3 y 4, indispensables para entender el mecanismo de las bienales y a mi nieto Alonso Espinosa Mireles, por haberme ayudado a imprimir las ilustraciones de las obras premiadas, así como a hacer las últimas correcciones de este escrito.

Quiero agradecer también a mis compañeros del Seminario de doctorado del Posgrado en Historia del Arte, el apoyo y sugerencias que me brindaron durante los años que pasamos juntos, al lado de nuestro querido maestro, Aurelio de los Reyes y a la ayuda, siempre amable de Brígida Pliego para realizar los trámites necesarios.

Finalmente, agradezco a las autoridades de la Universidad Iberoamericana por el año sabático que me concedieron en el año 2001, cuando lo dediqué a elaborar el proyecto de esta tesis de doctorado, para su registro y aprobación en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, así como a todas aquellas personas que indirectamente me apoyaron para lograr la conclusión de esta investigación.

CAPÍTULO 1.

ALGUNOS ASPECTOS CULTURALES DE LOS AÑOS 60 Y 70 EN LA CIUDAD DE MÉXICO.

1.1 Antecedentes: I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado de 1958 y II Bienal Interamericana de Pintura, Escultura y Grabado de 1960, organizadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Como antecedentes de lo que conformó el contexto artístico de los años 60 y 70 en la ciudad de México, se deben mencionar en primer lugar, las dos Bienales Interamericanas celebradas en 1958 y 1960 respectivamente. Pero hubo también otros acontecimientos artísticos importantes en esas décadas, como fueron la Exposición Solar 68, el Salón Independiente (1968, 69 y 70); la Ruta de la Amistad (1968); el “geometrismo mexicano” (1976); el Centro del Espacio Escultórico (1979) y los “Grupos” (1973-1984).²⁰

Los primeros dos eventos internacionales, reflejaron en pequeña escala, el ambiente artístico que se vivió en ese momento y esas dos Bienales Interamericanas, fueron las precursoras del *Leitmotiv* del presente trabajo: las **Bienales Iberoamericanas de Arte**, celebradas veinte años después y patrocinadas durante veinte años ininterrumpidos, de 1978 a 1998, por una empresa privada: el Instituto Cultural Domecq.

Hay que tomar en cuenta que a finales de los años cincuenta surgió en la Ciudad de México, lo que se conoció más adelante como la Ruptura²¹, que era en realidad lo que Rita Eder denominó:

La joven escuela, que no es realmente una escuela o movimiento, y puede definirse como una comunidad de individualidades, que reunió a artistas como Lilia Carrillo, Cuevas, Echeverría, Felguérez, García Ponce, Gironella, Rojo, Vlady y otros, unificada

²⁰ Ver Alberto Híjar Serrano. Compilador, *Frentes, Coaliciones y Talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, México, Casa Juan Pablos, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2007. El grupo Tepito Arte Acá se inició en 1973 y Taller de Documentación Visual en 1984.

²¹ Actualmente, el término Ruptura ha causado polémica en el medio artístico, pues hay historiadores del arte que consideran que no se trata de una “ruptura”, sino de un grupo rebelde de artistas con nuevas maneras de expresión, diferentes a las de la Escuela mexicana de pintura.

contra el 'no hay más ruta que la nuestra' de Siqueiros, actitud plenamente respaldada por el Estado.²²

Todos ellos, entre los que se contaban también Héctor Xavier, Bartolí, Roger von Gunten y Brian Nissen, estaban en contra del muralismo y la Escuela Mexicana.

Los jóvenes artistas, de tendencias tanto abstractas como figurativas, que se habían rebelado en contra de la Escuela Mexicana, estuvieron apoyados por José Luis Cuevas con su manifiesto 'La cortina de nopal', publicado en 1956, en el suplemento cultural de *Novedades* "México en la Cultura"; incluido en el libro *Ruptura 1952-1965*, editado en 1988.²³ Cuevas consideraba que México se encontraba rodeado de una cortina de nopal y había que: "apoderarse de 'El bastión de mármol' (el Palacio de Bellas Artes, sede en ese entonces de las más importantes exposiciones) y abrir nuevos espacios."²⁴

Por su parte, Manuel Felguérez consideró que le, "tocó en suerte romper formal e ideológicamente con el predominio dogmático y oficialista de la llamada Escuela Mexicana".²⁵

Y afirmaba que: "para mediados de los años cincuenta, 'los artistas que iniciaron el nuevo arte mexicano aún vigente, existían ya en cantidad y calidad equiparables a los de la Escuela Mexicana...'"²⁶

Este grupo rebelde contó con el apoyo de varios críticos que publicaron sus artículos, sobre todo en el suplemento cultural de la revista *Siempre!*, como Paul Westheim, Ida Rodríguez y Juan García Ponce. Ellos defendieron las nuevas posturas de los artistas jóvenes y la galería Juan Martín los acogió brindándoles la oportunidad de exponer ahí sus obras. Más tarde, en 1968, aparecería el libro de García Ponce, *Nueve pintores mexicanos*, entre los que incluyó seis pertenecientes al grupo mencionado que son: su hermano Fernando, Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Lilia Carrillo, Vicente Rojo y Roger von Gunten; a ellos agregó a Gabriel Ramírez, Francisco Corzas y Arnaldo Coen. Como lo explicaba en su introducción: "El espíritu que anima este libro no es el de la

²² Rita Eder. *Gironella*, México, UNAM, 1981, p. 16.

²³ José Luis Cuevas, "La cortina de nopal", en *Ruptura 1952-1965*, México, INBA-SEP, 1988, pp. 84-91.

²⁴ Teresa del Conde, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*. Enrique Calvo. *Índices onomástico y temático*, México, Attame, 1994. p. 41

²⁵ Manuel Felguérez, "La Ruptura 1935-1955", en *Ruptura 1952-1965*, México, INBA-SEP, p. 93.

²⁶ *Ibidem*, p. 99

justicia, sino el del gusto.”²⁷ Aclaraba que seleccionó a aquellos artistas de una manera “libre” y fue únicamente por la “pasión” que sintió hacia las obras de unos cuantos artistas que en ese momento trabajaban en nuestro país, lo que lo motivó a escribir acerca de su producción plástica.

Una mezcla de figura y abstracción era lo que reinaba en el campo artístico, al inicio de la segunda mitad del siglo XX en México. Mientras tanto, la vanguardia europea había emigrado a los Estados Unidos para dar lugar a lo que se conoció como “expresionismo abstracto”, el cual se desarrolló en Nueva York, gracias a algunos de los pintores surrealistas franceses como André Masson, Yves Tanguy y el chileno Roberto Sebastián Matta, radicado en París, quienes emigraron a esa ciudad huyendo de la Segunda Guerra Mundial. Importantes para este movimiento lo fueron también el alemán Hans Hofmann, quien se convirtió en maestro de varios de los jóvenes pintores norteamericanos y Arshile Gorky, de origen armenio, cuyo surrealismo abstracto, influyó en el desarrollo del expresionismo abstracto neoyorquino.

Como dice Serge Gilbault: “Después de la Segunda Guerra Mundial, el mundo artístico presenció el nacimiento y desarrollo de una vanguardia norteamericana, que en el curso de unos cuantos años, logró hacer girar el centro cultural de Occidente, de la ciudad de París a Nueva York.”²⁸

En su libro, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Gilbault, profesor de Historia del Arte de la Universidad de British Columbia, hace un estudio de la vanguardia neoyorquina, su surgimiento y desarrollo. Analiza paso a paso los acontecimientos que originaron el expresionismo abstracto y cómo fue que París perdió el liderazgo después de la guerra y le pasó la estafeta, a lo que también se conoce como la Escuela de Nueva York.²⁹

Dore Ashton considera que este grupo de pintores “no muestra ninguno de los atributos usuales de una ‘escuela’ de pintura.”³⁰ Coincidió con Harold Rosenberg, uno de los principales teóricos de la época, quien sostenía que “el grupo que él

²⁷ Juan García Ponce, *Nueve pintores mexicanos*. México, Era, 1968, p. 6.

²⁸ Serge Gilbault, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, Translated by Arthur Goldhammer. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1983, p. 1. (Traducción propia).

²⁹ *Ídem*.

³⁰ Dore Ashton, *La Escuela de Nueva York*. Madrid, Cátedra, Cuadernos de Arte, p. 9.

mismo había identificado bajo la denominación general de 'pintura de acción', no podía ser considerado bajo ningún concepto como una escuela."³¹ En cambio, para Robert Goldwater, historiador y crítico, "la Escuela de Nueva York tenía una existencia indiscutible, pues para él, "comparte las características ideológicas y estilísticas que suelen consituir una escuela de pintura."³²

Así, con la unión de las enseñanzas de los maestros europeos, más la aportación de los jóvenes pintores neoyorquinos, entre los que se contaban Pollock, Motherwell, Kline y de Kooning de origen holandés, se desarrolló la primera vanguardia norteamericana, como respuesta a la Guerra Fría y bandera de la libertad norteamericana. Esta corriente de tendencias abstractas, llegaría posteriormente a nuestro país, donde la adoptarían a su manera, algunos de nuestros pintores mexicanos como Echeverría, Felguérez, García Ponce y Carrillo.

Un ecléctico ambiente artístico prevalecía al tiempo que se organizaba la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado del INBA, la cual se celebró del 6 de junio al 20 de agosto de 1958 en el Museo Nacional de Artes Plásticas del Paacio de Bellas Artes.

Como afirma Shifra Goldman,³³ destacó la importancia de la Escuela Mexicana y en su mayoría estuvo dedicada al realismo, con la excepción de las obras de los norteamericanos y fue presidida por Miguel Salas Anzures, como jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA de 1957 a 1961. La trayectoria de este nuevo directivo había estado relacionada con el campo de la plástica, pues en 1953 fundó junto con Vicente Rojo, la revista *Artes de México*, derivación de la de *Artes Plásticas*, órgano del Frente Nacional de Artes Plásticas, del que fungía como secretario.

Con motivo de la Bienal, el Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP), organizó en los meses de febrero, marzo y abril de 1958, conferencias y mesas redondas poco antes de la inauguración de la muestra, la cual como me dijo Arturo García Bustos, fue propuesta precisamente por el Frente. En las pláticas se discutió acerca del expresionismo abstracto y su popularidad, que se convirtió en

³¹ *Ídem.*

³² *Ídem.*

³³ Ver Shifra M. Goldman, *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change*, Austin, University of Texas, 1981, pp. 36-37.

un reto ideológico par el realismo socialista, pero también una incentivo para replantearse sus elementos formales.

Raquel Tibol publicó una síntesis de estos acontecimientos en “Diorama de la Cultura” de *Excélsior*, con el título “¿Sobre qué discuten los pintores mexicanos?”, la cual apareció los días: 23 de marzo, 6 y 20 de abril y 11 de mayo del mismo año. Posteriormente el grupo se siguió reuniendo todos los martes para discutir acerca de la problemática en torno a la pintura y sus creadores.³⁴

Siqueiros que fue uno de sus participantes comentó en aquella ocasión:

Hay que enriquecer el realismo, hay que ir adelante, hay que despojarlo de los elementos negativos que hay en la obra de Rivera, de Orozco, de la mía. Enriquecer el realismo significa que nuestras figuras sean cada vez menos ideográficas, más vivas, más palpitantes, más expresivas, más psicológicas que su medio ambiente sea cada vez más positivo, más verdadero...³⁵

El objetivo principal de Miguel Salas Anzures, jefe del Departamento de Artes Plásticas, quien la organizó de acuerdo con el Director del INBA, Miguel Álvarez Acosta, era dar la oportunidad a los artistas mexicanos de participar en un evento de tal magnitud y, al mismo tiempo, exhibir lo que se estaba realizando en el mundo artístico del continente americano, pues hasta entonces los únicos espacios para exponer las obras de arte en México, eran las galerías particulares. Pero a partir de ese momento, existió un nuevo espacio con la remodelación de las salas del Palacio de Bellas Artes, en donde se inauguró el primer Museo de Arte Moderno.³⁶

Bolivia, Brasil, Canadá, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, Estados Unidos, Guatemala, Haití, Honduras, México, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela, enviaron pintores y grabadores en un buen número, con la excepción de Ecuador (que mandó un solo grabador).

³⁴ Leonor Morales, *Arturo García Bustos y el realismo de la Escuela Mexicana*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1992, p. 44.

³⁵ Raquel Tibol, *Documentación sobre el arte mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 113.

³⁶ Ver Teresa del Conde, *Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría (1923-1972)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas. Cuadernos de historia del arte / 12, UNAM, 1979, p. 49.

En la bienal de 1958, se presentaron además exposiciones retrospectivas en homenaje a los mexicanos José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, así como del brasileño Cândido Portinari. Los artistas huéspedes del evento fueron: de México, Leopoldo Méndez y Juan O'Gorman y de Cuba, Amelia Peláez, Cundo Bermúdez, René Portocarrero, Raúl Miliara, Mariano Rodríguez, Mario Carreño y Wifredo Lam. En el catálogo de la exposición aparecía una nota que decía: “La selección de los pintores y grabadores de los países participantes ha sido hecha por los Comités Locales nombrados por sus respectivos gobiernos.”³⁷

Simultáneamente se llevó a cabo una gran exposición nacional, también de pintura y grabado en las Galerías del Bosque de Chapultepec. Ahí se permitió que expusieran los artistas extranjeros residentes en México. Sin embargo, en esa ocasión en la bienal, “la joven pintura mexicana estuvo prácticamente excluida, salvo unas pocas excepciones,”³⁸ mas no las menciona.³⁹

Por su carácter individualista y elitista, según los artistas jóvenes, la Primera Bienal Interamericana de 1958, inaugurada el 6 de junio, desencadenó una serie de protestas, tanto de artistas, como de críticos y personalidades de la cultura. Así, antes de su inauguración empezaron a aparecer artículos en la prensa como el suplemento cultural “México en la Cultura”, del periódico *Novedades*, las revistas *Universidad de México* y *Siempre!* Dos de ellos los registró Raquel Tibol en su libro *Documentación sobre el arte mexicano* y como comentaba en el primero, lo que temían los artistas era un “posible ridículo y desprestigio que tal suceso podría acarrear al arte mexicano”.⁴⁰

En su primer escrito intitulado “Primeros truenos en la tormenta de la bienal”, señalaba que en un número anterior del suplemento cultural mencionado, el doctor Alvar Carrillo Gil (cuya colección forma ahora parte del museo que lleva su nombre), había comentado acerca de los errores en la preparación de la bienal.

³⁷Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, 1958.

³⁸ Teresa del Conde, *Un pintor mexicano..., op. cit.* p. 50.

³⁹ Supongo que se refería a los más jóvenes como: Olga Costa, Ricardo Martínez, Guillermo Meza y Juan Soriano, que sí concursaron.

⁴⁰ Raquel Tibol, *Documentación sobre el arte mexicano*, México, Archivo del Fondo 11, Fondo de Cultura Económica, Primera edición, 1974, p. 91.

Con ese motivo, Raquel Tibol reunió a tres artistas, dos ya reconocidos: Jorge González Camarena y Cordelia Urueta, así como a uno más joven, Alberto Gironella, para conocer sus opiniones, pues consideraba necesario un “testimonio previo” a siete días de la inauguración de la muestra.

González Camarena se manifestó a favor de la misma y en contra del ataque de Carrilo Gil, pues le pareció injusta su tesis de que había sido un error crear la bienal. “Necesitamos esta Bienal en la misma medida que necesitamos un museo de arte moderno que todavía no tenemos”.⁴¹

Hay que aclarar que en aquel entonces no existía el Museo de Arte Moderno, pues éste se inauguró en 1964 y se construyó en lo que habían sido las Galerías del Bosque de Chapultepec, donde se llevó a cabo la exposición nacional de pintura y grabado, paralela a la I Bienal Interamericana, alojada en el Palacio de Bellas Artes.

Gironella consideró a la bienal como:

llamarada de petate de finales de un sexenio. Todos los artistas, inclusive los que no intervenimos en esta primera, pero que tenemos ilusiones de participar en un tercera o cuarta, tenemos derechos a exigir una garantía de continuidad, de que pase lo que pase se corregirán los errores y se seguirá adelante.⁴²

Gironella se cuestionaba a quién iba dirigida la bienal y se lamentaba de que mientras le habían dado veinte plazas a Santo Domingo para los protegidos de Trujillo,⁴³ no se les permitía participar a los pintores refugiados en México. Por otra parte se quejaba de que otro de los “disparates” era que las obras no tenían que ser inéditas y bajo este rubro comentaba: “Y si Goitia se presenta con el ‘Tata Jesucristo’, ¿a ver dónde está el guapo que se atreva a negarle el premio a esa obra sagrada del arte mexicano?”⁴⁴

Y eso fue precisamente lo que sucedió.

Por su parte Cordelia Urueta estaba indignada, de no haber sido invitada en un principio y que después le pidieran su participación, a lo que se preguntaba “¿Por

⁴¹ *Ibidem.*, p. 92.

⁴² *Ídem.*

⁴³ Rafael Leónidas Trujillo (1891-1961), era entonces dictador de la República Dominicana.

⁴⁴ *Ibidem.*, p. 94.

qué cuando hemos ido a preguntar con interés y tiempo suficiente nos han recibido con evasivas, y a última hora quieren que aceptemos una invitación que en esas condiciones no nos honra?”⁴⁵

En el segundo artículo, bajo el título: “Con la bienal se logra hoy lo que no lograron sesenta años de propaganda demagógica, dice el Dr. Atl,” registraba Raquel Tibol una entrevista hecha al pintor, en relación con los comentarios publicados en la prensa en torno a la bienal. El Dr. Atl se manifestó a favor de ella, pero se quejaba de que en México no se hubiera seguido la ruta artística que señalaron los artistas de 1909 a 1911 y hasta 1914, pues el Gobierno se había paralizado.

Cuando el periodista le preguntó acerca de esa ruta, Atl se refirió a que ellos eran “profundamente internacionales” y que lo primero que empezaron a hacer “tenía carácter universal, universalista. Éramos proyecciones de Italia, de Francia, de España y hasta de China. En un determinado momento logramos reconcentrar todos esos elementos y comenzamos a hacer un arte nacional, es decir un arte nuevo”.⁴⁶

Más adelante, en relación con la bienal afirmaba:

No importa lo que venga de fuera, lo que importa es que se reconcentre y que el público y los artistas tengamos la oportunidad de hacer una comparación. Lo que importa es que el gobierno se interese, para lo cual a nosotros nos toca obrar y llegar directamente al Presidente de la República (...) Esta concentración va a dar a los muchachos la ocasión de ver de cerca la serie de errores que se están cometiendo en el campo del arte; errores que son el producto de intereses mezquinos de los propietarios de exposiciones, de los críticos pagados que están totalmente fuera del movimiento social contemporáneo y completamente fuera de todo interés estricta y rigurosamente estético.⁴⁷

Consideraba, que a la muestra la debían acompañar una serie de conferencias, en las que intervinieran todos los interesados para establecer así, un ambiente de carácter polémico.

⁴⁵ *Ibide*, p. 93.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 97.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 100.

Antes de la inauguración de la exposición, Antonio Rodríguez publicó a principios de junio, en la revista *Siempre!*, su artículo: “Bajo el signo del Escándalo nace la Bienal!”, con el siguiente subtítulo: “Después de una actividad mediocre, el INBA busca una final a toda orquesta, pero con ello desató la tormenta en la pintura”.⁴⁸

Se refería a las protestas por parte del Frente Nacional de Artes Plásticas; de la mayoría de los artistas; de los críticos que no pertenecían al INBA y de los promotores de arte, así como de los directores de las galerías de arte. Y es que como decía Rodríguez, no estaban en contra de la bienal, sino de su organización. Criticaba el hecho de realizar un evento tan costoso, sin haberse planeado con tiempo y consideraba que se trataba de disimular la ineficiencia, con un aparatoso final de sexenio gubernamental.

Estaba en desacuerdo en la manera como se habían invitado a los artistas extranjeros, recurriendo a sus gobiernos, los cuales generalmente señalaban a los pintores oficiales que no siempre eran los mejores. Pero lo peor habían sido las invitaciones en nuestro propio país, pues se seleccionó arbitrariamente a un grupo de veinte, a quienes les avisaron quince días antes y se excluyeron a aquellos residentes que llevaban quince o veinte años trabajando aquí.

Terminaba su nota con el siguiente comentario: “Pero la Bienal está ya encima de nosotros, y ni hay tiempo de volver atrás, ni de rectificar errores Aceptémosla como es. Y sin eludir la crítica constructiva, pongamos todos lo que está de nuestra parte, para contribuir a su éxito.”⁴⁹

Además de estos comentarios, se publicaron más artículos en “México en la Cultura” a favor y en contra de esa primera bienal. El de Fausto Castillo: “¿La bienal es falsa?... ¿es derroche de dinero?... ¿agente del ninguneo? ¡QUE HABLE EL DIABLO!”, se iniciaba con las siguientes citas: “La Bienal de Artes Plásticas convocada por el Instituto Nacional de Bellas Artes es una tontería... Es una

⁴⁸ Antonio Rodríguez, “Bajo el signo del escándalo nace la Bienal”, en *Siempre!*, México, junio 4 de 1958, p. 24.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 24.

salida brillante de la chamba que termina con el sexenio...La Bienal es un cuento.”⁵⁰

Castillo comentaba que estas opiniones se publicaron en torno a la muestra, pero consideraba que no se podía opinar de algo que estaba por suceder. Por ello, decidió entrevistar al “diablo”, como llamó a Miguel Salas Anzures, el organizador y le preguntó acerca del costo de la bienal, a lo que Salas Anzures respondió:

Alrededor de un millón de pesos. De esa cantidad, el setenta por ciento se ha empleado en hacerle a México un Museo de Arte Moderno, en el recinto del Palacio de Bellas Artes por aportación de la Secretaría de Educación Pública. Como se sabe nuestro país no tiene (a partir de esto lo tendrá) un local lo suficientemente grande y preparado para exposiciones importantes.⁵¹

Castillo continuaba: “Se dice que Bellas Artes siguió un proceso malévolo para elegir a los pintores que debían figurar en la Bienal. Tanto de aquí como de otros países se habla de ‘consentidos’ y ‘humillados’”.

Salas Anzures respondió:

Esa es una apreciación que no tiene nada que ver con la realidad. El Instituto Nacional de Bellas Artes convocó a esta exposición de la manera siguiente: solicitó que el Frente Nacional de Artes Plásticas, el Taller de Gráfica Popular y la Sociedad Mexicana de Grabadores, nombraran un representante para el comité. El Frente nombró al señor Juan O’Gorman y el Taller de Gráfica Popular y los grabadores a Leopoldo Méndez como representante. Sin representación de ningún organismo, pero en atención a sus capacidades, fue nombrado parte del comité, el señor J. J. Crespo de la Serna, conocido crítico, y yo, Miguel Salas Anzures, por el Instituto Nacional de Bellas Artes. Ese comité ha decidido qué pintores mexicanos tomarán parte en la Bienal. (...) En cuanto a los países que enviarán representación (y son TODOS los del Continente Americano), se siguió el procedimiento de invitar de gobierno a gobierno ¿Que puede haber errores?; naturalmente. (...) Por correspondencia recibida nos consta que los países de América han formado casi todos esos comités, con el fin de que vengan a México sus mejores exponentes; (...) Hemos seguido la misma mecánica de la última Bienal de Venecia en este aspecto.⁵²

⁵⁰ Sin autor, Suplemento cultural México en la Cultura, *Novedades*, número 481, México, 1º de junio de 1958, p. 6.

⁵¹ Como se mencionó anteriormente, el actual Museo de Arte Moderno, ubicado en Chapultepec, fue inaugurado en 1964.

⁵² Del mismo número 481 de México en la Cultura, *Novedades*, p. 6.

A continuación Castillo le preguntaba al Jefe de Artes Plásticas si los pintores mexicanos pertenecían a la actualidad de nuestra pintura,⁵³ o si nada más íbamos a presumir de los grandes, a lo que contestó: “No todos los pintores aceptaron. Ellos tienen sus razones, que son muy respetables; pero de una manera general creo que México estará representado por su pintura actual.”⁵⁴

Aclaraba que se exhibirían setecientos cuadros y trescientos cincuenta grabados y que los jurados serían: Cândido Portinari de Brasil (quien no pudo asistir porque su esposa se encontraba gravemente enferma); Wifredo Lam de Cuba; Luis Cardoza y Aragón de Guatemala; Justino Fernández, David Alfaro Siqueiros⁵⁵ y J. J. Crespo de la Serna, por México. Cabe destacar que todos ellos eran artistas, historiadores y críticos de arte sumamente reconocidos en sus respectivos países.

Al leer lo anterior, parecería que hubo un solo jurado, pero al revisar cuidadosamente las publicaciones se percata uno de que en realidad hubo dos: uno para pintura y otro para grabado. El que lo mencionaba puntualmente era Luis Cardoza y Aragón en su artículo, “Un eminente crítico del arte habla de la Bial y de sus premios”, mismo que se menciona al final de esta página.

En el suplemento 481, apareció también el artículo, “El Doctor Carrillo Gil le contesta a G. Camarena”, donde afirmaba: “Yo me he concretado a criticar la impreparación, los errores y desatinos que se están cometiendo”, y más adelante aclaraba acerca de lo que publicó Raquel Tibol en el número anterior de ese suplemento y que consideraba necesitaba aclarar en relación a lo que dijo el artista González Camarena.

⁵³ Los pintores mexicanos que participaron y cuyos nombres aparecían en el catálogo de dicha bienal eran: Raúl Anguiano, Dr. Atl, Fernando Castro Pacheco, José Chávez Morado, Olga Costa, Francisco Goitia, Jorge González Camarena, Xavier Guerrero, Jesús Guerrero Galván, Fernando Leal, Ricardo Martínez, Guillermo Meza, Roberto Montenegro, Ezequiel Negrete, Carlos Orozco Romero, Pablo O’Higgins, José Reyes Meza, Juan Soriano y Alfredo Zalce. Los grabadores eran: Ignacio Aguirre, Carlos Alvarado Lang, Raúl Anguiano, Alberto Beltrán, Ángel Bracho, Fernando Castro Pacheco, Erasto Cortés Juárez, Lola Cueto, Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, Arturo García Bustos, Andrea Gómez, Sara Jiménez, Adolfo Mexiac, Francisco Mora, Francisco Moreno Capdevilla, Pablo O’Higgins, Isidoro Ocampo, Everardo Ramírez y Alfredo Zalce.

⁵⁴ Del mismo número 481 de *Novedades*, México en la Cultura, p. 6.

⁵⁵ Por ser jurado no participó, pero tuvo una exposición retrospectiva al lado de las de José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) y del brasileño Cândido Portinari,

(...) en realidad yo no he escrito contra la bienal misma, sino contra su mala organización. Mal hubiese yo hecho hablando contra *una bienal mexicana*, puesto que yo mismo había escrito hace cuatro años y medio, al volver de la II Bienal de Sao Paulo, que México era el país más bien situado artísticamente, para organizar una bienal panamericana.⁵⁶

Durante todo el mes de junio y principios de julio de 1958, en el mismo suplemento cultural, siguieron apareciendo comentarios de destacados críticos de la época. Ceferino Palencia escribió acerca de Portinari, elogiándolo como a un gran maestro de la pintura y aclaraba que aunque él no pudo venir, sus cuadros estuvieron presentes. En otro artículo comentaba acerca de la pintura de Canadá, Estados Unidos y Brasil y en el siguiente, de la de Uruguay, Costa Rica, Salvador y República Dominicana.

J. J. Crespo de la Serna en su artículo: “Los pintores máximos de México en la Bienal”, criticaba a Rufino Tamayo por no haber querido exponer su obra al lado de la de José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Alababa la museografía de Jesús Talavera y la labor del organizador, Miguel Salas Anzures.

En otro artículo, publicado una semana después, el 29 de junio, comentaba acerca de: “Los premios de la Bienal. La noble pintura de Goitia. Levine: su humorismo mordaz. El paisaje heroico del Dr. Atl. Intenso dramatismo de la Forner. Echave: influencia de Portinari”. Destacó: “el espíritu de equidad, libertad de pensamiento, respeto mutuo y en fin, cordialidad humana que presidieron las deliberaciones del Jurado Internacional que estableció los fallos para la adjudicación de los premios a los artistas que asistieron a esta primera Bienal.”⁵⁷

Apuntaba que la votación para otorgarle el primer premio al “noble pintor mexicano Francisco Goitia”, por su obra *Tata Jesucristo*, fue unánime y después se dedicaba a elogiar a algunos artistas extranjeros, como al norteamericano Jack Levine, a la argentina Raquel Forner y a José Echave de Uruguay, así como al mexicano Gerardo Murillo, conocido como Dr. Atl.

⁵⁶ Del mismo número 481 de “México en la Cultura”, p. 6.

⁵⁷ “Los premios de la Bienal”, sin autor, en *Novedades*, Suplemento cultural, México en la Cultura, número 485, México, 29 de junio de 1985, p. 6.

Luis Cardoza y Aragón (miembro del jurado junto con De la Serna), publicó: “Un eminente crítico del arte habla de la Bienal y de sus premios”, para informar detalladamente de los dos jurados:

El jurado de pintura quedó integrado así: Amelia Peláez (Cuba), Antonio Rodríguez Luna (España), Helmut Hungerland (Estados Unidos), Luis Cardoza y Aragón, cuatro no mexicanos. Y los mexicanos Alfaro Siqueiros, Justino Fernández, Jorge Juan Crespo de la Serna. El jurado para el grabado: los mismos no mexicanos del jurado de pintura, a excepción de Amelia Peláez, que no participó en estas deliberaciones. Y los mexicanos Leopoldo Méndez, Gabriel Fernández Ledesma y Jorge Juan Crespo de la Serna.⁵⁸

En seguida criticaba fuertemente la organización, pues los extranjeros y algunos mexicanos miembros del jurado, no participaron en la selección de pintura y grabado mexicanos. Después comentaba que muchos de los artistas mexicanos: “escogieron pésimamente sus obras. Además no participaron muchos jóvenes que en mi opinión debieron haber sido admitidos. Éste es el punto más débil y lamentable en lo que se refiere a México.”⁵⁹

Alababa los grabados de Estados Unidos, Canadá, Brasil, Chile y Uruguay. Finalmente reconocía que había sido muy bueno conocer algo de lo que se estaba produciendo en América, aún con las fallas de esa primera bienal. Y terminaba preguntándose “¿A dónde va la pintura? Respondo con palabras de Pierre Loeb: ‘Adonde va el hombre.’”⁶⁰

En el mes de julio continuaron los comentarios en la sección de Artes Plásticas del suplemento cultural de *Novedades*; el día 6 apareció el artículo “El Director del INBA falta a la verdad, dice Carrillo Gil”. En realidad era una carta enviada desde San Antonio, Texas, por Carrillo Gil en la que se defendía de los ataques del Director del INBA, el licenciado Miguel Álvarez Acosta, quien lo acusaba de no haber querido prestar las mejores obras de Orozco, Rivera y Siqueiros, porque las condicionaba a que se exhibiera junto con su producción plástica.

Al respecto, Carrillo Gil contestó: “Es muy curioso que después de su mala acción conmigo, desleal e injustificada, como después probaré, trate de echarme

⁵⁸ *Ídem.*

⁵⁹ *Ídem.*

⁶⁰ *Ídem.*

la culpa del fracaso de su exhibición, oportunista y mal preparada, con exclusiva finalidad burocrática.”

Y concluía diciendo, “lo que interesa realmente son los hechos relacionados con la Bienal, especialmente lo relativo al derroche de dinero por la falta de conocimiento, por los errores y desatinos cometidos que van a costar mucho dinero y desprestigio para nuestro país.”⁶¹

El día 27 de julio, apareció “El grabado en la Bienal”, firmado por Ceferino Palencia, donde alababa la obra gráfica de la muestra, pues la consideraba superior a la pictórica. “En la colección grabada aparecen piezas de una belleza y perfección de procedimiento extraordinario y esta perfección se fundamenta en la clara comprensión del contraste de tonos que el grabado exige, en la pureza del trazo, en la elegancia de medidas y proporciones.”⁶²

Le entusiasmó enormemente *España*, grabado del norteamericano Mauricio Lasanski, pero también comentó que, “el lote de más concreta trascendencia es el de México. (...) Demostración directa de nuestra afirmación la tenemos en esa merecida recompensa otorgada a Alberto Beltrán por su impecable estampa, bellísima de factura y de audaz composición.”⁶³ Terminaba elogiando a los diferentes países como Cuba, Chile y Argentina por su espléndida gráfica.

La revista *Siempre!* celebró su quinto aniversario ese año y el 3 de julio, publicó enormes ilustraciones de los artistas premiados y participantes en la Bienal Interamericana de Pintura y Grabado. En la sección “Con los intelectuales”, se mencionaban los premios de la muestra otorgados a tres mexicanos, dos norteamericanos y otros tres extranjeros, sin mencionar sus nombres. Pero más adelante aparecía en la sección *Siempre!* Presenta, el artículo, “La Bienal México, como capital del arte americano”, del crítico de arte Antonio Rodríguez, quien en un breve escrito, pero con magníficas reproducciones de las obras, analizaba el acontecimiento.

⁶¹ Sin autor, en *Novedades*, Suplemento cultural México en la Cultura, número 486, México, 6 de julio de 1958, p. 6.

⁶² Sin autor, en *Novedades*, Suplemento cultural, México en la Cultura, número 489, México, 27 de julio de 1958, p. 6.

⁶³ *Ídem*.

Lo iniciaba remontándose quince mil años a las cuevas de Baja California, hasta llegar a la cúpula del Hospicio Cabañas, pues como afirmaba, “los **tlacuilos**⁶⁴ mexicanos no han dejado nunca de enriquecer el acervo de la Humanidad con los aportes de sus atrevidas concepciones y de su depurada maestría”.⁶⁵

Continuaba con las aportaciones de los mayas y la pintura de Bonampak, después las de Teotihuacán y su Tlalocan, así como de la Colonia y de los conventos de Actopan y Acolman. Finalmente mencionaba la Revolución y sus temas plasmados en los muros de escuelas, palacios, iglesias y tribunales. Terminaba su escrito con un homenaje a todos aquellos participantes en la Bienal, ilustrándolo con algunas reproducciones de las obras concursantes, acompañadas de sus comentarios.

A *Tata Jesucristo*, (óleo pintado en 1927) por Francisco Goitia, el cuadro que obtuvo el primer lugar, lo consideraba “una obra maestra de la pintura contemporánea de México, (...) pintado cuando las heridas provocadas por la Revolución todavía sangraban. (...) Impregnado de amor no incita al llanto desesperado, sino a la meditación.”⁶⁶

De nuestro país incluía también obras de Rivera, Orozco, Siqueiros, Dr. Atl, González Camarena, Guerrero Galván, Meza y Celia Calderón. De los artistas visitantes reprodujo las creaciones de Goodrige Roberts (Canadá); José Echave (Uruguay); Elisa Martins da Silveira y Frank Shaffer (Brasil); Julio Rosado del Valle y Manuel Hernández Acevedo (Puerto Rico); Carmelo González (Cuba) y Grace Hartigan (Estados Unidos).

En realidad, su mayor aportación fueron esas ilustraciones mediante las cuales el público no asistente al evento, se podía dar una pequeña idea de lo que mostraba la primera bienal que tanta controversia había suscitado.

La revista *Universidad de México* en la sección Artes Plásticas, en sus números de julio y agosto, Justino Fernández, otro de los jurados, dedicó su artículo: “Francisco Goitia. Gran Premio de la Bienal”, a alabar el trabajo y desarrollo artístico del pintor zacatecano, así como a analizar sus obras. Es importante su

⁶⁴ Hay que recordar que los “tlacuilos” eran los artistas que realizaban los códices prehispánicos.

⁶⁵ Antonio Rodríguez, “Siempre! Presenta la Bienal México como capital del arte americano”, en *Siempre!*, Vol. 27., No. 262., México, 3 de julio de 1958, p. 99.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 100.

postura, tomando en cuenta que el Dr. Fernández era considerado un pilar del estudio de la historia del arte moderno en México. Al referirse a Goitia como el gran premio tenía toda la razón, pues fueron dos de sus cuadros los que obtuvieron el primer lugar: *Tata Jescucristo* (óleo de 1926-27) y *Paisaje de Santa Mónica* (óleo de 1945-46).

A ambos los consideraba magníficos y al referirse al trabajo de Goitia comentaba lo siguiente: “Es evidente que para este artista pintar un cuadro no es tan sólo expresar una idea, sino entonar un canto doloroso para el que tiene que tocar las fibras más profundas y más sensibles de su alma; pero además, ¡cuánta reflexión hay en sus obras!” (...) ⁶⁷

En seguida presentaba una breve biografía del pintor y volvía a enfatizar a la obra más importante, sin duda *Tata Jesucristo*, cuya reproducción junto con el *Autorretrato* de 1955 ilustraban su artículo.

En efecto, en esta obra, moderna y antiquísima, resuena la tradición indígena antigua y la cristiana secular. Es una síntesis de mundos diferentes, pero ambos profundamente religiosos, espirituales, pasionales, que se identifican en la tragedia. (...) Por eso una obra así es universal, en el sentido de que cualquier espectador podrá reconocerse en ella, por medio de su trágica belleza. ⁶⁸

Continuaba con un análisis formal, describiendo la composición, el uso del color y el contenido; catalogaba a Goitia como “artista barroco” por la “pasión, contraste de luz y sombra, movimiento y riqueza de color y efectos.” Y añadía:

Es una obra maestra del siglo XX que puede figurar sin desdoro junto a cualquiera semejante de los grandes maestros barrocos del siglo XVII, sin excluir, claro está, ni a Rembrandt, ni a Velázquez, siendo más moderna y más novedosa, porque un rostro y un gesto como el que allí se encuentra en vano se buscará en la pintura europea. Rouault y Orozco son sus contemporáneos. ⁶⁹

En seguida comentaba acerca de la obra posterior de Goitia, a la que consideraba muy buena, pero que no llegaba a superar a la premiada. Para terminar, abordaba la última etapa de su producción plástica haciendo hincapié en el *Autorretrato*

⁶⁷ Justino Fernández, “Francisco Goitia. Gran premio de la bienal”, en *Universidad de México*, Vol. XII, No. 11, México, julio de 1958, p. 23.

⁶⁸ *Ibidem.*, p. 24.

⁶⁹ *Ídem.*

mencionado y finalizaba su escrito haciendo un detallado análisis formal del mismo y dándole un reconocimiento a tan gran artista, al que consideraba como uno de los más grandes pintores del siglo XX.

En el segundo número, el de agosto, la revista de la UNAM publicó el extenso artículo de Jorge del Olmo: “¿Pintura Interamericana?”, en el que el autor hizo una severa crítica de la bienal, tachándola de pomposa a partir del título, continuando con el gran número de países y de participantes, tanto en pintura, como en grabado. En el apartado que llamó Primera impresión, comentaba: “Se han visto cuadros, sin lugar a dudas, realizados en América, por americanos; pero la pintura, la verdadera pintura no aparece por ningún lado.”

Y después, en Impresión definitiva, anotaba: “La sospecha se ha convertido en certera. (...) Si excluimos los nombres de seis o siete pintores, es imposible negar que, como suceso artístico, es un completo fracaso.”⁷⁰

En este mismo tenor consideraba que esa pintura no tenía el valor suficiente para sostener una bienal, pues pretendía hacerlo apoyándose en unos cuantos artistas, cuyos estilos no tenían ninguna relación; por lo tanto era incongruente tratar de llevar a cabo una bienal exclusivamente interamericana. Distinguía cuatro grupos: “a) los que siguen modelos europeos; b) los que imitan a pintores americanos; c) los que pretenden tener una escuela propia; d) los que carecen de pintores verdaderamente profesionales.”⁷¹

A estos agregaba aquellos que seguían fielmente a Picasso, de los que había cuando menos uno en cada país y luego hacía un listado por países y la categoría a la que pertenecían; finalmente distinguía a México y a los Estados Unidos como aquellos países a quienes les concedía tener su propia escuela.

En seguida hacía una larga relación de las semejanzas y poca originalidad de los artistas participantes, comparándolos con los grandes artistas europeos y algunos latinoamericanos, dejándoles muy poca o ninguna originalidad a los participantes.

⁷⁰ Jorge del Olmo, “¿Pintura Interamericana?”, en *Universidad de México*, Vol. XII, No.12, México, agosto de 1958, p. 21.

⁷¹ *Ídem.*

Al llegar a la sala de México y cuestionarse qué se podía opinar acerca de los pintores mexicanos, del Olmo enfatizaba categóricamente que sólo uno de ellos hacía buena pintura: “Juan Soriano, cuyo ‘Pájaro alucinado’ es otro de los cuadros realmente notables (...)”⁷² Luego la arremetía contra la “escuela mexicana” y contra Goitia, a quien consideraba que únicamente había realizado “un buen cuadro que no es desde luego nada extraordinario. (...) el jurado inexplicablemente, le ha otorgado el premio más importante”.

Y más adelante afirmaba: “ni Anguiano, ni Chávez Morado, ni Orozco Romero, ni ninguno de los demás parecen haber logrado nada especialmente significativo.”⁷³

Bajo el subtítulo “Cuatro pintores”, incluía a los únicos que consideraba que destacaban en toda la exposición y ellos eran: Felipe Orlando, Juan Soriano, Roberto Matta y Guillermo Silva Santamaría, de los cuales, los dos primeros eran superiores a los segundos.

De la exposición retrospectiva como homenaje a Rivera, Orozco y Siqueiros de México y a Cândido Portinari de Brasil, del Olmo comentaba que el más interesante era el último por ser menos conocido en nuestro país y alababa la pintura de Orozco. En cambio consideraba que la pintura de Rivera había perdido calidad “en una forma bastante alarmante” y que Rivera había dejado de ser un buen pintor a partir de 1939. Lo peor se lo impugnaba a Siqueiros, de quien decía que era mejor no hablar y se expresaba así: “Lo que en Orozco es drama, en él es melodrama: lo que es poder expresivo en aquél, en éste es truco efectista (...)”.

Pero el colmo era la manera grosera y muy poco atinada como llegaba a la conclusión de que: “si alguna vez hubo un buen pintor en Siqueiros, éste lleva muchos años de muerto y enterrado y actualmente está en completa descomposición.”⁷⁴

Terminaba su artículo con “Ausencias”, donde lamentaba que no hubieran participado pintores tan “imprescindibles”, como llamó a Rufino Tamayo, a Carlos Mérida y a Oswaldo Guayasamín. (Curiosamente, en la II Bienal de 1960, dos de

⁷² *Ibidem.*, p. 22.

⁷³ *Ibidem.*, p. 22 y 23.

⁷⁴ *Ibidem.*, p. 24.

los premiados fueron Tamayo y Guayasamín). Considero este escrito de Jorge del Olmo, como una crítica destructiva y desorientadora para el público lector no familiarizado con el arte, por la manera despectiva con que se expresaba al referirse a la obra de Rivera (fallecido el año anterior), pero sobre todo, a la de Siqueiros.

Como se ha podido apreciar por los diversos escritos y comentarios, tanto de críticos como de artistas, esta Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, levantó bastante polémica. Hubo quienes arremetieron contra la mala organización, así como por la mediocridad de la obra presentada; entre ellos se contaban el Dr. Álar Carrillo Gil, quien se defendió diciendo que no estaba en contra de la muestra, sino de su pobre organización; Cordelia Urueta y Alberto Gironella se lamentaban de lo mismo, así como Luis Cardoza y Aragón; Jorge del Olmo fue quien criticó fuertemente a las obras presentadas por los artistas jóvenes, pero también a las de los muralistas Rivera y Siqueiros, como se mencionó en líneas anteriores. A favor del evento y de su propuesta interamericana, estaban el Dr. Atl, Jorge González Camarena, Ceferino Palencia, Antonio Rodríguez y Justino Fernández.

Considero que la muestra fue muy positiva, pues se tuvo la oportunidad de ver en México, obras de artistas vanguardistas de varios países; tal fue el caso de los norteamericanos: Josef Albers, David Stuart, Willem de Kooning, Sam Francis, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Franz Kline, Mark Tobey y Mauricio Lasansky entre otros; Guillermo Santa María, de Colombia; Carmelo González, de Cuba; Roberto Matta de Chile; Rodolfo Abularach de Guatemala; Julia Codesido de Perú; Augusto y Horacio Torres, hijos del famoso pintor uruguayo Joaquín Torres García (1874-1949), quien en 1944 publicó su *Universalismo constructivo* y fundó el Taller Torres García en Montevideo.⁷⁵

En el caso de nuestro país, desde luego que hubo artistas que no participaron, pero como se vio en páginas atrás, México estuvo bien representado y la idea de emprender semejante tarea resultó benéfica para el medio artístico. Quizá esta primera bienal, fue la precursora, así como la que sentó las bases para que veinte

⁷⁵ Ver Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica 1820-1980*, Madrid, Turner, 1990, pp. 357-358.

años después, el Instituto Cultural Domecq se decidiera a organizar la **Primera Bienal Iberoamericana de Pintura** de 1978, basándose en sus lineamientos de solicitar a los Asesores Honorarios de los diferentes países, los nombres de los artistas invitados.

Con la experiencia de la primera bienal, las autoridades del INBA organizaron la Segunda de 1960, que se inauguró el 5 de septiembre en el Palacio de Bellas Artes y en ella se incluyó también a la escultura, no presente en la primera. La organización volvió a estar a cargo de Miguel Salas Anzures, quien continuaba a la cabeza del Departamento de Artes Plásticas del INBA. En vista de la inconformidad manifestada dos años atrás por algunos de los pintores jóvenes, a las protestas y a la ausencia de artistas ya reconocidos, en esta ocasión participaron: Carlos Mérida, Rufino Tamayo y Gunther Gerzso, así como los más jóvenes: Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Alberto Gironella, Vicente Rojo, Enrique Echeverría y Pedro Coronel, quien obtuvo el premio José Clemente Orozco. El jurado estuvo integrado por Quintino Campofiorito de Brasil, Bernard S. Myers de Estados Unidos y Justino Fernández de México.⁷⁶

Estas dos bienales abrieron en aquel entonces, un nuevo espacio para los creadores mexicanos, además de los que ya existían, que eran las galerías. De esta manera se volvieron a confrontar las obras nacionales y las extranjeras y el público mexicano, tuvo otra oportunidad de valorar las manifestaciones plásticas del momento, entre las que destacaba el expresionismo abstracto.

La decisión de Salas Anzures de aceptar en esa bienal a los representantes de la Escuela Mexicana y a los de la “joven escuela”, fue una de las causas que motivó su renuncia al puesto que ocupaba, como lo señala Teresa del Conde “El tipo de criterio que mantuvo en esta ocasión, junto con otras circunstancias, produjo su renuncia forzada a su jefatura de Artes Plásticas del INBA en marzo de 1961.”⁷⁷

Nuevamente aparecieron en la prensa un buen número de comentarios, tanto positivos como negativos y de la fortuna crítica que revisé, consideré era

⁷⁶ Ver Teresa del Conde, *Un pintor mexicano... op.cit.* p.52.

⁷⁷ *Ibidem* pp. 49-50.

indispensable incluirla toda para tener un panorama más amplio, debido a la diversidad de opiniones. Para Xavier Moysén :

esta bienal resultó superior a la anterior, en cuanto a la unidad de calidad que mostraba, debido a una rigurosa selección de los envíos y a la presentación de las salas de homenaje a maestros tales como Rufino Tamayo, Raúl Soldi, Jack Levine, Oswaldo Guayasamín y Emiliano di Cavalcanti. (...) En ambas bienales lo que se mostró respecto al grabado, era de primerísima calidad; como los lotes de Brasil, Estados Unidos, Canadá y Chile.⁷⁸

Se lamentaba de que nuestros grabadores no hubieran “aprovechado la oportunidad para renovar, con las lecciones allí presentes, sus gastados vocabularios de formas y contenido.”⁷⁹

El suplemento cultural “México en la Cultura”, del periódico *Novedades* se encargó de darle amplia difusión. “Con notables excepciones abunda lo mediocre”, fue el título que Ventura Gómez Dávila⁸⁰ dio a su escrito, en donde manifestó su desacuerdo:

Hoy el arte, en su mayoría es una especie de gran academia con dos ramas: abstractos y realistas y ambas han llegado a un callejón sin salida donde se practican las recetas. Se piensa que el arte abstracto se presta a farsa y es verdad; pero el realismo compite también en explotar la buena fe de los ignorantes.

Sin embargo, en el siguiente párrafo le daba crédito a México al anotar:

A pesar de todo México da muestra de mantener una decorosa calidad artística. (...) México presentó maestros indiscutibles como Tamayo y Leonora Carrington. Talentos que comienzan a dar frutos maduros como Juan Soriano y Pedro Coronel. Otros jóvenes que refinan cada vez más su expresión y encuentran su libertad práctica, como Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez.⁸¹

⁷⁸ Xavier Moysén, “La pintura y la escultura”, en *Las humanidades en México 1950-1975*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978, p. 186

⁷⁹ *Ídem*.

⁸⁰ Era el seudónimo que utilizaban comentaristas de arte, como Juan García Ponce y Carlos Valdés. (Ver Teresa del Conde, *Un pintor mexicano...op.cit.*, p. 52).

⁸¹ Ventura Gómez Dávila, “Con notables excepciones, abunda lo mediocre”, en *Novedades* Suplemento cultural, México en la Cultura, número 602, México, 25 de septiembre de 1960, p. 6.

Atacaba duramente la pintura de los Estados Unidos, con la excepción de la obra de Jack Levine y consideraba que las de las de otros países eran muy pobres, destacando al brasileño Cavalcanti y al ecuatoriano Guayasamín.

Terminaba asentando que su conclusión final era optimista en relación con el futuro de los jóvenes: “Las exposiciones de artistas contemporáneos son tan indispensables como los museos que exhiben obras maestras del pasado.”⁸²

En el mismo número del suplemento “México en la Cultura” aparecía el artículo “Las pintoras” de Ceferino Palencia, en el que distinguía a Leonora Carrington, Lucinda Urrusti, Marta Adams y a Valeta Swan entre otras. Esa página incluía también el escrito de Paul Westheim: “Presencia de la joven escuela mexicana”, en el que comentaba que en la bienal pasada, esta joven escuela había estado prácticamente excluida, salvo por algunos artistas.⁸³

Destacaba a Pedro Coronel, quien obtuvo el premio José Clemente Orozco; a Alberto Gironella y sus interpretaciones de la reina María Ana; a Luis Nishizawa y su mención honorífica; a Lilia Carrillo, a Vicente Rojo, a Enrique Climent (mención honorífica); a Manuel Felguérez, Rodolfo Nieto y José Manuel Schmill. Incluía también a Echeverría, Peláez, Leonora Carrington, Lucinda Urrusti (mención honorífica), Soriano y Donís. Entre los escultores mencionaba a Waldemar Sjolander, Jorge Dubón, Geles Cabrera, Fidencio Castillo, María Adams y Hoffman Ysenbourg. Se trataba del comentario de un crítico que analizaba la participación de un buen número de artistas mexicanos, cuyas obras consideraba de gran calidad.

Uno de los artículos más ricos en relación a una crítica acertada fue “La Bienal de los ausentes” de Ida Rodríguez, que apareció el día 2 de octubre en el mismo suplemento cultural arriba mencionado. Ella no estaba de acuerdo en juzgar la obra de pintores y escultores mediante la presencia de tres obras, pues la única manera de hacerlo sería viendo el trabajo en su conjunto; pero dado que la función de una bienal era exponer los valores de los artistas americanos, ella dedicó su escrito, como lo dice su título: A los ausentes. “Salvo algunas

⁸² *Ídem.*

⁸³ Se debe haber referido (igual que Teresa del Conde) a Olga Costa, Ricardo Martínez, Guillermo Meza y Juan Soriano, que eran los más jóvenes, aunque en realidad ellos no pertenecían a lo que más tarde se conoció como “joven escuela”, ya mencionada anteriormente.

excepciones, como la de Tamayo, se puede decir que los artistas más distinguidos universalmente de América, no están representados.” Comentaba que en el caso de México, “por muy diversos motivos muchos artistas se abstuvieron de mandar sus obras. Unos protestando por la detención de uno de los pintores más destacados, no participaron.”⁸⁴ Desde luego que se trataba de Siqueiros, quien “había sido encarcelado por órdenes del presidente Adolfo López Mateos y, debido a ello, casi cien artistas mexicanos se rehusaron a participar en la Bienal.”⁸⁵

Lamentaba que Vlady no hubiera participado, siendo un artista que ha dejado una fuerte influencia en los jóvenes. Y comentaba que cualquier espectador que no conociera el arte de nuestro continente, se preguntaría: “¿Es el arte americano de verdad tan pobre? ¿Es verdad según demuestra esta Bienal que América tiene, casi exclusivamente, artistas de segunda mano?”⁸⁶

Continuaba enumerando a los faltantes: los países República Dominicana y Paraguay; los artistas Matta y Zañartu de Chile y aclaraba que quizá porque vivían en París, aún cuando Tamayo vivía ahí también. De Cuba faltaba la obra de: Wifredo Lam y Felipe Orlando; de Venezuela, la de Soto y Alejandro Otero; de Colombia, la de Negret y Ramírez; de Argentina faltaron los artistas del movimiento “Arte Madí” y los del grupo “Arte Nuevo”, así como Maldonado, (quien era entonces Director de la Bauhaus en Ulm, Alemania), además de Marta Peluffo, Antonio Fernández Muro, Sara Grillo y Arden Quin, entre otros. Del Brasil, faltaron Portinari y las escultoras: María Martins, Felicia Leirner y Mary Vieira. Se preguntaba si la ausencia de todos ellos se debía a las políticas de sus propios países o a la falta de organización de los encargados de la bienal.

También comentaba la pobreza de la muestra de Canadá y los Estados Unidos, donde los que destacaban eran Jack Levine, Larry Rivers y James Brooks. Y se hacía la siguiente pregunta:

¿Por qué no mandaron nada de los primeros representantes del Expresionismo Abstracto como Guston, De Kooning, Motherwell,

⁸⁴ Ida Rodríguez, “La Bienal de los ausentes”, en *Novedades*, Suplemento cultural, México en la Cultura, número 603, México, 2 de octubre de 1960, p. 7.

⁸⁵ Leonor Morales, *Arturo García Bustos y...op.cit.*, p. 52.

⁸⁶ *Ídem.*

Rothko, Kline, Kotin, Ad Reinhardt, o por lo menos de los jóvenes como Robert Rauschenberg o Jasper Johns? De los realistas ¿dónde están Saúl Steinberg, Hyman Bloom o Ben Shahn?⁸⁷

Cabe aquí recordar que en la Primera Bienal sí participaron: de Kooning, Guston, Kline y Mark; Levine lo hizo en las dos ocasiones.

Ida Rodríguez relataba que, debido a la ausencia de la gran escultura norteamericana representada por Calder, Mary Callery, Lippold, Nevelson, Noguchi o David Smith, fue la boliviana Marina Núñez del Prado quien ganó el premio de escultura. Para terminar comentaba que en realidad los organizadores habían hecho lo mejor posible, aunque consideraba que el resultado era pobre para ser una muestra de los países americanos.

Ceferino Palencia publicó en este mismo número del suplemento cultural, “Levine en la Bienal”, donde apuntaba que uno de los motivos de interés era la obra de este artista norteamericano, que había participado en la primera edición y que ganó uno de los premios importantes en esa segunda muestra. Su escrito estaba dedicado a destacar la formación e importancia de este talentoso pintor, cuya obra se encontraba en los museos Metropolitano y de Arte Moderno de Nueva York.

El día 9 de octubre, en dos artículos en “México en la Cultura”, expresaban sus puntos de vista el doctor Alvar Carrillo Gil y Ceferino Palencia acerca de los pintores y escultores. El primero lo titulaba: “Semiabstracción o Semifiguración, ¿Una estética nueva?” y en él subrayaba lo que ya había sostenido en un artículo publicado la semana anterior, donde afirmaba no estar de acuerdo en que el Jurado Calificador de la Bienal, le hubiera otorgado un premio importante al ecuatoriano Oswaldo Guayasamín.

Criticaba a Justino Fernández, miembro del jurado, quien hacía unos días había afirmado que aquellos artistas que se mantenían entre la figura y la abstracción como Tamayo, Guayasamín y Pedro Coronel, manejaban, según su criterio el mejor lenguaje formal del siglo XX. A esto, Carrillo Gil se preguntaba: “¿Cómo es posible que unos críticos tan conservadores consideren el arte figurativo como un extremo del que hay que alejarse con el mismo cuidado que del otro extremo que

⁸⁷ *Ídem.*

sería el arte abstracto?”⁸⁸ Y afirmaba que ello sólo podía ocurrir en México, pues en cualquier parte del mundo hubiera sido motivo de burla.

Ceferino Palencia escribió: “Bienal. Escultura mexicana”, donde se refería en primer lugar a la artista boliviana premiada, Marina Núñez del Prado, cuya obra se conocía en México desde 1947, cuando expuso en el Salón de la Plástica Mexicana y seguía, según él, los lineamientos de Hans Arp. Consideraba muy acertada la premiación de su escultura por parte del jurado. En seguida mencionaba a las mexicanas, iniciando la lista con Marta Adams, a quien consideraba una buena escultora y pintora; terminaba alabando el trabajo de: Carmen Antúnez, Geles Cabrera, Rosa Castillo, Tania Rubinstein y Ángela Gurría.

“México en la Cultura” continuó publicando escritos durante el mes de octubre. El día 16 apareció la segunda y última parte de “Semiabstracción o Semifiguración” del doctor Álar Carrillo Gil, donde explicaba que Leon Degand (crítico de arte francés), en un artículo de 1945 establecía, “los principios para estimar una verdadera obra de arte abstracto, partiendo de que la abstracción surge de una ‘tabla rasa’”, eliminaba los parámetros con los que se juzgaba el arte figurativo y le proporcionaba nuevas herramientas a la abstracción, fundadas

en una nueva convención recíproca y orgánica entre los medios plásticos, separados de toda sujeción figurativa y los sentimientos e ideas que el artista desea expresar, que el artista es el único juez de esta convención. De esta suerte se origina por interacción un lenguaje y una lógica de la Abstracción.⁸⁹

En seguida, Carrillo Gil aclaraba que había artistas que lograron crear algo híbrido entre figura y abstracción, como en el caso de los surrealistas Ernst y Miró, pero quizá el mejor ejemplo era Klee, quien había sido figurativo para pasar después al arte abstracto. “Paul Klee hacía su juego a menudo al borde de lo figurativo, pero lo hacía con una sensibilidad y una inteligencia de excepción o con un genio inventivo que no hemos vuelto a ver en otros pintores después de su muerte.”⁹⁰

⁸⁸ Alvar Carrillo Gil, “Semiabstracción o Semifiguración. ¿Una estética nueva?”, en *Novedades*, Suplemento cultural, México en la Cultura, número 604, México, 9 de octubre de 1960, p. 7.

⁸⁹ Alvar Carrillo Gil, “Semiabstracción o Semifiguración. II y último,” Suplemento Cultural México en la Cultura de *Novedades*, número 605, México, 16 de octubre de 1960, p. 5.

⁹⁰ *Ídem*.

Desde esta perspectiva terminaba comentando: “Hay muchos más ejemplos de los que hemos citado y aquí entre nosotros, no solamente Coronel, sino Soriano, Climent, Mesa y otros, suelen dedicarse a estos juegos plásticos, sin ningún resultado favorable para el arte.”⁹¹

El mismo día 16, Ceferino Palencia dedicó su comentario a la obra gráfica: “El grabado en la Bienal”, el cual se exhibió en las Galerías Chapultepec, por falta de espacio en Bellas Artes. El autor elogiaba la tradición que la estampa había tenido en México desde tiempo atrás y en el siglo XX, destacaba erróneamente la Escuela Popular de Artes Gráficas, cuando en realidad se trataba del Taller de Gráfica Popular, fundado entre otros, por Leopoldo Méndez, quien obtuvo el Primer Premio Nacional en Grabado.

Al referirse a la obra de Méndez, se lamentaba del contenido social en los temas que abordaba, pues consideraba que podía haber incursionado en otro tipo de contenidos.

Unas manos tan expertas como las de don Leopoldo Méndez ¿no podrían igualmente conovernos con escenas costumbristas, con las múltiples y naturales perspectivas de este México inagotable en términos y horizontes y con infinitos motivos, todos ellos dignos de ser comentados plásticamente por un sensible y tan emocionado, como lo es el grabador Leopoldo Méndez?⁹²

A continuación enumeraba a los grabadores mexicanos participantes distinguidos: Alvarado Lang, Dolores Cueto, Francisco Dosamantes, Isidoro Ocampo, Trinidad Osorio y el sueco Waldemar Sjolander. Todos ellos destacaban junto a los de Brasil, o Colombia con Omar Rayo y Guillermo Santa María, así como los de Cuba, Chile y Estados Unidos. Señalaba además al único grabador panameño que había estudiado en nuestro país en La Esmeralda: Gilberto Maldonado Thibault y a los de El Salvador, Honduras y Perú. Para concluir volvía a recalcar la magnífica labor desarrollada en grabado, primero en México y luego en Cuba, así como algunos otros países, a quienes consideraba superiores a los de Norteamérica.

⁹¹ *Ídem.*

⁹² Ceferino Palencia, “El grabado en la Bienal”, en *Novedades*, Suplemento cultural, México en la Cultura, número 605, México, 16 de octubre de 1960, p. 5.

Ceferino Palencia se volvió a ocupar de la II Bienal el día 23 de octubre. En esa ocasión dedicó su escrito al artista argentino, Raúl Soldi, a quien consideraba: “artista de personalidad definida aún cuando en ésta su última etapa posea reminiscencias y recuerdos de la escuela o autoridades francesas”.

En seguida relataba su biografía y comentaba acerca de su formación plástica, para terminar, afirmando: “Soldi se preocupa grandemente de la que pudiera titularse reacción emocional, es decir que inspirándose en lo real va siempre en busca del valor o contenido anímico del motivo en que se inspira.”⁹³

(Acompañaba su columna con dos pequeñas ilustraciones de obras del artista).

La revista *Siempre!* publicó en octubre dos pequeños artículos anónimos, espléndidamente ilustrados. El primero, del día 5 informaba que la II Bienal se había inaugurado el día 5 de septiembre y en ella participaban 19 países, 208 pintores, 102 grabadores y 56 escultores del continente americano y mencionaba a los premiados.

Un mexicano: Rufino Tamayo. Obtuvo el premio internacional de pintura; una boliviana: Marina Núñez del Prado, el de escultura, y un brasileño: Oswaldo Goeldi,⁹⁴ el de grabado. Los artistas Pedro Coronel, pintor; Leopoldo Méndez, grabador y Francisco Zúñiga, escultor, recibieron los respectivos premios nacionales. Entre los artistas invitados que tienen salas especiales destaca el norteamericano Jack Levine, triunfador de la I Bienal.⁹⁵

Las ilustraciones eran de obras de: Jack Levine, Sergio Montesino de Chile, César Rengifo de Venezuela, Emiliano di Cavalcanti de Brasil, Alberto Gironella y Héctor Ayala de México.

El segundo escrito del día 12, terminaba con una cita de Celestino Gorostiza, director del Instituto Nacional de Bellas Artes:

La Bienal es flor de civilización y cultura que nos da la oportunidad de ver reunidos en un solo haz los logros estéticos de todo el continente, de constatar las inquietudes, los avances, las tendencias y las corrientes por las que se inclina cada una de nuestras naciones, y de celebrar un noble y caballeroso torneo que

⁹³ Ceferino Palencia, “En la Bienal. Raúl Soldi”, en *Novedades*, Suplemento cultural, México en la Cultura, número 606, México, 23 de octubre de 1960, p. 5.

⁹⁴ El apellido Goeldi debería ser Guayasamín, pues uno de los premiados fue el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín.

⁹⁵ “Siempre! Presenta La II Bienal”, en *Siempre!* número 380, México, 5 de octubre de 1960, p. 43.

a la postre habrá de traducirse en un afán de superación y perfeccionamiento.⁹⁶

Se le daba el crédito de las fotografías a Madrigal, quien escogió para esa ocasión las obras de: Franklin Watkins y Ethel Schawabacher (Estados Unidos); Rufino Tamayo, Juan Manuel Ugarte y Pedro Coronel (México); I. Villegas (Perú); nuevamente de Sergio Montesino (Chile) y Arturo Buergo (Cuba). En ninguno de los dos artículos se explicaba cuál había sido el criterio de selección para las ilustraciones, así que nuevamente surge la duda de qué tan efectiva era la difusión de esta clase de muestra que había reunido artistas de todo el continente americano.

Como en la primera bienal, el criterio de selección de la fortuna crítica es la misma: incluir todos los comentarios, para tener una visión amplia de lo que ocurrió en esa segunda y última edición. Los autores se dividían nuevamente en dos: los que estuvieron a favor como Xavier Moysén, quien consideraba que la muestra de 1960 era superior a la anterior, aunque alababa el grabado de ambas. Paul Westheim y Ceferino Palencia consideraban que había valiosas obras, así como el artículo anónimo de la Revista *Siempre!*. A su vez, Ventura Gómez Dávila comentaba que abundaba lo mediocre en las obras abstractas y realistas; sin embargo les reconocía valor a las creaciones de Tamayo, Leonora Carrington y las de algunos jóvenes. Ida Rodríguez, se lamentaba de los ausentes y creía que los concursantes eran de “segunda mano”. Álar Carrillo Gil, se oponía al premio otorgado a Guayasamín y criticaba a Justino Fernández, por defender a aquellos artistas a quienes consideraba se encontraban entre la figura y la abstracción.

Para Shifra Goldman, la bienal de 1960 representó un fuerte cambio de dirección, debido a los honores que recibió Tamayo al dedicarle un salón especial a su obra y otorgarle el Premio Internacional de Pintura, en desagravio a la indiferencia con que se habían recibido sus creaciones en años anteriores. En la mayoría de las obras presentadas predominaba la abstracción. Tal parece, como afirmaba Goldman, que el carácter monolítico de la Escuela Mexicana había

⁹⁶ Sin autor, en *Siempre*, “México, Capital de la Pintura. La II Bienal”, número 381, México, 12 de octubre de 1960, p. 43.

desaparecido y que el realismo socialista había resultado demasiado limitado y no había renovado su lenguaje plástico.⁹⁷

El resultado de las dos Bienales Interamericanas (de pintura y grabado la primera y también de escultura la segunda) fue positivo para México, pero como afirma Shifra Goldman, debido a que la confrontación entre el realismo socialista y el expresionismo abstracto fue tan aguda, hizo añicos el mundo artístico, amenazando con cancelar la bienal de 1960, además de que, según ella, dañó el programa de la muestra, con lo cual la tercera que se tenía planeada, nunca se llevó a cabo.⁹⁸ Con todo, lo más relevante fue el resultado del enfrentamiento de la Escuela Mexicana con la “joven escuela”, ávida de las corrientes vanguardistas manifiestas entonces y que empezaban a llegar a nuestro país.

En 1962 se estableció la Primera Bienal de Escultura, que se continuó durante esa década, pero todas ellas fueron de corte nacional. Deberían de pasar dieciocho años para que en nuestro país se organizara nuevamente un certamen de tipo internacional, esta vez de carácter privado, apoyado por el Gobierno, como sería la **Primera Bienal Iberoamericana de Pintura** en 1978, patrocinada por el Instituto Cultural Domecq.

Considero que las dos Bienales Interamericanas del INBA, sirvieron como modelo a los dirigentes del Instituto Cultural Domecq, para organizar las propias, pues contaron siempre con el apoyo de dicha institución gubernamental. Y aún cuando entre los dirigentes del INBA veinte años después, ya no había ninguno de los mismos colaboradores, los mecanismos fueron muy semejantes, al estar inspirados en la organización de la Bienal de Venecia, desde el momento en que en ambas se designaron representantes encargados de invitar a los artistas concursantes y las dos fueron de carácter internacional, así como sus jurados, con excepción de la décima bienal de Domecq, en la que el jurado fue exclusivamente mexicano.

En cuanto a los temas, las del INBA fueron abiertos y también lo fue la de la **primera Bienal Iberoamericana de Domecq** sin embargo, después se designó un tema diferente para las diez restantes y siempre fueron o de pintura o de

⁹⁷ Shifra M. Goldma, *op. cit.* pp. 36-37.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 36

grabado o mixtas, pero nunca de escultura. De cualquier manera, lo relevante de las de Domecq es que se celebraron durante veinte años ininterrumpidamente, hasta la undécima y última en el año de 1998, como se verá en el Capítulo 3.

1.2. La Exposición Solar 68 y el Salón Independiente I, II y III.

El año de 1968 debería haber sido un año feliz para nuestro país, debido a la celebración de las XIX Olimpiadas que se llevarían a cabo en el mes de octubre y por la Olimpiada Cultural que las acompañaría. Por desgracia, se convirtió en uno de los más dramáticos de la segunda mitad del siglo XX, con aquellos terribles acontecimientos del día 2 de octubre. Los eventos culturales se realizaron durante todo el año con la participación de artistas extranjeros y nacionales. El INBA decidió organizar una exposición que respondiera al ambiente festivo y así, en junio, convocó a lo que llamó Exposición Solar, cuyo tema estaba relacionado con el sol y debería ser la muestra más importante del año, donde se reuniría lo mejor de la familia artística mexicana, para disfrute de los visitantes extranjeros. Se pensó como una continuación de la exposición Confrontación 66, celebrada dos años antes, donde se confrontaron la Escuela Mexicana con los jóvenes artistas.

Para la Exposición Solar se esperaba mostrar las diferentes tendencias del momento, por lo que se consideró otorgar primeros, segundos y terceros premios en pintura, escultura, arte gráfico y acuarela.

Desafortunadamente, desde el momento de la publicación de la convocatoria empezaron los problemas, pues algunos de los pintores más destacados como Tamayo se inconformaron. Las autoridades organizadoras trataron de modificar las cláusulas, pero esto ocasionó el disgusto de otros más. Un grupo de ellos publicó en la prensa sus cuatro objeciones a la primera convocatoria, mismas que consignó Raquel Tibol en su libro *Confrontaciones*. En primer lugar, no estaban de acuerdo en que se dividiera el salón en diferentes secciones, pues consideraban que se coartaba la libertad del artista y menos incluir una sección de acuarela, cuando la consideraban, con toda razón, una técnica más de la pintura.

Como segundo punto, tampoco aceptaban premios, pues implicaba: “la aceptación de la valoración estética de un jurado que, dada la situación actual de la crítica en México, no podemos aceptar.”⁹⁹

Y peor todavía: se le otorgaba un premio mayor a la sección de pintura. En tercer lugar, pedían a las autoridades que enviaran las invitaciones particulares a los artistas que debían representar: “a México en México”. Las invitaciones particulares son un reconocimiento que en nombre de nuestra propia obra exigimos.”¹⁰⁰

Para terminar afirmaban que si no se reestructuraba la convocatoria, los firmantes no participarían. Eran en total treinta y seis, entre los que se contaban: Tamayo, Mérida, Chucho Reyes, Gerzso, Leonora Carrington, Cuevas, Gironella, Rafael Coronel, Echeverría, Felguérez, Rojo, Lilia Carrillo, Peláez, Corzas, García Ponce, Icaza, Nieto, von Gunten, Belkin, Coen, Nissen, y Ehrenberg. Hasta entonces, lo que había cambiado en nuestro país era la manera de ver el arte; ya no era exclusivamente la Escuela Mexicana la que estaba en el candelero, ahora el medio artístico había recibido con entusiasmo las nuevas tendencias de la abstracción, tanto geométrica (Mérida), como orgánica o lírica (Lilia Carrillo), pero tampoco rechazaba a la figura (Cuevas), o bien personalidades como Tamayo, que se movía entre la figura y la abstracción

Para la segunda convocatoria hubo algunos cambios: se incluyó el dibujo en la sección de arte gráfico y se aclaraba que: “los premios se convertían en adquisiciones y se prometía uno de cincuenta mil pesos y cuatro de veinticinco mil para pintura o escultura, uno de veinticinco mil y tres de cinco mil para gráfica o dibujo y ocho de cinco mil para acuarela.”¹⁰¹

También se aclaraba que se aceptaban obras de técnica mixta y para terminar se puntualizaba que las obras se admitirían por invitación y por selección del jurado. Para Xavier Moysén, la exposición fue un fracaso, debido a los artistas premiados; sin embargo

⁹⁹ Raquel Tibol, *Confrontaciones*, Ediciones Sámara, México, 1992, p. 155.

¹⁰⁰ *Ídem*.

¹⁰¹ *Ibidem* .p.p. 156-157.

sus repercusiones fueron favorables al inyectar una nueva dinámica a un ambiente artístico que parecía extenuado” y según él “lo mejor que de allí salió fue la creación del *Salón Independiente*, constituido por jóvenes artistas que a la fecha son dignos representantes del arte actual en México.¹⁰²

Yo comenté en aquella ocasión lo siguiente:

La mayoría de los artistas de vanguardia, inconformes con las limitaciones impuestas por Bellas Artes, decidieron organizar su salón independiente. Este hecho redujo el número de participantes en la Solar, y la calidad de lo que exponen –salvo algunas excepciones- es realmente deplorable.¹⁰³

Lorraine Pinto con su escultura *Quinta Dimensión*, compartió el premio Elías Sourasky (cincuenta mil pesos) con la pintura *Theda Varela* de José García Ocejo. Hubo además otros dos premios de escultura de veinticinco mil pesos para Ernesto Mallard y para Pedro Cervantes. Por ser más numerosa la pintura, se entregaron varios premios: el Keimerman, del mismo monto fue para el tríptico *Mundo sin sol, de luces interiores* del arquitecto Antonio Peyrí. “La mayoría consideró la selección de esta obra como un acierto del jurado integrado por Jorge Juan Crespo de la Serna, Ida Rodríguez, Víctor M. Reyes, Pablo González Márquez y Alfonso de Neuvillate”.¹⁰⁴

Se entregaron los premios estipulados en la segunda convocatoria: dos premios en pintura para Pedro Friedeberg y Xavier Esqueda; los tres de gráfica fueron para Luis Nishizawa, Rafael Zepeda y Eduardo Zamora y los cinco de acuarela para Jesús Reyes Ferreira, Víctor Estrada, Joy Laville, Héctor Navarro, Edgardo Coghlan, Luis Toledo y Joaquín Martínez Navarrete y además una mención honorífica para Gelsen Gass. “En resumen, aunque hubo algunas –muy pocas--

¹⁰² Xavier Moyssén, “La pintura y la escultura”...*op.cit.*, p. 187.

¹⁰³ Leonor M. de Villafranca. (Aclaro que era mi apellido de casada el que usaba entonces).”La Exposición Solar”, en *Mañana*, número 1321, México, 21 de diciembre de 1968, p. 74.

¹⁰⁴ *Ibidem.* p. 76.

buenas obras en la Exposición Solar, el resultado no correspondió al esfuerzo desplegado por los organizadores.”¹⁰⁵

Hay que considerar que estos acontecimientos formaron parte del escenario artístico mexicano diez años después de las Bienales Interamericanas y diez antes de las **Bienales Domecq** y mostraron quiénes eran los artistas, así como los papeles protagónicos que desempeñaron en su momento. Todo ello se debe tomar en cuenta para analizar el origen y desarrollo del tema del presente trabajo: **Las Bienales Iberoamericanas de Arte del Instituto Cultural Domecq**.

El resultado final de la Exposición Solar organizada por el INBA, fue la creación del Salón Independiente, mencionado en líneas anteriores. Fue, como dice Manrique: “de vida corta, no ideologizado, cuyas cabezas y mayor contingente correspondió a la generación de ruptura”.¹⁰⁶ Y así, en octubre¹⁰⁷ de 1968 se inauguró en el Centro Isidro Fabela, ubicado en la Plaza de San Jacinto en San Angel, lo que sería el primero de los únicos tres salones independientes. Los tres puntos fundamentales en su declaración de principios eran:

1.- Nuestro propósito es, mediante la libre expresión de cada uno de los miembros, la constante búsqueda de nuevas formas de relaciones entre el arte y una sociedad en evolución.

2.- El Salón es independiente de toda institución oficial y particular, lo cual no excluye la colaboración con organismos o personas, siempre y cuando dicha colaboración no afecte al propio carácter del salón. Este salón no persigue fines políticos o lucrativos.

3.- El salón tiene un carácter internacional, tanto por las diferentes nacionalidades de sus miembros fundadores, como por sus propósitos de intercambio y colaboración con artistas de otros países.

Firman los siguientes artistas:

Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Ángela Gurría, Pedro Friedeberg, Tony Sbert, Felipe Ehrenberg, Manuel Felguérez, Bartolí, Olivier Seguin, Marta Palau, Ricardo Regazzoni, Ricardo Rocha, José Muñoz Medina, Philip Bragar, Luis Jaso, Lucas Johnson, Vita Giorgi, Pedro Preux, Enrique Echeverría, Benito Messeguer, Arnold Belkin, Iker

¹⁰⁵ *Ídem*.

¹⁰⁶ Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, CONACULTA, p. 64.

¹⁰⁷ Raquel Tibol menciona el día 15 y Teresa del Conde, el día 16; en realidad fue el día 15.

Larrauri, Felipe Orlando, Lucinda Urrusti, Antonio España, Sepúlveda, Luis López Loza, Rafael Coronel, Leonel Góngora, Francisco Corzas, Alberto Gironella, Gastón González, Gabriel Ramírez, Lilia Carrillo, Aceves Navarro, Fernando García Ponce, Roger von Gunten, Raúl Herrera y Vicente Rojo.¹⁰⁸

Un mes antes se organizó una venta de obras en la Galería Pecanins para recaudar fondos para el Salón. No contribuyeron Ángela Gurría, Leonora Carrington y José Luis Cuevas. (Se desconoce el motivo). De cualquier manera, el I Salón Independiente se llevó a cabo paralelamente a la exposición del INBA.

El *Salón Independiente* contó en sus inicios con cuarenta y seis miembros, de los cuales cuarenta y tres tomaron parte en la primera exposición, que se llevó a cabo en el Centro Cultural Isidro Fabela de San Ángel. Fue inaugurada el 16 de octubre de 1968, es decir, sólo una semana después de la inauguración oficial de la *Exposición solar*. Manuel Felguérez desplegó una actividad importante como organizador y coordinador del grupo.¹⁰⁹

Este primer salón tenía carácter político, los artistas plásticos estaban conmocionados ante el movimiento estudiantil de 1968, indignados con el Gobierno, así como con las autoridades de la cultura y la exposición era una manera de protestar ante las arbitrariedades llevadas a cabo, además de apoyar el arte social surgido a partir de lo que se conoce como “gráfica del 68” y cuyo origen era la crisis político social que se estaba viviendo en ese momento. Al año siguiente, en abril, los integrantes del Salón Independiente decidieron revisar sus principios y criticar al Museo de Arte Moderno, y como registró Raquel Tibol: “Ratificaban su posición de no concurrir a exposiciones nacionales o internacionales que tuvieran carácter competitivo; tampoco participarían en exposiciones donde el arte se dividiera en secciones o géneros.”¹¹⁰

Para Margarita Martínez Lámbarry, lo que caracterizó a este salón fue “la libertad de expresión” que estaba “presente en las obras expuestas, en los estilos,

¹⁰⁸ Leonor M. de Villafranca, (Era mi apellido de casada el que usaba entonces) “Salón Independiente”, en *Mañana*, número 1316, México, 16 de noviembre de 1968, pp. 60-61.

¹⁰⁹ Teresa del Conde, *Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría (1923-1972)*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Cuadernos de historia del arte/ 12, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1979, p. 70.

¹¹⁰ Raquel Tibol, *Confrontaciones, op.cit.* p. 161.

las técnicas, los patrones a seguir”, pues “cada artista llevó a cabo su creación empleando los medios de su imaginación...”¹¹¹

Para el II Salón Independiente, los integrantes aceptaron el apoyo de la UNAM y se celebró en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), inaugurándose el 16 de octubre de 1969, con un menor número de participantes. Ante la idea de ser internacionales, “se preocuparon por conseguir un gran óleo del peruano Fernando de Szyszlo, una pintura-objeto del español Rafael Canogar, 35 estampas del argentino Antonio Seguí y cinco más del estadounidense Leonard Baskin.”¹¹²

Lo novedoso de la muestra, según lo señala Raquel Tibol, fue la participación de nuevos miembros como Enrique Carvajal González, conocido en el mundo artístico como Sebastián, Jesús Hernández Suárez (Hersúa) y Luis Aguilar Ponce, quienes integraban el grupo llamado Arte Otro y sería uno de los “grupos” que destacarían en los años 70.

Luis Cardoza y Aragón, publicó una sección especial ampliamente ilustrada en la *Revista de la Universidad* del mes de octubre. Consideraba todo un éxito esta muestra inaugurada por el ingeniero Javier Barros Sierra, entonces Rector del UNAM a la cual asistieron, según relata él, más de tres mil personas.

Muy importante me parece esta segunda manifestación del Salón Independiente por lo abierto, por la inquietud que quiere manifestar, por su actividad que la resumen en tres puntos fundamentales: promover la creación, incrementar la difusión en México y fomentar el intercambio con el arte actual de otros países.¹¹³

En su amplio artículo, Cardoza y Aragón hacía un recorrido por el arte mexicano del siglo XX, dedicándole una buena parte a la Escuela Mexicana; reconocía que entre los participantes de la exposición había valores jóvenes y se entusiasmó ante la obra de varios de ellos; pero también reconocía que había obras que no lo convencían. Consideraba que en realidad no había nada nuevo ni experimental;

¹¹¹ Margarita Martínez Lámbarry, *La pintura abstracta en México: 1950-1970*. Tesis para obtener el título de Doctor en Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras. México, UNAM, 1997, p. 183.

¹¹² Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 165.

¹¹³ Luis Cardoza y Aragón, “Salón Independiente 69”, en *Revista de la Universidad*, Sección especial, México, octubre de 1969, (sin paginación).

sin embargo catalogaba al Salón como heterogéneo pero creativo, a veces lúdico y otras, erótico, pero “siempre serio”.

Para terminar, en el apartado III enumeraba a varios de los artistas, quienes posteriormente participarían en lo que se conoció como “geometrismo mexicano”. Ellos eran: Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Helen Escobedo (entonces directora del Departamento de Artes Plásticas de la UNAM), Kasuya Sakai, Roberto Realh de León, Fernando García Ponce y Francisco Icaza, que en aquella época experimentaba con la geometría.

El III Salón Independiente y el último de ellos, se caracterizó por el uso de papel y cartón. Se celebró en 1970, nuevamente en el MUCA con la idea de representar con ese material, lo que se conocía como “arte póvera” o arte pobre. Además, para obtener fondos, se intentó lanzar un proyecto llamado “Moda Sí 1970”, que sería un desfile de moda y antimoda a celebrarse anualmente. Los que la coordinarían serían Juan José Gurrola y Alejandro Jodorowsky, quien entonces era uno de los creadores más controvertidos, ya que había sido en 1962, el pionero del *happening* en México, antes que Marta Minujín en la Argentina. Este proyecto desafortunadamente no se llegó a realizar.

Raquel Tibol en su libro *Confrontaciones*, le dedicó un apartado al último Salón, donde hubo aportaciones importantes por parte de algunos artistas de los cuarenta participantes. Se editó un boletín de ocho páginas en Imprenta Madero, en vez del consabido catálogo; en él colaboraron el crítico de arte Jorge Alberto Manrique, el artista Kasuya Sakai y los escritores Jorge Ibargüengoitia y Salvador Elizondo, entre otros. Concepción Solana, entonces esposa de Francisco Icaza, era la encargada de las relaciones públicas y escribió una pequeña nota, donde comentaba acerca de la organización del Salón y del proyecto de autofinanciamiento, mediante las ventas anuales de obra que se llevaron a cabo, así como del desfile de modas, planeado como un *happening*. “Se comenzaron los preparativos y los artistas realizaron diseños de diversos trajes, utilizando toda su imaginación. (...) Pero el proyecto fue quedándose poco a poco detenido por diversas razones.”¹¹⁴

¹¹⁴ Raquel Tibol, *Confrontaciones*, *op.cit* p. 178.

Hubo creaciones plásticas sumamente originales: Felipe Ehrenberg inauguró en Méjico el “arte correo”, al mandar desde Inglaterra, tarjetas postales a varios artistas y amigos con la idea de reunir las como un gran rompecabezas y mostrarlas en la exposición. José Luis Cuevas realizó un enorme dibujo que ocupaba un gran espacio en el piso del museo, al que bautizó como, “¡¡El dibujo más largo del mundo!! Extensión: 307 metros.”

En su escrito, Jorge Ibarguengoitia relataba las aportaciones de otros artistas, como la de su esposa:

Sobre papel periódico Joy Laville realizó un gran tablero en acuarela y pastel, de unos diez metros cuadrados, en donde demostró una vez más su dominio en la expresión de lo íntimo. (...) Arnaldo Coen y Sebastián decidieron colaborar y armaron una ambientación crítica contra la gran prensa instigadora de guerras e indiferente a los más sencillos valores humanos. (...) Con humor negro, Francisco Icaza desgarró una pintura y por los agujeros chamuscados hizo que asomaran: una caja de cerillos, una botella con líquido inflamable y un cartel que decía: ‘Allá usted si se le va de las manos esta oportunidad’¹¹⁵

Esta controvertida exposición sentó las bases de lo que habría por venir en la plástica de los años siguientes, que sería la formación de “los Grupos”, como se verá unas páginas más adelante; pero el resultado del momento fue que ya no hubo un IV Salón Independiente, pues no se volvió a celebrar porque algunos de los participantes consideraron que el SI se estaba oficializando y se opusieron; entre ellos estaban: Felipe Ehrenberg, Arnaldo Coen, Ricardo Rocha, Hersúa, Tomás Parra y Mallard.

De ellos, Ehrenberg y Rocha “fueron cinco años después miembros fundadores de dos grupos, Proceso Pentágono y Suma respectivamente.”¹¹⁶

Los salones señalaron, como dice Margarita Martínez Lámbarry “la separación entre el artista y el Estado, no sólo como un rechazo a la ideología y política oficiales, sino también como una protesta ante la falta de oportunidades para

¹¹⁵ *Ibidem.* p.p. 181-182.

¹¹⁶ Dominique Liqueois, *De los Grupos los Individuos. Artistas Plásticos de los Grupos Metropolitanos.* Museo de Arte Carrillo Gil, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, junio-agosto de 1985, p. 11.

exponer un nuevo arte.”¹¹⁷ El público tuvo la oportunidad de relacionarse “con la obra y el artista, con nuevos instrumentos y materiales.”¹¹⁸

Se puede decir que los tres salones fueron el antecedente de lo que se estaba gestando entonces: el “geometrismo mexicano”, puesto que reunió a algunos artistas que utilizaban la geometría en sus obras, tal era el caso de: Carlos Mérida, Manuel Felguérez, Arnaldo Coen, Helen Escobedo, Kasuya Sakai, Arnold Belkin, Raúl Herrera, Tony Sbert, Hersua, Sebastián, Regazzoni, Realh de León y Francisco Moyao, entre otros.¹¹⁹

Varios de ellos también participaron en las **Bienales Iberoamericanas de Arte**, núcleo del tema del presente estudio, como Rufino Tamayo, Manuel Felguérez, Arnaldo Coen y Gilberto Aceves Navarro. El primero fungió como Presidente del jurado en la **primera bienal** de 1978; el segundo tuvo un importante papel en la organización y coordinación del primer Salón Independiente y más adelante fungiría como jurado calificador en la **V bienal** de 1986 y la **VII** de 1990. Carlos Mérida también fue miembro del jurado calificador en la **I bienal** celebrada en 1978. Y entre los artistas que concursaron en estas bienales, se pueden mencionar a los siguientes: Arnaldo Coen, quien además obtuvo el segundo premio en dibujo en la **II bienal** de 1980; Helen Escobedo participó en la **VIII bienal**; Realh de León y Francisco Moyao lo hicieron en la **primera** y Gilberto Aceves Navarro en la **segunda**.

Como se puede apreciar, los artistas se encontraban imbricados en las diversas corrientes y acontecimientos artísticos y por lo mismo, las **Bienales Iberoamericanas** no permanecieron ajenas a este fenómeno. En su momento contribuyeron a facilitar un foro de concurso a nuestros creadores plásticos y así también estarían relacionadas con los representantes de las manifestaciones plásticas que se desarrollarían en las décadas 60 y 70 en nuestra capital: la Ruta de la Amistad, el “geometrismo mexicano”, El Centro del Espacio Escultórico y lo que se conocería como “los Grupos” que se verá más adelante en este capítulo.

¹¹⁷ Margarita Martínez Lámbarry. *La colección de pintura del Banco Nacional de México*. Catálogo. Siglo XX. Tomo I. México, D.F. Fomento Cultural Banamex. Primera edición, 2002, p. 48.

¹¹⁸ *Ídem*.

¹¹⁹ Ver Teresa del Conde, “Las jóvenes generaciones de geometristas mexicanos”, en *El geometrismo mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977, p. 121.

1.3. La escultura urbana monumental y la Ruta de la Amistad. El “geometrismo mexicano”. El Centro del Espacio Escultórico.

Según definición de Mathías Goeritz: “Lo que se entiende generalmente por arte urbano son aquellos elementos plásticos que tienen como función la decoración de espacios necesitados dentro de la ciudad. (...) La escultura urbana sirve para acentuar, señalar y equilibrar.”¹²⁰

Y en la sesión inaugural de la Reunión Internacional de Escultores, que formó parte del programa de la Olimpiada Cultural de México,¹²¹ en junio de 1968, dijo entre otras cosas:

Un arte integrado desde la concepción al conjunto urbano, es de fundamental importancia para nuestra época. Significa que la obra artística sale del ambiente del ‘arte por el arte’ y establece el contacto con las masas por medio de conjuntos planificados, con el fin de ayudar a convertirlos en una expresión espiritualmente necesaria de la sociedad moderna.¹²²

Mathías soñaba con un “arte sociológico”, con una escultura urbana que funcionara ‘espiritualmente’ como decía y según él, “El resultado raquíptico de estos sueños fue ‘La Ruta de la Amistad’”.¹²³ Las Olimpiadas fueron, como señala Javier Barreiro Cavestany, “un nuevo modo de actuar sobre la metrópoli,”¹²⁴ pero el proyecto escultórico “fue quizás el evento más importante de la Olimpiada Cultural que acompañó a los XIX Juegos Olímpicos de 1968.”¹²⁵

Este proyecto fue planeado por el mismo Goeritz y el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. Las dieciocho esculturas de quince países que forman el conjunto, se encuentran ubicadas en un tramo de dieciocho kilómetros en el Anillo Periférico, que va de la Unidad Independencia hasta el Canal de Cuemanco en Xochimilco al sur de la ciudad y constituyen el único ejemplo mundial de escultura

¹²⁰ Mathías Goeritz, “Opiniones sobre arte urbano”, en *Artes Visuales. Escultura en México de 1920 a la fecha*, México, Museo de Arte Moderno, Revista trimestral, número 8, 1975, p. 3.

¹²¹ Se llevó a cabo durante el año de 1968, con motivo de los XIX Juegos Olímpicos, celebrados en nuestro país.

¹²² *Ibidem.*, p. 5.

¹²³ *Ibidem.*

¹²⁴ Javier Barreiro Cavestany, “México 68, una revisión crítica”, en *Arquine. Revista internacional de arquitectura y diseño*, México, Arquine S.A. de C.V. 2008, p. 96.

¹²⁵ Daniel Garza Usabiaga, “La Ruta de la Amistad y el espectáculo olímpico”, en *Arquine. Revista internacional de arquitectura y diseño*, México, Arquine S.A. de C.V., 2008, p. 100.

urbana con tal extensión. Escultores extranjeros y mexicanos, entre los que figuraban únicamente dos mujeres, se reunieron para levantar cada una de las monumentales piezas en concreto policromado, a lo largo de esta vía de alta velocidad.

Hubo tres artistas de honor: Alexander Calder, Germán Cueto y Mathías Goeritz, quien ocupó el lugar de Henry Moore y curiosamente, la escultura del español Joseph María Subirats, “inquietamente titulada *La cruz de España*, constituye un caso anómalo, ya que se construyó tras finalizar la Olimpiada. Una irregularidad sintomática del proceso de constitución de *La Ruta de la Amistad*, como afirma Daniel Garza Usabiaga.¹²⁶ *El sol rojo*, de Calder quedó situado frente al Estadio Azteca y la *Osa Mayor* de Goeritz, en el Palacio de los Deportes.

Participaron en la ruta: Ángela Gurría, Helen Escobedo y Jorge Dubón de México, quien “envió desde Londres, dentro de una caja de cerillos, su proyecto hecho en papel doblado”¹²⁷; Herbert Bayer Estados Unidos, (aunque era de origen austriaco y perteneció a la Bauhaus de Berlín);¹²⁸ Willi Gutmann de Alemania; Kioshi Takahashi de Japón; Pierre Székely y Olivier Seguin (quien vivía en ese momento en nuestro país), representaron a Francia; Gonzalo Fonseca de Uruguay; Constantino Nivola de Italia; Itzhac-Danziger de Israel; Jacques Moeschal de Bélgica; Mohamed Melehi de Marruecos, Joop Beljon de Holanda; Grzegorz Kowalski de Polonia; Milos Chlupac de Checoslovaquia y Clement Meadmore de Australia.¹²⁹

Todas las esculturas son abstractas, diecisiete de las dieciocho piezas están resueltas con elementos geométricos; únicamente la de Székely representa formas orgánicas. El conjunto se inicia con la de Ángela Gurría y termina con la de Helen Escobedo. En la entrevista que le hizo Concepción S. de Icaza en junio de 1968, la escultora comentó:

Mi escultura en la Carretera de las Artes es la última, o como dice Mathías Goeritz, la primera empezando al revés. Mi escultura

¹²⁶ Daniel Garza Usabiaga, *op.cit.*, p. 102.

¹²⁷ Leonor M. de Villafranca (Era mi apellido de casada el que usaba entonces), “Jorge Dubón”, en *Mañana*, número 1401, México, julio 4 de 1970, p. 102.

¹²⁸ Daniel Garza Usabiaga incluye a Todd Williams, como el representante de Estados Unidos y destaca a Herbert Bayer, como el representante de Austria.

¹²⁹ Existe actualmente un patronato encargado de dar mantenimiento a las piezas, de las cuales algunas quedaron con los años, casi escondidas y muy maltratadas.

estará colocada muy cerca del Canal de Cuemanco o inmediatamente después, o mejor dicho antes, estará la de Datzinger. Todos los artistas invitados deberemos de usar el concreto. Mi pieza mide quince metros. Es sumamente sencilla: está formada por dos muros que se encuentran, con una forma recortada intermedia. Va pintada de colores vivos.¹³⁰

De cualquier manera el conjunto resultó muy atractivo y se sumó a la “gran fiesta mexicana” de la Olimpiada Cultural, a pesar del dolor del pueblo causado por la intervención del ejército en aquella noche fatal de Tlaltelolco. Sin embargo, no se lograron los objetivos planteados, pues como opina acertadamente Lily Kassner: “Las esculturas no se integraron a los espacios destinados y con el desarrollo caótico de la ciudad y las transformaciones que ha tenido el Anillo Periférico, las esculturas son difíciles de ver.”¹³¹

Pero, en 1995 se formó un comité integrado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, Javier de la Torre y Javier Ramírez, con el objeto de restaurar las esculturas y devolverles su aspecto original.

El “geometrismo mexicano”.

Otro aspecto relevante de los años 70 fue lo que se conoció como “geometrismo mexicano”, término utilizado en el libro del mismo nombre, publicado por el Instituto de Investigaciones Estéticas en 1977. Pero también hay que mencionar la exposición organizada por Fernando Gamboa, entonces director del Museo de Arte Moderno, cuyo título era, “El geometrismo mexicano: un movimiento actual”, inaugurada el 26 de noviembre de 1976, cuando el libro del Instituto ya se encontraba en prensa.

En dicha publicación colaboraron cuatro investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas y un teórico del arte, quienes revisaron los siguientes temas: “La geometría en las artes visuales 1880-1945” por Ida Rodríguez Prampolini; “El geometrismo reciente y Latinoamérica” por el teórico Juan Acha; “Los mayores: Mérida, Gerzso, Goeritz” por Xavier Moyssén; “Los geometristas

¹³⁰ Concepción S. de Icaza, “Olimpiada cultural. Helen Escobedo”, en *Mañana*, número 1294, México, junio 15 de 1968, p. 58.

¹³¹ Lily Kassner, “La nueva escultura y la escultura urbana”, en *Historia del arte mexicano*, número 112, SEP/INBA/SALVAT, México, 1982, p. 34.

mexicanos en su circunstancia” por Jorge Alberto Manrique y “Las jóvenes generaciones de geometristas mexicanos” por Teresa del Conde.

En el proemio, Manrique hizo la aclaración de que al final se mencionaba la exposición de 1976, así como a los artistas participantes, para la cual se logró incluir en el catálogo de la muestra, los textos de Manrique, Moyssén y de Del Conde.

Tanto la exposición como el libro señalaban un aspecto relevante para nuestro estudio del arte.

El panorama mexicano suele presentárenos más bien como la suma de obras individuales aisladas. (...) Sin embargo de eso, al iniciarse la década de los setentas pudieron advertirse ciertas definiciones poéticas que anunciaban la presencia de rumbos artísticos bien determinados. Uno de ellos, tal vez el que de una manera más evidente se presenta como unidad, es el geometrismo.¹³²

Con antecedentes como “los grandes” de la geometría: Carlos Mérida, Gunther Gerzso y Matías Goeritz, se desarrolló esa destreza en los “seguidores”, como Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Kasuya Sakai y Arnaldo Coen en pintura; Jorge Dubón, Helen Escobedo, Fernando González Gortázar y también Manuel Felguérez en escultura. Posteriormente vendrían los jóvenes escultores: Juan Luis Díaz, Sebastián, Hersúa y Benjamín; los jóvenes pintores: Francisco Moyao, Roberto Realh de León, Ricardo Regazzoni, Eduardo Vázquez Baeza, Ignacio Salazar y Víctor Morales. Este grupo sería el responsable de desarrollar el uso del geometrismo en sus diversas obras y aún cuando trabajaran aisladamente, se puede hablar de un movimiento al que se le puede catalogar como “geometrismo mexicano.”

“Grupo sin grupo”, llamó Jorge Alberto Manrique a los que manejaban la geometría, “no se nos presenta con un sentido de unidad sino hasta el momento en que cada quien tiene un largo trecho andado en su obra personal; como corriente artística son el resultado de una coincidencia, no fortuita pero tampoco pensada o programada.”¹³³

¹³² Jorge Alberto Manrique. “Proemio”, en *El geometrismo mexicano*. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1977, p. 11.

¹³³ Jorge Alberto Manrique, “El Geometrismo”, en *Historia del arte mexicano*, número 115, SEP/INBA/SALVAT, México, 1982, p.89.

Él explicaba que estos artistas se inclinaban especialmente por la manera en que el público recibía sus obras, pues las formas geométricas eran las más fáciles de captar por parte del espectador. Él veía al “geometrismo mexicano” como “un movimiento con personalidad propia: uno de los que, en el abierto panorama del arte mexicano reciente, puede ostentarse entre los más consistentes.”¹³⁴

Por su parte, Teresa del Conde consideraba que estos creadores coincidían en lograr un arte provocativo que sacara al público de lo que llamaba una “actitud meramente receptiva, haciéndolo participar, si no del proceso creativo, sí de las variantes que el objeto posee en potencia y que sólo pueden ser evidenciadas mediante respuestas dinámicas.”¹³⁵

De hecho, este tipo de arte, como puede ser el Centro del Espacio Escultórico, necesita de los espectadores para “completarse”, y podría corresponder a lo que Umberto Eco llamó “obra abierta”, la cual depende de esa participación para poder realizarse plenamente.

Centro del Espacio Escultórico.

En 1979, once años después de la realización de la Ruta de la Amistad, se levantó otra obra monumental, esta vez en Ciudad Universitaria: el Centro del Espacio Escultórico. El proyecto se llevó a cabo gracias a la iniciativa del doctor Guillermo Soberón, entonces Rector de la UNAM, quien deseaba reunir un equipo de escultores que fueran maestros de esa casa de estudios. Tocó al Coordinador de Humanidades, licenciado Jorge Carpizo hacer el planteamiento al rector sobre la posibilidad de levantar dicho espacio. De los cuatro puntos principales destacaba el último, donde se mencionaba quiénes serían los artistas escogidos:

4. Esta Universidad Nacional Autónoma de México es la cuna de este movimiento: ya que Escobedo, Felguérez, Goeritz, Hersúa, Sebastián y Silva han hecho sus aportaciones en el seno de esta universidad. De acuerdo con su idea esta universidad impulsaría la creación de un centro del espacio escultórico, proyecto que tiene su origen en una concepción del arte como investigación, extensión de la cultura y un compromiso con la realidad social. (...) Se levantaría dentro del perímetro de la unidad cultural de ciudad universitaria, en plena integración con el paisaje, del cual haría el

¹³⁴ Jorge Alberto Manrique, *op. cit.* número 116, p. 101.

¹³⁵ Teresa del Conde, *El geometrismo mexicano...op.cit.*, p. 125.

mejor de los usos posibles, considerando esas áreas, en sí mismas como un espacio estético.¹³⁶

La respuesta del Rector Soberón se refería entre otros puntos a lo siguiente:

El centro del espacio escultórico será abierto en su totalidad, y el escenario natural, único en el mundo, formará parte de la propia escultura que diseñen los artistas. (...) El grupo de apoyo teórico para desempeñar las tareas de investigación y difusión complementarias estará formado por los maestros Jorge Manrique, Joaquín Sánchez Macgregor y Luis Cardoza y Aragón. Y el grupo de coordinación y realización por el ingeniero Javier Jiménez Espriú, ingeniero Francisco de Pablo y el arquitecto Raúl Henríquez.¹³⁷

Jorge Alberto Manrique le dedicó el artículo, “Espacio Escultórico: obra abierta”,¹³⁸ para señalar que en,

el IX Congreso Internacional de Escultura, celebrado en Toronto en 1978, interpelado en una mesa redonda sobre las características del proyecto, Matías Goeritz hubo de aceptar que esta idea extraña y difícil de digerir tenía algo de ‘loco’, que, según él, correspondía a una cierta desmesura siempre presente en el ámbito mexicano.¹³⁹

Los escultores seleccionados pertenecían al “geometrismo mexicano”. Raquel Tibol comentó en uno de sus artículos de *Proceso*, al referirse a esta obra y al Rector Guillermo Soberón: “Entre sus allegados corrió primero un lema: ‘Vasconcelos el muralismo, Soberón el geometrismo.’” Consideró inadecuado el nombre, porque “ese espacio existe y queda definido gracias a un cerco arquitecturado.” Sin embargo, reconocía que el día de la inauguración, el 23 de abril de 1979, en que Julio Estrada y veinticuatro instrumentistas interpretaron a Stravinsky, Gabrielli y Copland, la acústica fue “algo no calculado y en verdad sorprendente. Sin ecos, sin reverberaciones, sin resonancias, el sonido se expande limpiamente.”¹⁴⁰

¹³⁶ *Centro del espacio escultórico*, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, México, 1978 (sin paginación).

¹³⁷ *Idem*.

¹³⁸ Fue publicado *México en el arte*, en el número 4 de marzo de 1984 y además está incluido en su libro *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*.

¹³⁹ Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, CONACULTA, México, p. 164.

¹⁴⁰ Raquel Tibol, “Por mi lava hablará el espíritu”, en *Proceso*, número 130, abril, México, 1979, pp. 53-54.

A su vez, Sánchez Macgregor hizo un análisis detallado del proyecto el cual incluía su descripción: “Para el desarrollo del proyecto de planta circular, los seis escultores se proponen realizar un modelo muy ambicioso de Integración:

1. Convergiendo hacia el centro geométrico y artístico del centro, cada segmento triangular del círculo, tendrá el estilo propio del escultor que, empero no habrá de dispararse del resto. (...) Por otra parte, el círculo, con sus correspondientes gajos triangulares de acceso al cráter central, podría quedar inscrito dentro de un recinto cuadrangular: los espacios intermedios se brindarían para sendas esculturas individuales de los seis artistas, esculturas en hueco y/o en piso.¹⁴¹

Finalmente el Centro del Espacio Escultórico quedó edificado como un todo, para lo cual los escultores participantes se pusieron de acuerdo y las decisiones se tomaron por unanimidad, de manera que la obra fuera realmente un conjunto elaborado por todos ellos. El resultado fue el de un espacio transitable muy atractivo perfectamente integrado al paisaje del Pedregal, donde se han celebrado infinidad de eventos culturales, especialmente de música y de danza. Está compuesto por dos partes: una plataforma circular y sesenta y cuatro módulos sobre la misma. “El diámetro exterior mide 120 m. y el interior 92.78 m. Hay 64 módulos poliédricos de base rectangular de 9 m. por 3 m. con una altura de 4 m. La disposición de estos módulos es radial y por cuadrantes separados en los cuatro puntos cardinales.”¹⁴²

Berta Taracena, al referirse a esta obra la elogiaba diciendo: “El Centro del Espacio Escultórico es un sol que brilla con luz propia en el panorama de la escultura del mundo contemporáneo. (...) Escultura penetrable, necesita del hombre para vivir, pudiendo celebrarse dentro de ella conciertos, conferencias, coloquios y diversos eventos”.

Y añadía: “La inauguración de este sitio forma parte del programa de los festejos conmemorativos del cincuentenario de la autonomía de la UNAM.”¹⁴³

A esta primera etapa que se ha mencionado, se agregó una segunda inaugurada en 1980, que incluyó seis esculturas monumentales individuales cercanas al sitio,

¹⁴¹ *Centro del espacio escultórico, op.cit.* (sin paginación).

¹⁴² Lily Kassner, “La nueva escultura y la ...”, *op.cit.* p. 41.

¹⁴³ Berta Taracena, “Totalidad extensiva”, en *Hispano*, 7 de mayo, México, 1979, p. 54.

realizadas por los creadores del conjunto. Como toda obra de esa magnitud surgieron críticas y alabanzas. Hubo quiénes, como Juan Acha dudó de que realmente los artistas hubieran actuado de común acuerdo en el diseño del Espacio Escultórico y en su libro sobre Hersúa, le acreditaba la “paternidad”, aún cuando admitía que no había manera de probarlo verdaderamente.¹⁴⁴

De cualquier manera el ambicioso proyecto se llevó a cabo en equipo, tarea difícil de realizar, tratándose de escultores destacados como el propio Mathías Goeritz, Federico Silva y Manuel Felguéz, además de los más jóvenes que eran Helen Escobedo, Hersúa y Sebastián. La obra sigue en pie, aunque un tanto descuidada, como le sucedió a la Ruta de la Amistad.

Cabría aquí preguntarse cuál sería la relación entre estos importantes acontecimientos y algunos de sus actores con las **Bienales Iberoamericanas de Arte**. Nuevamente se podría afirmar que algunos de estos destacados artistas que colaboraron, tanto en la Ruta de la Amistad, como en el Centro del Espacio Escultórico, también lo hicieron en los concursos patrocinados por Domecq, tal es el caso de Felguéz y Helen Escobedo, a quienes mencionamos en líneas anteriores, además de Roberto Donis, quien colaboró en la Ruta y además concursó en la **primera bienal**. Con esto se puede subrayar la vigencia que tuvieron estas ediciones en su momento, además de quedar entrelazadas con los acontecimientos artísticos, como es el caso del Centro del Espacio Escultórico que se erigió en 1979, precisamente entre la celebración de las **dos primeras bienales**.

1.4. Los “Grupos”: su gestación, consolidación y disolución.

Quizá lo más importante del contexto cultural de los años 70 fueron “los Grupos”. Sus propuestas artísticas proporcionaron ofertas novedosas a la plástica mexicana relacionadas con su compromiso de tipo político, con motivo de la masacre del 10 de junio de 1971 perpetrada por el Gobierno.

Esta comunidad grupal adoptó una posición emergente en la estructura del campo artístico, caracterizado por las heterodoxias, tanto de sus lenguajes artísticos conceptuales, como de sus

¹⁴⁴ Ver Juan Acha, *Hersúa obras/escultura: persona/ sociedad*. UNAM, México, 1983.

actividades de intervención artística de los espacios públicos de la ciudad, así como por el desarrollo de una discursatividad visual político y social y su identidad colectiva en el arte.¹⁴⁵

En 1973 se iniciaron los Grupos y estuvieron activos durante más de una década; sin embargo algunos siguen existiendo, como es el caso del Taller de Arte e Ideología (TAI), “ya que es un grupo que continúa trabajando y se ha preocupado por documentar su actividad de manera puntual: entrevistas, hemerografía, ponencias, relación de actividades, dan cuenta de ello.”¹⁴⁶ Entre los principales objetivos de los Grupos se pueden enumerar los siguientes: trabajar en equipo eliminando el trabajo individual; sacar el arte a la calle; utilizar soportes no tradicionales (*offset*, mimeógrafo, fotografías, libro objeto); todo ello siempre con un objetivo de carácter social para involucrar al público “pasivo”.

El número de artistas que participaron fue muy grande, pues casi 100 de ellos constituyeron los 18 principales grupos:¹⁴⁷ Tepito Arte Aquí (1973), Taller de Investigación Plástica, TIP (1974), Tetraedro (1974), Taller de Cine Octubre (1974), El Taco de la Perra Brava (1975), Taller de Arte e Ideología (1975), Fotógrafos Independientes (1976),¹⁴⁸ La Coalición (1976), El Colectivo (1976), Proceso-Pentágono (1976), Grupo Suma (1976), Códice (1977), Germinal (1977), Mira (1977), No Grupo (1977), Taller Siqueiros (1977), Peyote y la Compañía (1978), Libro Objeto (1979), Marco (1979). Muchos de ellos continuaron activos durante los años 80.

De junio a agosto de 1985 se presentó una exposición de 12 de los Grupos en el Museo de Arte Carrillo Gil, que llevó por título: “De los Grupos, los individuos” y fue Dominique Liqueois la responsable del catálogo, documento sumamente valioso para el estudio de este tema. En él hizo un análisis detallado del surgimiento, el

¹⁴⁵ Alma Patricia Barbosa, “Los Grupos: voces y territorios. Arte Urbano (Estudio de una comunidad artística. México, 1970-1980).” Tesis para optar por el grado de Doctor en Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. México, UNAM, 2000, p. 184.

¹⁴⁶ Cristina Híjar, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, México, Carta abierta al tiempo, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2008, p. 12.

¹⁴⁷ Alberto Híjar Serrano (Compilador), *Frentes, Coaliciones y Talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, México, Casa Juan Pablos, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación, e Información de Artes Plásticas, 2007, p. 7.

¹⁴⁸ Este grupo no lo menciona Alberto Híjar en el libro que compiló.

proceso evolutivo de este “fenómeno”, como lo llamó ella, de su cronología y sus integrantes.

Liquois consideraba como el inicio del fenómeno de los Grupos el año de 1976, “(año de la invitación a la Bienal de París y de su reconocimiento público)”, aún cuando comentaba que en 1973 fue cuando surgió la primera reunión de trabajo colectivo en Tepito, la cual desembocaría más tarde en el grupo Tepito Arte-Acá.¹⁴⁹ Precisamente en ese año de 1973, a raíz de una exposición intitulada “Conozca México, visite Tepito”, que se llevó a cabo en la Galería José María Velasco, ubicada en Peralvillo, organizada por los jóvenes artistas: Castro, Manrique y Ramírez, fue que se iniciaron este tipo de eventos colectivos; “...los miembros de Arte-Acá no pretenden tampoco recuperar la cultura popular o ponerla de moda, sino compartir las preocupaciones cotidianas de la gente y mejorar los medios de comunicación colectiva”,¹⁵⁰ comentaba la autora.

Varios de los Grupos surgieron entre los intelectuales y alumnos de la UNAM; tal fue el caso del Taller de Arte e Ideología (TAI), dirigido por Alberto Híjar, quien era profesor de la Facultad de Filosofía y Letras en 1975, año en que se empezó a conformar este grupo en el cual se analizaban y difundían textos recientes de autores marxistas como: Althusser, Brecht y Foucault.¹⁵¹ En ese mismo año surgió también en la UNAM el Taller de Arte y Comunicación (TACO) de la Perra Brava. Posteriormente aparecieron otros tres grupos dentro del ambiente estudiantil: Suma en 1976, Mira y Germinal en 1977; un año después se realizaría la Primera Bienal Iberoamericana de Pintura, patrocinada por el Instituto Cultural Domecq.

El año de 1976, era la fecha que consideraba Liquois como el nacimiento de los Grupos y de su reconocimiento público, debido a la participación de la delegación mexicana en la X Bienal de Jóvenes de París, la cual sería relevante en el desarrollo del arte mexicano del siglo XX. La responsable fue la escultora Helen Escobedo, entonces directora del MUCA (Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM), quien decidió invitar a cuatro de los Grupos, en lugar de a cuatro

¹⁴⁹ Dominique Liquois ... *De los Grupos, los Individuos...* op.cit., p. 14.

¹⁵⁰ *Ibidem*, pp. 16-17.

¹⁵¹ *Ibidem.*, p. 18.

artistas, pues consideró que sería más representativo de lo que estaba ocurriendo en nuestro ambiente artístico del momento.

Los cuatro Grupos seleccionados fueron los siguientes: Taller de Arte e Ideología (TAI), formado por Alberto Híjar, Luis Acevedo, Armando Castellanos, Francisco Certillo, Adriana Contreras, Andrés de Luna, Ana María Escalera, Ana Cecilia Lascano, Miguel Rodríguez, Morris Savariego y Atilio Tuis, Elías Zonzein y Felipe Leal; Proceso-Pentágono, integrado por Víctor Muñoz, José Antonio Hernández, Carlos Fink, Felipe Ehrenberg, Lourdes Grobet, Carlos Aguirre, Rowena Morales, Miguel Ehrenberg y como colaborador: Jorge Reygadas; Tetraedro con Felipe Galindo, Octavio Gómez, Mauricio Guerrero, Hilda E. Ramírez, Sebastián y Marco A. Suástegui; Grupo Suma, integrado por Oscar Aguilar Olea, José Barbosa, Paloma Díaz Abreu, René Freire, Oliverio Hinojosa, Armandina Lozano, Gabriel Macotela, Ernesto Molina, Alfonso Moraza, César Núñez, Hiram Ramírez, Armando Ramos Calvario, Mario Rangel Faz, Santiago Rebolledo, Jesús Reyes Cordero, Ricardo Rocha, Jaime Rodríguez, Arturo Rosales, Patricia Salas, Guadalupe Sobarzo, Alma Valtierra y Luis Vidal.¹⁵²

El uruguayo Ángel Kalenberg fue el coordinador de la sección latinoamericana, pero ante su postura radical de presentar a los artistas de manera individual, además de su ideología antidemocrática, como comenta Raquel Tibol, los Grupos mexicanos se opusieron y

decidieron ante los organizadores franceses, desconocer la autoridad delegada en Ángel Kalenberg (...) quien fue designado por el gobierno militar de su país director del Museo de Arte Moderno de Montevideo, posición que de hecho lo volvía inepto para juzgar, por medio de una 'monografía global', la situación emergente del arte en Latinoamérica.¹⁵³

El año de 1978, en que se celebró la **Primera Bienal Iberoamericana de Pintura** patrocinada por Domecq, vuelve a ser relevante para el presente estudio, pues paralelamente a este evento, al regresar los Grupos participantes de la X Bienal de París, animaron al resto de las agrupaciones a formar una asociación común y,

¹⁵² Alberto Híjar Serrano (Compilador), *Frentes, Coaliciones y ... op. cit.* pp. 284, 317, 253, 327.

¹⁵³ Raquel Tibol, "México a la Bienal de París en línea directa" en *Proceso*, número 30, mayo, México, 1977, p. 63.

así, el 5 de febrero se fundó el Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de la Cultura (el FMGTC),¹⁵⁴ integrado por 14 grupos, entre los que se contaban el TAI, Germinal, El Colectivo, Proceso-Pentágono, Mira, Suma, El TACO de la Perra Brava y otros más. El Frente se caracterizó por su compromiso de tipo social, de defensa de los desprotegidos y su trabajo, como afirma Ida Rodríguez Prampolini,

... propuso seriamente romper con el sistema económico social que ahoga la producción, la distribución y el consumo de los productos considerados artísticos, y buscar opciones individuales o de grupo para establecer canales de comunicación social más directos y eficaces.¹⁵⁵

Los principales logros del Frente fueron en palabras de Liquois: “el análisis crítico de ciertos actos culturales, la planificación de la producción destinada a manifestaciones populares o políticas y la organización de exposiciones.”¹⁵⁶

Sin embargo, hubo dos grupos que no se unieron al Frente; ellos fueron Peyote y la Compañía y el No Grupo, quienes no estaban de acuerdo con los contenidos políticos ni el sentido de lucha que manejaban en su obra el resto de sus compañeros. Aún así todos coincidían en estar en contra del manejo de la distribución del arte, ya fuera por parte de las autoridades gubernamentales, así como de las galerías y ellos expresaban su inconformidad llevando el arte a la calle con el propósito de involucrar a todo público, sin diferencia de clases.

La actividad del Frente se manifestó en varias exposiciones importantes, “como *América en la mira* (septiembre de 1978) con la participación de grupos y artistas de 20 países en tres inauguraciones: Museo de Arte Contemporáneo de Morelia, Michoacán; Galería Universitaria en Puebla y Escuela de Diseño y Artesanías de la ciudad de México. La muestra tendría ediciones posteriores durante varios años.”¹⁵⁷

Otras dos muestras de 1979 fueron: “Muros frente a muros” (1979), celebrada en la Casa de la Cultura de Morelia, Michoacán y “Arte y luchas populares en México” en la UNAM. Esta última fue organizada por Ida Rodríguez Prampolini y

¹⁵⁴ Alberto Híjar Serrano (Compilador), *op. cit.*, p. 381.

¹⁵⁵ Ida Rodríguez Prampolini, “El arte colectivo de comunicación popular”, en *Cultura y Sociedad en México y América Latina*, Antología de textos. Colección de Artes Plásticas 4, México, INBA, 1987, p. 125.

¹⁵⁶ Dominique Liquois ... *De los grupos los ... op. cit.* p. 32.

¹⁵⁷ Cristina Híjar, *Siete grupos de artistas visuales... op.cit.* p.149.

Rita Eder y abarcaba las manifestaciones plásticas realizadas durante los años de 1968 a 1978, década importante para el surgimiento y desarrollo de los Grupos; pero también “marcó el final de una etapa de mucha actividad y de cohesión teórica del proceso del ‘fenómeno’ grupal”.¹⁵⁸

Los logros de los Grupos quedaron registrados como la realización de un trabajo colectivo, que incluía a personas de diferentes disciplinas, pues participaron además de los artistas plásticos, fotógrafos, filósofos, psicólogos y sociólogos, quienes rompieron con el arte “establecido”, como protesta de lo que había ocurrido en el medio artístico, sobre todo en la capital. De cualquier manera, los Grupos no pudieron sobrevivir, puesto que sus miembros eran jóvenes que necesitaban trabajar para salir adelante y ese fue uno de los motivos de su disolución.

Hubo además otro acontecimiento que también contribuyó a la disgregación de los Grupos y fue la Sección Anual de Experimentación, del Salón Anual de Artes Plásticas, celebrada por primera vez en enero de 1979 y organizada por el INBA.

Si la Bienal de París de 1977 marcó el comienzo de la expansión del ‘fenómeno grupal’, si el *Frente* logró establecer una cierta homogeneidad y pudo ampliar sus actividades, la organización del Salón Anual de Experimentación en 1979, a pesar del escaso número de grupos presentes, refleja una posición conflictiva en el medio artístico y nos permite prever una inminente decadencia.¹⁵⁹

Liquois se refería a que el “fenómeno” grupal estaba llegando a su fin. Y como comentó Alma Patricia Barbosa:

La Sección de Experimentación fue un catalizador de las inquietudes artísticas; confirmó la experiencia adquirida por los Grupos en las prácticas artísticas conceptuales y la atracción que ejercía el arte conceptual entre las individualidades artísticas. En lo general, las temáticas hicieron la diferencia entre las obras participantes: las sociales y las personales.¹⁶⁰

Sin embargo, en el certamen de 1979, el jurado integrado por Rita Eder, Néstor García Canclini, Francisco Fernández y Carlos Jurado consideró lo siguiente:

¹⁵⁸ Dominique Liquois, *op. cit.* p. 35.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 44.

¹⁶⁰ Alma Patricia Barbosa ... *Los grupos, voces y ... op. cit.*, p. 216.

La mayoría de las obras exhibidas no pueden considerarse experimentales, y en muchos casos encontramos que las condiciones espaciales y organizativas de este Salón perdieran ese carácter o se empobrecieran al ajustarse a las circunstancias en que se realizaron...¹⁶¹

Y más adelante afirmaban: “Por falta de sentido experimental, la baja calidad plástica o las deficiencias comunicacionales de la mayoría de los trabajos, encontramos serias dificultades para conceder premios”.¹⁶²

En la primera base de la convocatoria se asentaba, que podían concursar “en esta sección individualmente o por grupos todos los artistas mexicanos y los residentes en el país por un mínimo de 5 años previos a la publicación de esta convocatoria”.¹⁶³

Es por esta razón que la selección de obras se hizo o por grupos o por artistas y así y fueron las siguientes: *Aflorando*,¹⁶⁴ del Grupo Baobab; *Ambiente de papel*, de Moisés de la Peña; *Arte espectáculo*, del Grupo Peyote y la Compañía; *Carta monumental*, de Mariano Rivera Velásquez; *Circuito interno*, del Grupo El Colectivo; *Creación comunicativa*, del Grupo Yoltéolt; *Laberinto*, de Marcos Kurtycz; *Libro objeto*, de Alberto Gutiérrez y Humberto Guzmán; *1929: Proceso*, del Grupo Proceso-Pentágono; *Movi-comics*, de Zalathiel Vargas y *Trabajo colectivo*, del Grupo Suma.

Como los premios eran becas de investigación, esta estricta disposición desembocó en el otorgamiento de sólo dos, por parte del Jurado de Premiación, las cuales fueron para el Grupo Suma (cuyo líder era Ricardo Rocha) y para Zalathiel Vargas; el resultado final fue que una de ellas era para un artista en particular, lo cual ya no correspondía a la idea de “grupo”. Hubo además tres reconocimientos especiales para los Grupos: Proceso-Pentágono, (el cual se había autoexcluido del concurso), El Colectivo y Peyote y la Compañía.

¹⁶¹ La exposición se iba a realizar en el Palacio de Bellas Artes y los proyectos estaban planeados para ese espacio, por lo cual los tuvieron que adaptar para el vestíbulo del Auditorio Nacional.

¹⁶² *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Anual de Experimentación 1979*, enero/marzo, México INBA, 1979, p. 11.

¹⁶³ *Ídem*.

¹⁶⁴ El Comité de Selección (integrado por Teresa del Conde, Néstor García Canclini, Jorge Alberto Manrique, Armando Torres Michúa y Raquel Tibol), aprobó por unanimidad que el proyecto *Aflorando* fuera sustituido por el proyecto *Embarcación*.

En el artículo “¿A dónde va el arte mexicano?” que escribió Néstor García Canclini para el catálogo de la muestra, se cuestionaba acerca del arte experimental y consideraba que en los diez años anteriores a 1979 estaba surgiendo “una nueva mirada sobre la experimentación”, así como de “búsquedas que, porque intentan una relación distinta con nuevos públicos, se encuentran más bien en la calle, en plazas.”¹⁶⁵

Citaba en tres puntos las diferencias de los artistas con las generaciones anteriores: en primer lugar no consideraban “como enemigas la experimentación y la política”; en segundo lugar, replanteaban “la relación entre lo nacional y lo extranjero sin telurismos ingenuos”, sin que esto significara seguir fielmente las corrientes internacionales, como la geometría o el expresionismo abstracto. Y por último, consideraba que los artistas criticaban “el sistema actual de producción, distribución y consumo del arte”, pero proponían “alternativas destinadas a cambiarlo globalmente,”¹⁶⁶ además de involucrar al espectador a que participara y completara la propuesta del creador, con una actitud crítica.

Terminaba su escrito señalando lo siguiente: “Las modificaciones formales de las obras son verdaderas rupturas cuando expresan un cambio radical en las relaciones entre artistas, obras, intermediarios y público y, de todos ellos con la historia social.”¹⁶⁷

En realidad ésta había sido la labor desarrollada por los “Grupos”, quienes habían logrado esa integración planteada por García Canclini, misma que duró casi una década y fue el aspecto más relevante del horizonte cultural de los años 70 en la capital.

Raquel Tibol le dedicó uno de sus artículos publicados en febrero de 1979 en la revista *Proceso*, al Salón de Experimentación. En él afirmaba lo siguiente:

La ruptura con el mercado de objetos artísticos para decoración de interiores es evidente en los trabajos presentados, todos ellos de tamaños mayores y varios (...) pensados como ambientes

¹⁶⁵ Néstor García Canclini, “¿A dónde va el arte mexicano?”, en *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Anual de Experimentación 1979*, enero/marzo, México, INBA, 1979, p. 3.

¹⁶⁶ *Ídem.*

¹⁶⁷ *Ídem.*

efímeros para expresar solidaridad con sectores marginados o con perseguidos políticos.¹⁶⁸

Esta afirmación explicaba claramente la intención de la mayoría de las obras presentadas en el Auditorio Nacional y aún cuando, como afirmaba ella, el público era muy escaso, pues no conocía este espacio como galería, sin embargo: “Los pocos –poquísimos- asistentes se muestran interesados y se dejan atrapar sin resistencias ni prejuicios por las múltiples incitaciones puestas por los experimentadores.”¹⁶⁹

En realidad la muestra resultaba sumamente atractiva para el espectador. Los espacios del Grupo Baobab y la carta de Mariano Rivera Velásquez eran de una gran plasticidad y los demás expositores inquietaban con sus propuestas críticas. Creo que a pesar de que esta muestra marcó en parte la disolución de los Grupos, hubo proposiciones realmente importantes para el momento que vivía la plástica mexicana.

Este concurso experimental de 1979 fue otro evento que quedó insertado entre las dos primeras **Bienales Iberoamericanas de Arte** patrocinadas por el Instituto Cultural Domecq, cuando no existían en nuestro país certámenes internacionales. Otra relación que se puede establecer entre este concurso y las **Bienales Iberoamericanas de Arte**, es el hecho de que uno de los miembros del jurado, Rita Eder, también lo fue en la **VIII bienal** y escribió un “Mensaje” para el catálogo correspondiente. Por este y otros motivos ya expuestos, considero que las bienales fueron en su momento relevantes, pues constituían un espacio de exhibición destacado, el cual brindaba la oportunidad a nuestros artistas de concursar a nivel internacional, donde participaban dos países europeos: España y Portugal y la mayoría de los países latinoamericanos, como se verá en el Capítulo 3 de este trabajo.

La Sección Anual de Experimentación no se volvió a celebrar sino hasta seis años después, precisamente en 1985, cuando también se realizó la exposición ya mencionada: “De los grupos. Los individuos” en el Museo Carrillo Gil y cuyo

¹⁶⁸ Raquel Tíbol, “Evocaciones con motivo del Salón de Experimentación”, en *Proceso*, número 119, febrero, México, 1979, pp. 52-53.

¹⁶⁹ *Ídem.*

catálogo fue el resultado de la tesis doctoral de Dominique Liquois, ampliamente citada en este capítulo. Para entonces, los Grupos se habían disuelto y cada artista tomaba su propia ruta en el desarrollo artístico; cada uno de ellos se encaminaba a lograr sus objetivos personales.

Algunos optaron por continuar participando en los diferentes certámenes plásticos: bienales, concursos, exposiciones, logrando premiaciones importantes. Tal es el caso de Arnaldo Coen, quien no formó parte de algún grupo, pero había participado en el Salón Independiente, era un destacado representante del “geometrismo mexicano” y obtuvo el Segundo Premio en la Sección de Dibujo, en la **Segunda Bienal Iberoamericana de Arte** de 1980, como ya se mencionó. Ricardo Rocha, líder del Grupo Suma concursó en esa **segunda bienal**, donde se le otorgó el Primer Premio en la Sección de Nuevas Técnicas de Estampación, mismo que fue rechazado por el artista, por lo cual el Instituto Cultural Domecq no lo pudo incluir en su colección. También Felipe Galindo, miembro del Grupo Tetraedro participó en la **Primera Bienal** de 1978.

Paralelamente, en 1981 empezó a destacar en el horizonte cultural mexicano otro concurso: el Encuentro Nacional de Arte Joven, celebrado anualmente en Aguascalientes, de abril a mayo, con motivo de la Feria de San Marcos. Este certamen era la continuación de lo que había sido el Concurso para Estudiantes de Artes Plásticas iniciado en 1966 y en él participaron algunos artistas que también lo hicieron en las **Bienales Iberoamericanas de Arte**, como se verá en el siguiente capítulo. Aún cuando este evento anual ha sido y sigue siendo importante para motivar a nuestros artistas, considero que en su momento, **las bienales de Domecq** lograron reunir un distinguido conjunto, no sólo de concursantes internacionales, sino también de jurados, personas destacadas en sus propios ámbitos artísticos, sin que, desafortunadamente haya tenido un impacto importante en nuestro ambiente cultural.

Después de revisar algunos aspectos culturales y artísticos de los años 60 y 70 en la Ciudad de México, en los cuales se detectaron diversas corrientes, se observó la manera en que las **Bienales Domecq** quedaron entrelazadas con los diversos eventos que surgieron en esos años. Considero que el papel que representaron esas muestras, como se aprecia a lo largo de este capítulo, es una

prueba de que no se encontraban aisladas, sino que formaban parte de ese contexto artístico, ya que los artistas y jurados nacionales se movían en el mismo ámbito, participando y colaborando dentro de las principales corrientes plásticas y certámenes que se celebraban en aquel entonces.

En los concursos patrocinados por Domecq, se observaron diferentes propuestas relacionadas con la creación de los artistas en aquellos años, unas buenas y otras no tanto, pero que ahora constituyen un reflejo del medio artístico, resultando muy conservadoras, debido a los lineamientos de los temas propuestos por sus directivos. De cualquier manera, considero que a lo expuesto en esas **once bienales**, bien vale la pena dedicarle un estudio académico como el presente.

Actualmente, a más de diez años de la desaparición de estas bienales, puesto que la última se realizó en 1998, se han constituido en un fenómeno digno de estudio, así como en un documento dentro de la Historia del arte mexicano del siglo que terminó: el XX, o el de las dos equis, como lo llamó el artista argentino Gyula Kosice.¹⁷⁰

¹⁷⁰ De origen checo-húngaro, nacido en 1942, creador del *Grupo y Movimiento Madi*, como se mencionó en la Introducción.

CAPITULO 2.

EL ENCUENTRO NACIONAL DE ARTE JOVEN DE AGUASCALIENTES, INICIADO EN 1981.

2.1. Sus antecedentes. Los organizadores y el patrocinio mixto.

Este certamen fue la continuación del Concurso para Estudiantes de Artes Plásticas surgido en 1966 y celebrado anualmente en Aguascalientes de abril a mayo, con motivo de la Feria de San Marcos, cuya fiesta es el 25 de abril. El nuevo encuentro surgió por sugerencia de Raquel Tibol, quien había sido jurado del primer concurso en varias ocasiones; ella consideraba que se necesitaba reorganizar y cambiar de rumbo. Los organizadores y patrocinadores escucharon atentamente los consejos de la reconocida crítica de arte, quien fue además la curadora del Primer Salón de Triunfadores de 1996, con motivo de los 30 años del inicio de este evento en 1966.

Así, en 1981 decidieron darle un giro abriendo el concurso a todos los artistas mexicanos que quisieran participar y, de esta manera se convirtió en un nuevo foro, en una plataforma plástica, donde pudiera destacar cualquier joven, no mayor de 30 años, que no fuera necesariamente un estudiante en ese momento.

“El Encuentro de Arte Joven, como las palabras indican, ha esperado reclutar obra artística de las nuevas generaciones que puede o no ser estudiantil, pero cuyo nivel de calidad queda ya dentro del terreno profesional a través de la selección”.¹⁷¹ En ese concurso participaban todas las disciplinas del momento: pintura, dibujo, grabado, fotografía, escultura, montajes y otras; el jurado de selección y premiación era el mismo y el encargado de otorgar premios y menciones, como anotaba en 1982 Teresa del Conde.

“Al encuentro, yo le había puesto el nombre”, comentaba Raquel, “cuando Víctor Sandoval, entonces director de Promoción Nacional del INBA, compartió conmigo y otros críticos familiarizados con el problema, su preocupación sobre la necesidad de producir un cambio que corrigiera los vicios y deformaciones que se

¹⁷¹ Teresa del Conde, “Los certámenes y los salones”, en *Unomásuno*, Sección Sábado, 18 de diciembre de 1982, p. 16.

fueron acumulando a lo largo de 15 años de concurrencia de escuelas y talleres de arte, gubernamentales o particulares”.¹⁷²

La tradición de este concurso se remontaba a 1891, cuando como un evento más dentro de la Feria de San Marcos, se inauguró la Primera Sala de Exposiciones de Bellas Artes, en la cual participaron pintores tan destacados como José María Velasco, Jesús F. Contreras y Alfredo Ramos Martínez, entre otros.¹⁷³

Posteriormente, en 1935 y durante 30 años, hasta 1965, “el Patronato de la Feria Nacional de San Marcos organizó la exposición de Artes Plásticas de Aguascalientes, concurso modesto y sin mayores pretensiones”.¹⁷⁴ Juan Castañeda, quien ganó el primer lugar en la categoría “B”, en el concurso de 1963, explicaba que entonces había dos categorías: la “A”, que era para profesionales y la “B”, para alumnos de escuelas de arte y aficionados. Se convocaba a todo el país, pero resultaba un “concurso casero”.¹⁷⁵

Con estos antecedentes, un año después, en 1966,¹⁷⁶ patrocinado por Cigarrera La Moderna y Pulsar Internacional, apoyado por el INBA y el gobierno del estado, surgía el primer Concurso para Estudiantes de Artes Plásticas,¹⁷⁷ el cual 15 años más tarde, en 1981 se transformaría nuevamente en el actual Encuentro Nacional de Arte Joven, que año con año se sigue celebrando en Aguascalientes.

En 1981, cuando se inició el Encuentro Nacional de Arte Joven, ya se habían celebrado en la capital, las dos primeras **Bienales Iberoamericanas de Arte** (1978 y 1980) y algunos de los jurados que participaron en Aguascalientes lo harían también en éstas. Tal fue el caso de los críticos de arte Jorge Alberto

¹⁷² Raquel Tibol, “Crónica sobre la conformación de Triunfadores”, en *Salón de Triunfadores. 30 años de Arte Joven*, México, INBA, 1996, p. 14.

¹⁷³ Otto Granados Roldán (Gobernador constitucional del estado de Aguascalientes), “Prefacio”, *op.cit.*

¹⁷⁴ Juan Castañeda, *La obra actual de los ganadores del Encuentro de Arte Joven*, Instituto Cultural de Aguascalientes, Pulsar Internacional, Cigarrera La Moderna, Aguascalientes, Departamento Editorial del Instituto Cultural de Aguascalientes, 1996, p. 28

¹⁷⁵ *Ídem.*

¹⁷⁶ “En abril de ese año se organizó en el Palacio de Bellas Artes la tan discutida exposición *Confrontación 66*. La idea principal del INBA era la de mostrar al público las tendencias pictóricas que coexistían en ese momento en México”. Ver Leonor Morales, *Arturo García Bustos y el realismo de la Escuela Mexicana*, México, Universidad Iberoamericana, 1992. p. 52.

¹⁷⁷ *Confrontación 66* coincidió con el Primer Encuentro de Arte Joven; fue Víctor Sandoval quien lo propuso y Sergio Galindo lo apoyó pues era funcionario del INBA y el encargado de la promoción cultural en los estados de la República. Ver Juan Castañeda, *Ojo, ¿qué ven?*, Aguascalientes, *Filo del Agua*, 2004, p. 77.

Manrique (**II Bienal Domecq**, 1980, **V Bienal** 1986, **VIII Bienal** 1992, III Encuentro de Aguascalientes 1983 y X Encuentro 1990), Agustín Arteaga (**X Bienal** 1996 y XVI Encuentro, 1996) y Graciela Kartofel (**VI Bienal** 1988, **VII Bienal** 1990, XI Encuentro 1991) y Xavier Moyssén Lechuga (**VII Bienal 1990**, IV Encuentro 1984 y VII Encuentro 1988). Artistas premiados en las **Bienales Domecq** fueron: Arnaldo Coen (segundo premio en Dibujo, **II Bienal Domecq** 1980, II Encuentro Nacional de Arte Joven 1982, V Encuentro 1985, XVI Encuentro, 1996); Ismael Martínez Guardado (segundo premio en Nuevas Técnicas de Estampación **II Bienal** 1980, VIII Encuentro 1988) y Roberto Parodi (tercer premio **V Bienal** 1986, Mención honorífica IV Encuentro 1984, VII Encuentro 1987 XVII Encuentro 1997); Miguel Ángel Alamilla (primer premio, **VII Bienal** 1990 y tercer premio IV Encuentro 1984).

Un gran número de artistas exponían en ambos concursos, la lista sería interminable, por lo mismo, los mencionados aquí son únicamente aquellos que recibieron alguna distinción en las **Bienales Domecq** y también concursaron en Aguascalientes. De esta manera se irán estableciendo los vínculos entre uno y otro certamen a lo largo de este trabajo.

La muestra de Aguascalientes se presentaba unos meses después en la Ciudad de México, donde se difundía en la prensa capitalina, por lo que era ampliamente conocida en el mundo artístico.

Hay que recordar, como se mencionó en el Capítulo 1, que en ese año de 1981, “los Grupos” seguían activos, aún cuando los artistas que participaron en los diferentes concursos aguascalentenses, lo hicieron a título personal. Tal fue el caso de Oliverio Hinojosa, ganador del primer premio en el primer encuentro, quien formaba parte del grupo Suma, así como Adolfo Patiño, fundador del Grupo Fotógrafos Independientes y del grupo Peyote y la Compañía, quien obtuvo el tercer premio en el tercer encuentro; o bien Mario Rangel Faz, también integrante del grupo Suma, quien únicamente participó en el sexto certamen. Es curioso que ninguno de “los Grupos” haya concursado como grupo, en alguno de estos dos certámenes.

El Encuentro Nacional de Arte Joven, publicaba sus convocatorias con el apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes, el Patronato de la Feria de San Marcos y la

Casa de la Cultura de Aguascalientes, bajo el auspicio de Cigarrera La Moderna y Pulsar, en la ciudad de Aguascalientes. Tenía además el apoyo de la Secretaría de Educación Pública y el Gobierno del estado de Aguascalientes, convirtiéndose así en un patrocinio mixto que ha funcionado muy bien hasta el presente. Nuevamente se podría establecer un punto de contacto con las **Bienales Iberoamericanas de Arte**, patrocinadas por Domecq, pues éstas contaron también con el apoyo gubernamental por parte del INBA, y las Secretarías de Relaciones Exteriores y de Hacienda y Crédito Público, como se verá detalladamente en el siguiente capítulo.

El certamen de Aguascalientes se realizaba anualmente, siempre entre los meses de abril y mayo, con motivo de la Feria de San Marcos, como se había venido haciendo desde 1966 y aún antes, como se mencionó en renglones anteriores. La idea del gobierno del estado era la de agregar a los festejos el aspecto cultural y proporcionar a los asistentes, no sólo divertimentos musicales y de azar, sino también un toque de cultura, para dar a conocer a los jóvenes valores de la plástica mexicana.

Los 30 años del inicio de este concurso se celebraron mediante el Salón de Triunfadores en 1996 y para ello se le encomendó a Raquel Tibol la curaduría, así como el texto del catálogo. Éste se realizó paralelamente al XVI Encuentro Nacional de Arte Joven y Raquel decidió entonces hacer una selección entre los ganadores, quedando 41 artistas con tres obras cada uno. Resulta sumamente interesante analizar el catálogo y detectar a algunos de los premiados que también lo fueron en otros concursos y, lo que atañe a este estudio es que algunos de ellos fueron también ganadores en las bienales patrocinadas por Domecq, como se analizará más adelante en este estudio.

A continuación se presenta una breve revisión del Encuentro Nacional de Arte Joven de Aguascalientes, a partir de 1981 en que se inició, hasta 1998, año de la **XI y última Bienal Iberoamericana de Arte**, organizada por el Instituto Cultural Domecq, en la Ciudad de México.

2.2. Las convocatorias, los jurados, los premios y los laureados.

Las convocatorias.

Se publicaban en los catálogos correspondientes y se puede afirmar que las convocatorias de Aguascalientes fueron muy semejantes, quizá con pequeñas variantes, pero en sus bases destacaban algunos de los siguientes puntos, como en la primera de ellas:¹⁷⁸

1.- Se subrayaba que los participantes deberían ser “productores de artes visuales menores de 30 años residentes en el país”.

2.- Se admitía un “máximo de tres obras, ya sean de creación individual o de grupo”.

3.- Se incluían: “Pintura, Escultura, Grabado, Litografía, Serigrafía, Arte Conceptual y Obras interdisciplinarias”.

4.- “Los artistas no podían presentar ningún trabajo premiado en anteriores eventos”.

7.- “El Jurado Calificador estará integrado por personas de reconocida solvencia artística e intelectual (...)”.

9.- “El fallo del Jurado será inapelable”.

10.- “El Jurado hará una selección de las obras participantes para integrar una exposición que será presentada en la Casa de la Cultura de Aguascalientes y, posteriormente en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México”.

12.- “Como un estímulo a los participantes se adquirirán 4 obras con un equivalente que no significa de ninguna manera su valor real”.

En el punto número 10 se señalaba que la selección de obras se presentaría, tanto en la Casa de la Cultura de Aguascalientes, como en la Ciudad de México, en el Palacio de Bellas Artes. Este último espacio no fue el único y fue variando, pues la muestra se llegó a exhibir en la Galería del Auditorio Nacional, así como en el Museo Carrillo Gil. Además, con los años se extendió su presentación a las Casas de Cultura de Monterrey y de Querétaro y, posteriormente a San Luis Potosí, con lo cual se logró mayor difusión del evento a nivel nacional. En las

¹⁷⁸ Los números anotados son los que llevaban en la convocatoria.

convocatorias se indicaba tanto el número como el monto de los premios, el cual también varió.

En ocasiones sumaban cuatro los premios, y en otras, cinco, así como también las menciones honoríficas, las cuales generalmente eran cinco, pero llegaron hasta nueve, dependiendo de la decisión del jurado.

Los jurados.

El jurado, aunque siempre fue de carácter nacional, en el XI Encuentro de 1991 se constituyó en internacional, con la participación de la crítica de arte argentina, Graciela Kartofel, quien vivió varios años en nuestro país.

Como miembros del jurado participaron destacados intelectuales, historiadores y críticos de arte, entre otros: José Luis Martínez, Jorge Hernández Campos, Raquel Tibol, Ida Rodríguez Prampolini, Teresa del Conde, Jorge Alberto Manrique y Javier Moyssén Lechuga de Monterrey. También colaboraron artistas como Arnaldo Coen, Herlinda Sánchez Laurel, Manuel Felguérez y Roger von Gunten de la capital, así como Juan Castañeda y su esposa Elva Garma, artistas oriundos de Aguascalientes.

Los artistas Francisco Icaza, Oliverio Hinojosa (premiado en el primer concurso), Francisco Toledo, Irma Palacios, Rafael Cauduro, Begoña Zorrilla (premiada en el VI concurso), Gabriel Macotela, Nunik Sauret, Manuela Generali, Jesús Torres Kato (escultor premiado en 1978), Mónica Mayer, Roberto Parodi (mención honorífica en el IV concurso de 1984 y tercer premio en la **V Bienal Iberoamericana de Arte** de Domecq de 1986), fueron algunos de los que cooperaron con entusiasmo en la selección y premiación de los concursantes.

Por lo general, se aceptaba de buen agrado la decisión del jurado. Para el Primer Encuentro de Arte Joven no hubo problemas, como sucedió con la **Primera Bienal Iberoamericana de Pintura** de 1978, patrocinada por el Instituto Cultural Domecq.

Sin embargo, para el segundo encuentro de Aguascalientes sí hubo protestas, porque de las 834 obras enviadas, el jurado seleccionó únicamente 166 y de las cinco obras premiadas, cuatro pertenecían a artistas del Distrito Federal. Por tal motivo, algunos de ellos decidieron organizar el Salón de los Rechazados en la

Peña Morelos, ubicada en la calle de Labradores número 91, en la colonia Morelos de la Ciudad de México.¹⁷⁹ Lo curioso de este asunto es que fue en la capital donde se organizó este salón, en octubre, paralelamente a la exposición oficial en Bellas Artes y no en Aguascalientes, cuando se inauguró la muestra durante la Feria de San Marcos en abril de 1982.¹⁸⁰

En el VI Encuentro, celebrado en 1986, volvió a haber inconformidad por parte de algunos concursantes, pues la selección de obras fue muy pequeña ya que se exhibieron 74, de las 447 enviadas. De esas, 350 eran de la capital y 92 del resto del país y por lo mismo, los cinco premios fueron otorgados a artistas del Distrito Federal. Ante este resultado, Alejandro Nava quemó sus obras “en protesta por el patente fenómeno del centralismo cultural y la marginación a que son sometidos los jóvenes artistas de provincia”.¹⁸¹ Irritado, proponía “que en los próximos foros se invite a artistas de provincia a participar como jurado y además organicen bienales o encuentros de arte de provincia en la Ciudad de México”.¹⁸²

Considero que el resultado de este concurso era el reflejo de lo que estaba aconteciendo entre los jóvenes artistas plásticos, pues hay que tomar en cuenta que, por lo general, los “consagrados” no asistían a estas muestras, ni a las **Bienales Iberoamericanas de Arte de Domecq**.

Los premios.

Los premios de Aguascalientes que se iniciaron con estímulos de \$125,000.00 pesos para el primer lugar y \$50,000.00 para el cuarto, cuando el dólar se cotizaba a \$23.35 pesos por dólar, fueron aumentando a lo largo de los años y así, para el XII encuentro de 1992, los premios habían ascendido a 30 millones de pesos, cuando el dólar estaba a \$3,100.000 pesos por dólar. Cabe mencionar aquí, que cuando se iniciaron las **Bienales Iberoamericanas de Arte de Domecq** en 1978, los premios ascendían a \$500.000.00, \$200,00.00 y \$100.000.00 pesos para el

¹⁷⁹ Los datos están tomados de la prensa de la época de la Ciudad de México: *Excélsior*, 4, 12, 14 y 16 de octubre de 1982; *Unomásuno*, 20 de abril, 6 y 13 de octubre de 1982; *Heraldo de México*, 21 de abril 1982; *Sol de México*, 22 de abril de 1982; *Ovaciones*, 23 de octubre de 1982; *El Día*, 7 de noviembre 1982 y *Hoy*, 15 de noviembre de 1982

¹⁸⁰ Más adelante, en este mismo capítulo, se analizará la difusión del Encuentro Nacional de Arte Joven en la prensa.

¹⁸¹ “Alejandro Nava quemó sus obras como protesta”, en *Unomásuno*, México, abril 14, 1986, p. 22.

¹⁸² *Ídem*.

primero, segundo y tercer premios, con lo cual estaban muy por encima de las preseas del concurso de Aguascalientes.

Sin embargo, para el XIII concurso Aguascalientes celebrado en 1993, cuando el peso se había transformado en nuevo peso y el dólar estaba a \$N3.00 nuevos pesos por dólar, el jurado decidió otorgar un premio único de \$N45,000.00 nuevos pesos al Taller Plástica de Atzacapotzalco, compuesto por varios miembros, como lo mencionaré más adelante. Los premios aumentaron a \$N50,000.00 cada uno y se mantuvieron así, hasta el XVIII certamen de 1998, el cual coincidió con la **XI y última Bienal Iberoamericana de Arte**, patrocinada por el Instituto Cultural Domecq.

Para esta **última bienal Domecq**, el único premio y Medalla Goya de Oro ascendió a \$6,000.00 dólares, cuando el peso se cotizaba a \$8.20 pesos por dólar, lo que correspondía a \$49,200.00 pesos. Con esto, los dos certámenes se igualaron en cuanto al monto del único premio de la bienal, mientras que en el concurso aguascalentense de 1998 se entregaron seis premios, por la cantidad de \$50,000.00 pesos cada uno. Así al finalizar este análisis, destaca que el concurso anual de provincia repartía más dinero que la empresa vitivinícola capitalina. Éste podría ser un motivo más, de los muchos que motivaron la desaparición de las **Bienales Domecq**, en ese año de 1998.

Los laureados.

A lo largo de los XVIII Encuentros de Arte Joven de Aguascalientes (1981-1998) que se analizan en este trabajo, resultaron galardonados un gran número de jóvenes artistas, tomando en cuenta a los premiados y a los distinguidos con menciones honoríficas. Destacaron nuevas promesas que, con el transcurso de los años, han ocupado un lugar destacado en el mundo de las artes plásticas mexicanas. Así encontramos nombres tan conocidos como los hermanos Castro Leñero; de ellos fue Miguel quien ganó el primer premio, en la **V Bienal Iberoamericana de Arte** de Domecq de 1986, por su óleo *En las cuatro esquinas de la mesa*, cuyo tema llevó por título: "Naturaleza muerta o bodegón".

Lo mismo sucedió con Miguel Ángel Alamilla, quien obtuvo uno de los premios en el IV Encuentro de 1984 por su obra *Estampas de cal y plata*, un acrílico y tinta

sobre papel y en la **VII Bienal Iberoamericana** se le otorgó el primer premio, por su óleo *Mezcla de mezclas*. Roberto Parodi logró una mención en ese mismo IV Encuentro de Aguascalientes, así como uno de los cinco premios del VII Encuentro de 1987 y había obtenido el tercer premio en la **V Bienal Iberoamericana**. A Flor Minor se le concedió el segundo premio en el primer encuentro de 1981, por su mimeografía *Sin título* y la Medalla Goya de Plata en la **XI y última Bienal Domecq** de 1998, por su litografía *Ventana II*.

De todo esto resultan los paralelismos entre estos dos concursos: el nacional y anual en Aguascalientes y el internacional y bienal celebrado en la Ciudad de México. En ambos, participaron muchas veces los mismos artistas; ocasionalmente recibieron premios en las dos muestras, pero lo interesante para este estudio es que se convirtieron en una “vitrina”, donde se exhibían las producciones plásticas del momento.

2.3. Algunos comentarios publicados en la prensa, relacionados con el Encuentro Nacional de Arte Joven (1981-1998).

En la hemerografía que tuve la oportunidad de revisar en los diversos archivos a los que fui a investigar,¹⁸³ me encontré artículos en periódicos y revistas. Entre ellos destacaban *Excélsior*, *El Universal*, *El Día*, *Heraldo de México*, *Sol de México*, *Unomásuno*, *Novedades*, *Hoy*, *Ovaciones*, *El Nacional*, así como las revistas *Impacto*, *Proceso* y una publicación del INBA que era gratuita: *La Semana de Bellas Artes*. Para establecer un parámetro entre los certámenes de Aguascalientes y las **Bienales Iberoamericanas de Arte**.

En 1981, cuando el certamen cambió de nombre, se le dio un nuevo impulso a lo que había sido únicamente un concurso para estudiantes, como lo mencioné en párrafos anteriores. En esa muestra destacaron, entre otros los comentarios que a continuación enumeraré.

Jorge Hernández Campos, quien fue jurado de ese Primer Encuentro Nacional de Arte Joven, consideraba que había sido muy gratificante que, en la quinta parte

¹⁸³ Ellos fueron: Biblioteca Nacional UNAM, Biblioteca Xavier Clavigero Universidad Iberoamericana, Museo Alvar y Carmen T de Carrillo Gil, Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble, en la Ciudad de México y Museo de Arte Contemporáneo Núm. 8 de Aguascalientes.

seleccionada de las 1200 obras que se enviaron, no había ninguna, “que no mostrara por lo menos la intención de apartarse de lo que hasta ahora parecería grato al MAM. Abundaron incluso ejemplos de anti-arte, o sea de arte escasamente aceptable para las galerías, o que renuncia desde el principio a concretarse en cosas vendibles”.¹⁸⁴

A continuación al referirse a lo que se presentó en Aguascalientes, comentaba que:

..., se puede interpretar como que estamos presenciando el fin del geometrismo en el preciso momento en que los *mighty mexicans* de *Town and Country* están a punto de consagrarlo como arte oficial en Monterrey y en el Museo Tamayo”.¹⁸⁵ Consideraba que el arte contemporáneo en México había vuelto “a reclamar la condición de arte revolucionario que tuvo para las vanguardias de principio de siglo.”¹⁸⁶

Mercedes García Ocejo (hija del pintor del mismo apellido) en su artículo “Programa Cultural del INBA en la Feria de San Marcos”, comentaba acerca de las técnicas que se aceptaron en este concurso: pintura, escultura, obra gráfica, dibujo, fotografía, tapiz y técnicas mixtas. También mencionaba otras actividades culturales de la Feria, así como a Francisco Díaz de León, originario de Aguascalientes y a Gabriel Fernández Ledesma y hacía una relación de sus creaciones artísticas”.¹⁸⁷

En la publicación *La Semana de Bellas Artes*, aparecieron varios escritos de Elvira García, relacionados con el I Encuentro. Ella entrevistó a Oliverio Hinojosa, ganador del primer premio y Coordinador del Taller de Experimentación Gráfica del INBA, quien comentaba que el taller buscaba “experimentar, investigar con los nuevos medios gráficos que en el caso específico del taller son la mimeografía y la plantilla (...)”¹⁸⁸

¹⁸⁴ Jorge Hernández Campos, “Arte Joven: regreso o renovación”, en *Unomásuno*, México, 21 de abril de 1981, p. 3.

¹⁸⁵ *Ídem*.

¹⁸⁶ *Ídem*.

¹⁸⁷ Ver Mercedes García Ocejo, “Programa Cultural del INBA en la Feria de San Marcos”, en *Novedades*, México, 21 de abril de 1981. (Sin número de página, porque el artículo lo consulté en el archivo del Instituto Cultural Domecq y no estaba anotada la página; el ejemplar no existe en la Hemeroteca Nacional ni en la Hemeroteca de la Universidad Iberoamericana).

¹⁸⁸ Elvira García, “I Encuentro Nacional de Arte Joven”, en *La Semana de Bellas Artes*, México, INBA, Número 192, 5 de agosto de 1981, p. 2.

Continuaba preguntándole si le parecían positivas las confrontaciones y los concursos y explicaba la labor desarrollada por Hinojosa en el taller, mencionando que hacía apenas seis meses iniciaron los experimentos de mimeografía en color. Luego citaba las palabras del pintor Francisco Icaza, miembro del jurado, quien comentaba que: “la cuestión premios y jurados no es la mejor solución porque generalmente en exposiciones colectivas compiten individualidades artísticas de diversos mundos, imposibles de comparar o de decidir cuál es mejor que otra, si cada una tiene su proposición”.¹⁸⁹

Otros escritos daban a conocer la inauguración, el número de obras seleccionadas, las diversas técnicas, así como los nombres de los dirigentes de las instituciones gubernamentales, de los jurados y de los artistas, ilustrados algunos con fotografías. De estos comentarios, el único interesante era el de Jaime Galván Ortiz, quien recordó que en 1979, el crítico de arte Armando Torres Michúa (ya fallecido), consideraba que el concurso se había convertido “en el evento más importante en su género de nuestro país. Tradicional certamen que permite conocer tanto el estado que guardan las diversas modalidades de la plástica como el surgimiento de nuevos valores, en ocasiones de verdadera significación”.¹⁹⁰

Nuevamente, en *La Semana de Bellas Artes*, el 9 de diciembre de 1981, aparecieron dos artículos, también de Elvira García. El primero, “Raquel Tibol. Los jóvenes artistas mexicanos: una actitud aguerrida ante el arte” y el segundo, “Hilda Campillo: Primer Encuentro Nacional de Arte Joven. Hallazgos y Novedades”,¹⁹¹ que eran en realidad dos entrevistas. Considero relevante incluir parte de la primera, pues fue precisamente Raquel Tibol, quien sugirió darle un nuevo giro al concurso de Aguascalientes, como se mencionó al inicio de este capítulo.

E.G. ¿El cambio de Concurso de Estudiantes de Artes Plásticas a Primer Encuentro de Arte Joven, fue benéfico para el movimiento artístico?

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 3.

¹⁹⁰ Ver Jaime Galván Ortiz, “Encuentro Nacional de Arte Joven”, en *El Día*, México, 1º de noviembre de 1981, p. 18.

¹⁹¹ Hilda Campillo, artista plástica, era Jefa del Departamento de Promoción Técnica en Provincia de la Dirección de Promoción Nacional del INBA.

R.T. Sí, para Aguascalientes, para la actividad cultural en la Feria de San Marcos. Es lógico, ya que después de concursos que parecían sobados o recalentados, con el Encuentro de Arte Joven hubo un renacimiento: el envío fue numeroso y la selección excelente, no excelente por quienes la hicimos sino por el conjunto de más de mil obras, se podía sacar una natilla de muy buena calidad. De modo que al parecer, este cambio de giro que hizo Promoción Nacional vino a dar en el clavo; en la independencia de los artistas de carrera profesional.

E.G. ¿Qué diferencia fundamental existe entre el Concurso para Estudiantes de Artes Plásticas y el Encuentro?

R.T. La diferencia fundamental sería que en el primero todos los participantes debían ser alumnos de las escuelas de artes plásticas; a tal punto que hubo jóvenes pintores que firmaron con los nombres de sus amigos-estudiantes regulares de Encuentro el único requerimiento era ser joven artista, menor de 30 años (...)

E.G. Visto el resultado del primer Encuentro ¿superó éste la calidad de los concursos anteriores para estudiantes?

R.T. Cien por ciento, no cabe duda que fue superior, los jóvenes, no se lanzaron con tareas escolares, sino con obra y esto dice mucho (...) En técnica, en temática, en propuestas, los artistas jóvenes mexicanos –menores de 30 años- están en una actitud aguerrida, a la ofensiva de las circunstancias, no se dejan amilanar por los acontecimientos ni por un mercado –que durante cierto tiempo gustó de imágenes sobadas un poco “a la antigua” un poco recordando ciertas etapas del temprano renacimiento europeo (...)

E.G. ¿Cree usted señora Tibol que el Encuentro como todo evento que se inicia, tuvo errores de organización, de selección, de difusión o de premiación?

R.T. Yo no podría detectarlos (...) En tanto jurado, puedo decir que no hubo errores, al contrario, la organización fue mejor; además el Encuentro coincidió con la presencia de Aguascalientes del grupo de promotores culturales que participaron con nosotros (...) Por otro lado éramos cinco personalidades muy fuertes y cada quien defendía a morir sus posiciones; eso, digamos crea un clima muy tenso; pero es lo sabroso del evento. El hecho de que nos apasionáramos de esa manera, indica que estábamos peleando por cosas buenas.¹⁹²

¹⁹² Elvira García, “Raquel Tibol: Los jóvenes artistas mexicano: una actitud aguerrida ante el arte”, en *La Semana de Bellas Artes*, México, INBA, Número 210, 9 de diciembre de 1981, p. 2.

No hubo protestas para este primer Encuentro de Aguascalientes, en comparación con la primera **Bienal Iberoamericana de Pintura**, patrocinada por Domecq donde sí las hubo.

En cambio, para el II Encuentro fue sorprendente la contraparte del certamen constituida por el Salón de los Rechazados, mencionado anteriormente. El 4 de octubre apareció en *Excélsior*, “Jornadas de la Cultura. Inauguración del Salón de los Rechazados”. Se indicaba que ese día se inauguraría en la Peña Morelos (Labradores 91, Colonia Morelos), el mencionado salón, “formado con la obra de pintores que no fueron seleccionados” en el certamen de Aguascalientes en abril. “Entre otras cosas, estos pintores se quejan de que no se les comunicó qué criterio utilizó el jurado para excluirlos (...)”.¹⁹³

Sin embargo, Teresa del Conde consideraba valiosa esta actitud al comentar: “Es conveniente hacer notar que la acción de configurar un salón de rechazados muestra espíritu de grupo y capacidad de protesta. Otros intentos en este sentido han resultado fallidos debido a falta de organización por parte de artistas que no han sido seleccionados en diversos certámenes”.¹⁹⁴

Adriana Malvido publicó un interesante artículo, donde comentaba:

En el piso, en las paredes y en la misma calle de Labradores, se llevó a cabo la inauguración del Salón de los Rechazados del Encuentro Nacional de Arte Joven. Anteanoche, pintores, curiosos y colonos de Tepito escucharon juntos al grupo Los Apenitas y bailaron también. (...) Todo eso en la calle de la Peña Morelos frente a una gran manta en la que se leía: ‘Salón de los Rechazados’, por un arte comprometido.¹⁹⁵

Realmente éste fue un aspecto inusitado para el Encuentro en su segunda edición, después del cambio realizado al dirigirlo a los artistas jóvenes, cuya edad máxima fuera de 30 años cumplidos.

¹⁹³ Sin autor, “Jornadas de la Cultura. Inauguración del Salón de los Rechazados”, en *Excélsior*, México, 4 de octubre de 1982, p.2.

¹⁹⁴ Teresa del Conde, “Los certámenes y los salones”, en *Unomásuno*, Sección “Artes Plásticas”, México, 18 de diciembre de 1982, p 16.

¹⁹⁵ Adriana Malvido, “Carmen Lailson de los Rechazados del Encuentro Nacional de Arte Joven, en *Unomásuno*, México, 6 de octubre de 1982, p. 21.

Alfredo Flores R. en su artículo, “El II Encuentro Nacional de Arte Joven”, comentaba de la exposición, los premios y premiados. Hacía alusión a las obras de pintura y

pueden mencionarse por su buena calidad técnica las obras de Miguel Ángel Alamilla¹⁹⁶ y Francisco Castro, este último premiado en el Salón Anual de Pintura 1982. (...) Miguel Castro parece haber encontrado la receta del éxito al obtener tres premios en tres concursos diferentes (el Salón Anual 1981, la Bial Rufino Tamayo y éste Segundo Encuentro) con tres obras que tienen las mismas soluciones formales y casi las mismas propuestas plásticas.¹⁹⁷

Resulta de interés para el presente estudio dicho comentario, pues Miguel Castro Leñero también obtuvo, cuatro años después, el primer premio en la **V Bial Iberoamericana de Arte** de 1986, patrocinada por Domecq, como se comentó en renglones anteriores.

Flores criticaba fuertemente el premio otorgado a la obra *Colonización-Descolonización* de Guillermo Valle, por haber recibido una mención honorífica en el concurso anterior, “sólo que ahora la mandó en grandote y ¡claro! le dieron uno de los premios. ¿A qué jurado se le ocurre premiar dos veces una misma obra?”

Agregaba que con parte de la obra no seleccionada, “se realizó el Salón de los Rechazados que actualmente se exhibe en la Peña Morelos (Labradores 91). Vea las dos exposiciones y saque usted mismo sus conclusiones”.¹⁹⁸

Otro artículo interesante fue “Micropolítica del arte” de Jorge Hernández Campos, quien como miembro del jurado por segunda vez, comentaba que en este concurso, se podía:

comprobar la definitiva liquidación del arte político que todavía se manufactura con los sobrantes del lenguaje plástico de los años 30 (manotas, carotas, puñotes, bocas abiertas, entrecejos fruncidos, etc.). Añadía que “al igual que el año pasado, el jurado notó la ausencia prácticamente total –salvo en la escultura– del geometrismo que fue predominante en los setentas.”¹⁹⁹

¹⁹⁶ Obtuvo el primer premio en la VII Bial Iberoamericana de Arte de Domecq.

¹⁹⁷ Alfredo Flores R, “El II Encuentro Nacional de Arte Joven”, en *Hoy*, México, 15 de noviembre de 1982. (Sin número de página, porque el artículo lo consulté en el archivo del Instituto Cultural Domecq y no estaba anotada la página. Sin embargo busqué la revista *Hoy*, en la Hemeroteca Nacional y no existe el mes de noviembre; también la busqué en la Hemeroteca de la Universidad Iberoamericana y no la tienen).

¹⁹⁸ *Ídem*.

¹⁹⁹ Jorge Hernández Campos, “Micropolítica del arte”, en *Unomásuno*, México, 20 de abril de 1982, p.3.

También celebraba que ya no existiera la tendencia abstracta del decenio pasado, pues no era más que un “derivado” de Tápies “pasado por cinco filtros”.²⁰⁰

Del III Encuentro de 1983, considero el comentario más acertado el de Jorge Alberto Manrique, miembro del jurado, quien analizaba larga y acertadamente en su artículo “Aguas con los concursos”, lo que ocurría en ellos y afirmaba: “Habrá críticas al jurado, a la organización del Encuentro y a los concursos en general”. Refiriéndose a los artistas decía que “los pintores y escultores con un reconocimiento y un sitio no se han interesado en participar, por ejemplo en los últimos salones nacionales. El lugar que ellos dejan los ocupan los más jóvenes. Y ésta es la función del concurso: antes que nada la posibilidad de un espacio donde ser vistos”.²⁰¹

Continuaba comentando que muchos artistas ya reconocidos, concursaron por primera vez ahí y después mencionaba las premiaciones. “Más problemático es el asunto de los premios ¿Quién tiene derecho a ser juez para decidir los buenos y los malos? ¿Cómo se puede decir quién es el mejor”.²⁰²

Manrique tenía mucha razón, pues éste ha sido siempre el motivo de la inconformidad de los no seleccionados o premiados, pero también hay que tomar en cuenta la contraparte y como él afirmaba: “A ningún artista incipiente le caen mal, por ejemplo, los 150 mil pesos de los premios de Aguascalientes. Tampoco a ninguno le deja de resultar estimulante el reconocimiento que significan un premio o una mención.”²⁰³

Aclaraba más adelante que:

La decisión colegiada de un jurado no es una verdad absoluta, sino la expresión circunstancial de un grupo de personas calificadas (deben serlo) que refleja, con un margen aleatorio, lo que en un marco dado se le aparece como de más calidad de realización, mayor imaginación propositiva, mayor profesionalismo y responsabilidad.²⁰⁴

²⁰⁰ *Ídem.*

²⁰¹ Ver Jorge Alberto Manrique, “Aguas con los concursos”, en *Unomásuno*, México, 24 de abril de 1983, p.

17.

²⁰² *Ídem.*

²⁰³ *Ídem.*

²⁰⁴ *Ídem.*

Este planteamiento tan certero es en realidad, el que no entienden los concursantes rechazados.

En enero, febrero y marzo de 1984, los diarios capitalinos mencionados en párrafos anteriores,²⁰⁵ dieron cuenta de la convocatoria para la celebración del cuarto certamen aguascalentense en mayo, así como del monto de los cinco premios que era de \$200.000.00 pesos cada uno. Erróneamente el *Heraldo de México*, anunciaba que la exposición con las obras seleccionadas viajaría a la capital, en diciembre, para ser mostrada en el Palacio de Bellas Artes (el cual cumplía 50 años), pues el diario seguramente desconocía que en esa ocasión, sería en la Galería del Auditorio Nacional recién remodelado.²⁰⁶ La inauguración fue el día 3 de diciembre y no sólo se presentó la selección premiada, sino que se constituyó en una “Retrospectiva de arte joven”, que incluía más de 100 obras desde el inicio del certamen en 1966, hasta ese año de 1984. También se imprimió un catálogo especial, por tratarse del aniversario de los 50 años del Palacio de Bellas Artes, los 18 años del Encuentro, así como del Segundo Festival de la Juventud Mexicana, patrocinado por el Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA). Este último como homenaje al general Francisco J. Mújica, en el centenario de su natalicio.

Por ser una exposición retrospectiva, el catálogo incluía desde el Primer Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas de 1966 hasta el último: el IV Encuentro Nacional de Arte Joven de 1984. Contenía el texto de Teresa del Conde, “Una valiosa colección de arte joven. Los concursos aguascalentenses y sus frutos”, en el cual hacía una relación histórica de los certámenes desde sus inicios hasta ese momento, así como de su estructura, los espacios, los jurados, las diversas técnicas, los premios y los premiados, haciendo énfasis en las aportaciones que se habían visto en esas muestras.

Puede afirmarse que los salones de Aguascalientes han sido como un crisol del que han surgido no pocos de los nuevos valores del arte mexicano. A la vez han presentado por primera vez propuestas estéticas en el orden de la experimentación que posteriormente –en otros ámbitos- se han reafirmado hasta

²⁰⁵ *Unomásuno*, *Excélsior*, *Heraldo de México* y *El Día* de 1984.

²⁰⁶ Ver *Heraldo de México*, México, febrero 4 de 1984, p. C-9.

constituir una importante corriente del panorama actual de las artes plásticas.²⁰⁷

El cuarto concurso quedó también registrado en la revista *México en el arte*, cuando en el mes de diciembre de 1984, se publicó el artículo, “El Cuarto Encuentro de Arte Joven de Aguascalientes”, de Teresa del Conde. Ella, como miembro del jurado, conoció perfectamente la muestra y en el amplio contenido de su escrito, informaba de la reinauguración de la Galería del Auditorio y del carácter interdisciplinar de la exposición, así como del conjunto de obras experimentales, sin excluir desde luego, la pintura, la escultura, el grabado y el dibujo.

Luego al referirse a las corrientes artísticas comentaba:

comparecieron todas las que se practican en México y en otras partes del mundo, manifestándose en un medio u otro a veces como propuestas efímeras, algunas con una asimilación del oficio que conlleva un buen nivel profesional y otras con la frescura e ingenuidad que poseen los trabajos que aún no encuentran su definición concreta, ni en cuanto a lenguaje ni en cuanto a oficio.²⁰⁸

Después hacía un detallado análisis de las principales técnicas, enumerando las diversas corrientes pictóricas, incluyendo los nombres de los artistas insertos en ellas, para continuar con ejemplos de dibujo, arte objeto, instalaciones, escultura y gráfica.

Terminaba haciendo un balance de los objetivos de la confrontación:

...estimular las vocaciones de los jóvenes, reafirmar el prestigio de talentos ya cuajados, ser muestrario de lo que se está realizando a nivel profesional entre ellos, proporcionar un foro a aquellos autores cuyas obras no se inscriben en una disciplina determinada y propiciar la fertilización entre unos artistas y otros.²⁰⁹

Con ello describía claramente, tanto las funciones de estos encuentros, como lo eran también las de las **Bienales Iberoamericanas de Arte** de Domecq, las cuales se celebraban paralelamente en la Ciudad de México.

²⁰⁷ Teresa del Conde, “Una valiosa colección de arte joven. Los concursos aguascalentenses y sus frutos”, en *Retrospectiva de Arte Joven. Exposición con obra de 1966, 1984*, México, CREA, Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP. Delegación Miguel Hidalgo, 1984 (sin paginación).

²⁰⁸ Teresa del Conde, “El Cuarto Encuentro de Arte Joven de Aguascalientes”, en *México en el Arte*, México, INBA/SEP, Nueva Época, num. 7, diciembre de 1984, p. 86.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 87.

Por otra parte, los mismos diarios ya mencionados, se dieron a la tarea de informar acerca del evento a los capitalinos. De los muchos escritos, sólo uno de ellos estaba firmado, el de Norberto Asenjo: “Las obras ganadoras en 19 (sic) años de Plástica Mexicana se muestran en el Auditorio”, publicado por *El Nacional*. Daba cuenta de las autoridades del INBA y del CREA²¹⁰ que inauguraron la muestra. Mencionaba a los artistas que habían ganado varias veces: los escultores Rafael Villar y Ernesto Pinto; los pintores Aarón Cruz, Enrique Guzmán y Arnulfo Mendoza; Rosa Luz Marroquín, en tapiz; Víctor González, Antonio Chessal, Angélica Morones y Alberto Martínez, en gráfica y finalmente, en dibujo, litografía y pintura, Irma Palacios.

Indignaciones se volvieron a presentar en el VI Encuentro, cuando (como mencioné en páginas anteriores), el pintor Alejandro Nava quemó sus obras. En esa ocasión, el jurado integrado por: Herlinda Sánchez Laurel, Marco Díaz (ya fallecido), Oliverio Hinojosa (premiado en el I Encuentro), Mario García Naranjo y Olivier Debroise (ya fallecido), declararon que en la selección de las obras premiadas, tuvieron dificultades, “por la pobreza del envío, no sólo en cantidad, sino en calidad”.

Al referirse a la sección de escultura consideraron que manifestaba un “impresionante estancamiento de las técnicas y de las ideas, que no se puede atribuir simplemente a la falta de recursos económicos”. Y en relación a la pintura, dibujo y gráfica, comentaban que continuaba “la permanencia de modalidades y técnicas aparecidas en los últimos años”.²¹¹ Como ellos consideraron que la muestra reflejaba “falta de interés por investigar y aportar nuevas proposiciones”, dejaron varias secciones desiertas, como fotografía y tapiz, “por la mala calidad técnica y la falta de imaginación en los envíos. Por esas mismas razones decidimos no otorgar una sola mención honorífica”.²¹²

Era obvio que estas declaraciones provocaran la inconformidad de los concursantes y el rebelde fue Alejandro Nava; sin embargo, la entonces Directora

²¹⁰ Javier Barros Valero, INBA y Heriberto Galindo, CREA.

²¹¹ Teresa del Conde, “El cuarto encuentro de arte joven... *op.cit.* *Ídem.*

²¹² *Ídem.*

de Artes Plásticas del INBA, Teresa del Conde, consideró que el conjunto ofrecía “más interés que el reunido el año pasado”, pero creía que:

un jurado rigorista debe llevar este criterio hasta sus últimas consecuencias. Esto hace pensar en la posibilidad de llevar a cabo una investigación a fondo que permita evaluar con mayor grado de objetividad posible el estado real de los artistas plásticos en los diferentes estados de la República, (...) sobre todo una publicidad que excluya a los artistas que viven y trabajan en el D. F.²¹³

Desde luego que esto no ocurrió; por el contrario, en los últimos concursos que se analizan en este estudio (los de los años 90), siguió aumentando el número de concursantes provenientes de la capital. Pero por otra parte, hay que tomar en cuenta que el concurso siempre fue de carácter nacional y con ese criterio no se podía excluir a los provenientes de la capital. Lo mismo ocurría en las Bienales Iberoamericanas de Arte, patrocinadas por Domecq, donde el número de los artistas del Distrito Federal, predominaba entre los representantes de México.

Con motivo de los diferentes aniversarios del Encuentro Nacional de Arte Joven hubo publicaciones que se encargaron de comentarlos; tal es el caso de Raquel Tibol (junio de 1996), mencionados al inicio de este capítulo. Pero también hubo revistas que registraron el evento artístico, como *Tierra Adentro*, patrocinada por CONACULTA, cuyo director era Víctor Flores Olea y el fundador había sido Víctor Sandoval (personaje importante en el ámbito cultural de Aguascalientes y de la capital), así como *Espacios, Cultura y Sociedad* y *Talleres*, ambas publicadas por el Instituto Cultural de Aguascalientes.

Tierra Adentro anunció, anónimamente en 1991, la noticia de que el XI Encuentro coincidía con la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Aguascalientes y su acervo quedaría “constituido por los Premios de Adquisición de los concursos anteriores”.²¹⁴ Este museo, conocido también como el Museo Número 8, sigue siendo el que custodia las obras premiadas.

La revista incluía también una sección en color con ilustraciones de algunas obras ganadoras, además de un breve artículo de Jorge Alberto Manrique, donde describía la sede como un edificio del siglo XIX. Comentaba el inicio del

²¹³ *Ídem.*

²¹⁴ “Ganadores del XI Encuentro Nacional de Arte Joven”, en *Tierra Adentro*, Aguascalientes, CONACULTA, Núm. 55, septiembre, octubre de 1991, p. 36.

“Concurso-Encuentro” (como él lo llamaba), desde 1966 en que surgió el Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas, por una idea de Víctor Sandoval, entonces director de la recién fundada Casa de la Cultura de Aguascalientes. Consideraba muy loable que la Feria de San Marcos estuviera acompañada de un evento cultural como éste y finalmente elogiaba la labor del INBA al descentralizar sus actividades para incluir el proyecto del concurso de Aguascalientes.²¹⁵

La segunda, *Espacios, Cultura y Sociedad*, se encargó durante su “nueva época” en los años 90, de incluir algunos artículos y ocasionalmente, una *separata*, con ilustraciones de obras concursantes. En esa misma publicación apareció un curioso artículo de Ricardo Torres, en el número 11 de 1993, con motivo del XIII Encuentro, donde agradecía a los organizadores y patrocinadores la realización del evento: “En esta ratificación va implícito el que no tenemos ninguna inquietud, el que no exista señores miembros del Jurado, el menor asomo de molestia”²¹⁶ y felicitaba a los cinco artistas del Taller de Arte Atzacapotzalco, quienes habían recibido el premio colectivo en esa ocasión.

El jurado integrado por Walter Boesterly (quien fuera hasta el año 2005, director del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble), Luis Rius Caso, José Zúñiga, Elva Garma y Nunik Sauret, determinó que la muestra presentaba “un insuficiente nivel en todas las ramas”.²¹⁷ Ellos seleccionaron 58 obras de las 145 recibidas, pertenecientes a 53 concursantes. No deja de extrañar que para esta ocasión, los artistas hayan enviado tan pocas obras, cuando en los anteriores se llegaron a recibir más de mil, pero hay que mencionar que algo semejante ocurrió con las últimas **Bienales Iberoamericanas de Arte** de Domecq, en las que también disminuyó el número de artistas concursantes.

Entre tan pocas obras del XIII Encuentro, el jurado decidió otorgar un premio único de \$45,000.00 nuevos pesos al Taller Plástica de Atzacapotzalco, “por la

²¹⁵ Ver Jorge Alberto Manrique, “Museo de Arte Contemporáneo de Aguascalientes”, en *Tierra Adentro*, Aguascalientes, Núm. 55. septiembre, octubre de 1991, p. 29.

²¹⁶ Ricardo Torres, “Diferentes las manifestaciones en el camino del arte”, en *Espacios, Cultura y Sociedad*, Aguascalientes, Año 3, Núm. 11 septiembre-octubre de 1993, p. 60.

²¹⁷ Ver el catálogo *XIII Encuentro Nacional de Arte Joven*, México, Museo Carrillo Gil, 1993.

propuesta colectiva de sus representantes”.²¹⁸ Ellos fueron: Antonio Magdaleno Castro López, Ángel Martínez Martínez y Uriel Parker. La *separata* de la revista incluía las fotografías en color de las obras premiadas.²¹⁹

El otro artículo, “Transformaciones y Valores en el Arte Joven Mexicano” publicado en este mismo número de la revista, de Blanca González Rosas,²²⁰ consideraba que esta XIII muestra revelaba “un cambio significativo en la dinámica de la promoción del Arte Joven. Las decisiones del jurado calificador, así como las reacciones de algunos jóvenes, han marcado ya un hito dentro de la trayectoria de los Encuentros de Aguascalientes”.²²¹

Comentaba que además era relevante que la exposición se presentara en diferentes espacios en la Ciudad de México, como eran el Museo del Palacio de Bellas Artes y lo habían sido la Galería del Auditorio y el Museo Carrillo Gil.

Blanca afirmaba que, debido a la suspensión de los Salones Nacionales de Artes Plásticas, se había reducido el “número de concursos promocionales con estímulos económicos para los artistas siendo el Encuentro el único dirigido a los jóvenes”.²²²

En relación a este punto, considero que aunque las **Bienales Iberoamericanas de Arte** del Instituto Cultural Domecq, no estaban dirigidas propiamente a los jóvenes, sí se les aceptaba y premiaba. Por otra parte, la suspensión de los Salones Nacionales, vino a favorecer, ya en los últimos años a la **Bienal Domecq**. La empresa que la patrocinaba era una de las pocas que existían en nuestro país y aún cuando procuró continuar con esta labor, no lo logró por mucho tiempo, pues ésta desapareció en 1998, como se ha venido comentado.

La revista *Espacios, Cultura y Sociedad* en el mismo año de 1994, incluyó una *separata*, ampliamente ilustrada en color de un buen número de las obras premiadas en el XIV Encuentro. Al año siguiente, la misma revista publicó un extenso y detallado artículo de Juan Castañeda (quien era entonces, Director del

²¹⁸ *Ídem*.

²¹⁹ Las ilustraciones eran del fotógrafo Saúl Hernández Liera.

²²⁰ Ella era entonces profesora del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana.

²²¹ Blanca González Rosas, “Transformaciones y Valores en el Arte Joven Mexicano”, en *Espacios, Cultura y Sociedad*, Aguascalientes, p. 61.

²²² *Ídem*.

Centro de Artes Visuales de la ciudad de Aguascalientes), bajo el título de “Es necesario una visión más amplia –no centralista- del Arte en México”.

Su escrito era duro y muy crítico con el jurado que, en su mayoría provenía del Distrito Federal. Se manifestaba en contra del resultado del mismo y analizaba detenidamente su premiación con la cual no estaba de acuerdo y apuntaba lo siguiente:

Antes que nada quiero señalar el hecho de que los concursos de arte en México se han convertido en concursos para ganar dinero. El Encuentro de Arte Joven no es la excepción (...) Se ha deteriorado la idea de que los concursos se organizan para descubrir nuevos valores y para impulsar talentos, así como para que el participante encuentre un foro donde manifestar sus inquietudes y mostrar sus propuestas plásticas.²²³

Consideraba que lo que hacían los artistas era mandar obra, “complaciente, técnica y formalmente agradable” para que fuera aceptada. También se quejaba de que los premiados, eran por lo general, artistas reconocidos en ese y otros concursos nacionales y además ya tenían un mercado en galerías particulares. Esto se había acrecentado desde el momento en que, a partir del concurso número XIV, se aumentó la edad de los concursantes de 30 a 35 años, cuando desde el primer certamen, se estipuló que no debía ser mayor de 30 años.

“Ahora bien, el XV Encuentro de Arte Joven –que por primera vez se realiza con el sistema de preselección por fotografía- no varía mucho en cuanto a calidad con los anteriores, y me atrevería a decir que ni con los demás concursos nacionales, adonde concurren casi los mismos participantes.”²²⁴

De todos los premios otorgados y con los cuales no estaba de acuerdo, reconocía que al menos había dos obras que se salvaban. Para él, la más propositiva era la de Teresa Velásquez, *Sin título* de 1995 y otra interesante era *El abandono*, de Cecilia León Hernández, también de 1995. A la que se oponía rotundamente era a la de Sergio González que consideraba una mala copia de la de Julián Schnabel, quien usaba platos rotos sobrepuestos, mientras que González utilizó latas prensadas de una manera muy torpe.

²²³ Juan Castañeda, “Es necesario una visión más amplia –no centralista- del Arte en México”, en *Espacios, Cultura y Sociedad*, Aguascalientes, Año V, Núm. 19, Nueva época, agosto de 1995. (Sección especial, sin paginación).

²²⁴ *Idem.*

Según Castañeda, el peor de todos: “El sexto de los premios, -tal vez el más discutible de todos- es *Con el recuerdo a cuestras. El sismógrafo*, de Gustavo Artigas.”²²⁵

En seguida describía la obra, que consistía en una mezcla de elementos, como una maleta con una serie de instalaciones que incluían audiocintas y bocinas,

que emiten una emotiva grabación de los sucesos del 19 de septiembre de 1985 en la Ciudad de México, rematando con la hora, 7:19 (...) Toda la imagen es de muy dudosa calidad estética (...) Por eso me inclino a pensar que el premio se le otorgó por sus valores auditivos y no por sus valores visuales, en un certamen donde se supone que lo más valioso es la imagen.²²⁶

Para terminar, Castañeda estaba en desacuerdo en que en los últimos concursos, los miembros del jurado habían sido artistas de la capital y no se contaba con algún teórico o historiador del arte, ni promotor cultural. Consideraba que esto repercutía, tanto en la selección de las 85 obras, entre cuyos creadores solamente siete eran de provincia, así como en la premiación de las obras que comprendían en su mayoría al “abstraccionismo lírico, al expresionismo abstracto y nueva figuración, estilos que coinciden con los que manejan los integrantes del jurado”.

Después aclaraba que no ponía en duda la honestidad de ellos, pero consideraba que “influye en la selección –y en la premiación-; sólo los conmueve lo que ellos viven: lo gris, lo complejo, o sucesos como el temblor. Lo demás les parece ingenuo”.²²⁷

Dos años después, en 1997, la revista *Espacios, Cultura y Sociedad* registró el XVII Encuentro en un escrito nuevamente de Juan Castañeda, intitulado “XVII Encuentro Nacional de Arte Joven”. Criticaba “la repetición de formas ya probadas por otros autores” y mencionaba la obra *Descontextualizado* de Enrique García Saucedo, “que en su iconografía y solución técnica es igual a la obra de Víctor Rodríguez ganador del concurso anterior y el organizado por el Banco Interamericano de Desarrollo”.²²⁸

²²⁵ *Ídem.*

²²⁶ *Ídem.*

²²⁷ *Ídem.*

²²⁸ Juan Castañeda, “XVII Encuentro Nacional de Arte Joven”, en *Espacios, Cultura y Sociedad*, Aguascalientes, Año V, Núm. 25, Nueva Época, febrero, abril 1997, p. 26.

En seguida elogiaba varias de las obras premiadas:

Hay también como en todo conjunto de obras, las que se acercan más a nuestro criterio estético, aquellas que desde nuestra visión consideramos las mejores, como la escultura de Irma Ortega Pérez, obra premiada (...) En el mismo caso se encuentra la obra con mención honorífica, *Niña con su perro, su maestro y su carnal*, de Héctor Falcón (...) *Los comensales* de Patricia Henríquez, también con premio (...)

Y más adelante se inconformaba con: “Los trabajos premiados de Tatiana Parcero, Rodríguez Ayala y Lorena Orozco –premiados con anterioridad no me parecen lo maravilloso que les pareció a los jurados”. Aseveraba que las fotografías de Mauricio Alejo Flores, no tenían virtudes. Tampoco estaba de acuerdo con las menciones, “excepto la de Alejandro Valdés, que es más un juguete artesanal que una propuesta artística. Y terminaba afirmando que “lo que es indiscutible es que el *Encuentro Nacional de Arte Joven* sigue siendo un foro para los nuevos creadores”.²²⁹

Considero sumamente valiosa la opinión del maestro Juan Castañeda por haber sido artista, concursante premiado, jurado, maestro y crítico de arte del concurso de Aguascalientes. A él le ha tocado, primero concursar y después evaluar el certamen. Ha pasado toda su vida en el lugar y conoce perfectamente el ambiente artístico de provincia, desde diferentes puntos de vista. Además del conocimiento que tiene Juan del ambiente plástico de su terruño, es una persona de lo más auténtica y congruente con su quehacer artístico. Su formación plástica la llevó a cabo en la capital, en La Esmeralda en los años 60 y participó como estudiante, en la primera etapa del segundo y tercer Concurso para Estudiantes de Artes Plásticas de Aguascalientes.

Entre 1992 y 93, ganó una beca de su estado, como ensayista de artes plásticas y ha escrito en catálogos y revistas. Fue director del Centro de Artes Visuales de Aguascalientes y actualmente, además de impartir clases en dicho centro, colabora en Radio Universidad de ese lugar, donde es ampliamente conocido.

²²⁹ *Ídem.*

Castañeda me comentó que:

al Encuentro Nacional de Arte Joven, no se le ha dado la importancia que tiene y no se le ha estudiado, a pesar de que de los representantes actuales de la plástica mexicana, más del 50% han sido premiados en alguno de los certámenes desde que se iniciaron. Lamento seguir viendo una desatención y un desprecio por parte de las autoridades centrales.²³⁰

Y el problema, como se ha visto en este trabajo es que, desafortunadamente ha sido mayoritaria la participación tanto de jurados, como de concursantes de la capital, quienes han sido los premiados.

El XVIII Encuentro Nacional de Arte Joven de 1998 es el último de este estudio, por coincidir con la **XI y última Bienal Iberoamericana de Arte**. En esa ocasión, el encuentro contó con un catálogo de atractiva portada en color negro, sobre el que destacaban una flecha con los tres colores primarios y letras en blanco. Una linda fotografía de la Casa de la Cultura de Aguascalientes cubría la contraportada. Pulsar Internacional firmaba la presentación y el licenciado Enrique Rodríguez Varela, quien seguía siendo director del Instituto Cultural de Aguascalientes, escribió unas breves palabras haciendo alusión a los 32 años de vida del certamen nacional.

Después de haber analizado 18 encuentros aguascalentenses (de 1981 a 1998), se puede concluir que, con sus altas y sus bajas eran el “termómetro” para medir lo que estaba aconteciendo en el campo de las artes plásticas en nuestro país. Por otra parte, también a las **Bienales Iberoamericanas de Arte** de Domecq se les puede considerar como un “espejo”, en el cual se reflejaban las creaciones de los artistas, tanto de la Península Ibérica, como de Latinoamérica. Lo que se exhibió en ambos certámenes –bueno o malo- ha quedado registrado en la Historia del arte mexicano, como la producción de aquellos creadores que concursaron en ellos, durante los últimos 20 años del siglo XX en México.

Se puede afirmar que lo que acontecía en los certámenes de Aguascalientes, de alguna manera se reflejaba en las **Bienales Domecq** y viceversa, al “intercambiar” jurados y concursantes, resultando muchos de los últimos, premiados en ambas muestras. También se detectaron discrepancias al inicio y

²³⁰ Entrevista personal hecha a Juan Castañeda, el 1º de marzo de 2006 en Aguascalientes.

similitudes al final, relacionadas con los premios en moneda nacional, quedando así establecido un paralelismo más entre el uno y el otro concurso.

El siguiente capítulo y *Leitmotiv* de este trabajo, está dedicado al análisis de las once **Bienales Iberoamericanas de Arte**, desde su surgimiento en 1978 hasta su ocaso en 1998.

CAPÍTULO 3.

LAS BIENALES IBEROAMERICANAS DE ARTE, PATROCINADAS POR EL INSTITUTO CULTURAL DOMEQC.

3.1. CREACIÓN DEL INSTITUTO EN 1977 Y SU PATROCINIO EMPRESARIAL DE LA CULTURA.

En junio de 1977, don Pedro F. Domecq y González y don Antonio Ariza Cañadilla, dirigentes de la Casa Domecq, decidieron fundar un instituto cultural para difundir y apoyar diversas actividades culturales en nuestro país. Y así, el día 29 de junio de 1977, firmaron el acta constitutiva los miembros del consejo: señores Pedro F. Domecq, Antonio Ariza, Antonio Gutiérrez Prieto, Gustavo de la Serna, Eulalio Ferrer Rodríguez, José Ariza Cañadilla, Enrique Figueroa de la Vega y su director general, Paulino Ariño, así como el Presidente Ejecutivo del propio Instituto, el licenciado Antonio Armendáriz,²³¹ quien lo fuera hasta el mes de febrero de 1989, en que el arquitecto Luis Ortiz Macedo se hizo cargo de la dirección.

El Instituto Cultural A.C. quedó constituido con una duración de 99 años, convirtiéndose en una de las asociaciones civiles que más ha apoyado a la cultura²³². Se trataba de un mecenazgo particular, principal característica de esta empresa la cual fue una de las primeras en nuestro país de invertir en difusión de la cultura. Desafortunadamente dejó de existir (después de laborar durante 26 años), a partir del 1º de octubre de 2003, cuando renunció a la presidencia del Instituto, el Arquitecto Luis Ortiz Macedo, dando inicio a la Fundación Pedro Domecq, bajo la dirección de la Licenciada Gloria Amtmann Aguilar.

Así cambió su imagen y pasó a ser una institución de ayuda mutua, canalizada a tres proyectos:

- 1) Construcción de una caldera ecológica en el Estado de Puebla.

²³¹El Lic. Manuel Armendáriz (29 de septiembre de 1905 - 18 de junio de 1992), tuvo un gran número de puestos oficiales entre los que destacaron: Secretario General del Movimiento Vasconcelista (1929); Secretario General de la UNAM (1931-1932); Subsecretario de Hacienda (1952-1957); Embajador de México en Gran Bretaña (1960-1965); Director General del Banco Nacional de Comercio Exterior (1966-1970); Presidente Honorario del Consejo Consultivo de la Ciudad de México (1977-1980) y por último Presidente del Instituto Cultural Domecq (1977-1989).

²³² Acta Constitutiva de la fundación del Instituto Cultural Domecq, consultada en los archivos del propio Instituto.

- 2) Investigación del agave.
- 3) Escuela-taller de oficios y artesanías en Zacatecas, (enfocado hacia los canteros).

En el año 2005, la Casa Pedro Domecq fue comprada por el consorcio francés, Pernod Ricard y su presidente, el señor Francois Bouyra Lacombe le reintegró su escudo, su identidad y sus valores tradicionales. De 1905 a 1906, estuvo apoyado por el licenciado Francisco Javier González como director ejecutivo, quien había sido el último coordinador de las **Bienales Iberoamericanas de Arte**.

La actual Fundación Pedro Domecq fomenta la responsabilidad y moderación de las bebidas con alcohol y continúa con acciones de compromiso y responsabilidad social, para apoyar actividades ecológicas; actualmente, su presidente es la señora Lourdes Pozo de Bouyra.²³³

Regresando en el tiempo, aquel año de 1977, cuando se creó con tanto entusiasmo esta venerable institución, se asentó en el acta constitutiva que la asociación tendría entre otras actividades las siguientes:

- a) Promoción de los valores de la educación, el arte de la ciencia y la cultura y su proyección y enseñanza humanística a todos los niveles.
- b) El reconocimiento del talento artístico que emana del pueblo mexicano al que debe volver como integrador de una educación y cultura y de sus formas civilizadas de vida.
- c) Estímulo eficiente a la creación artística mexicana y búsqueda de sus entronques y proyecciones con el mundo de habla hispana.
- d) La configuración de una imagen mexicana a través de sus actividades educativa y cultural en consonancia a las más relevantes del mundo.²³⁴

²³³Datos proporcionados por el Lic. Francisco Javier González (último coordinador de las Bienales Domecq), en la entrevista que le hice vía telefónica, el día 2 de octubre de 2009.

²³⁴ El primer Consejo directivo de la Asociación quedó integrado por las siguientes personas: Presidente, Licenciado Antonio Armendáriz; Vicepresidente, Pedro F. Domecq; Vicepresidente, Antonio Ariza Cañadilla; Tesorero, Contador Público Gustavo de la Serna; Secretario, Contador Público Raúl Bermúdez; Vocales, Ingeniero Antonio Gutiérrez Prieto; Contador Público Rafael Guerrero; Paulino de Ariño y Eulalio Ferrer. Se nombró Director General al Señor Paulino de Ariño.

Posteriormente, el doctor Ignacio Chávez, ex-rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, inauguró el 17 de agosto de 1977 el Instituto Cultural Domecq, como Socio de Honor Número Uno con el siguiente mensaje:

Asistimos a un acto que augura tener repercusiones insospechadas en el futuro del país y marca un hito en la historia cultural de México. Por primera vez se crea en nuestro medio una Fundación privada de bases tan sólidas y de horizontes tan amplios como esta Fundación Domecq, dedicada a estimular todas las formas de la cultura, las humanísticas y las científicas, inspirada en la búsqueda del bienestar y la felicidad del hombre.²³⁵

En un principio, Don Antonio nombró al licenciado Antonio Carrillo Flores como presidente del Instituto, pero debido a su mal estado de salud, no aceptó el cargo y el licenciado Antonio Armendáriz ocupó la presidencia hasta febrero de 1989 en que lo sustituyó el arquitecto Luis Ortiz Macedo,²³⁶ quien continuó al frente de la institución, hasta el 1º de octubre de 2003.

Para febrero de 1989 se renovó el Consejo Directivo, pues el Licenciado Armendáriz se encontraba enfermo,²³⁷ quedó entonces como presidente de dicho consejo, don Antonio Ariza Cañadilla y él a su vez, nombró al arquitecto Luis Ortiz Macedo, Presidente Ejecutivo de la institución.

El Instituto²³⁸ fomentó la promoción de los valores del arte, la cultura, la ciencia y la educación, además de apoyar a los pintores, músicos y escritores, mediante premios y becas. El proyecto, sumamente ambicioso se inició con el firme propósito de contribuir a la difusión de la cultura mexicana.

²³⁵ Luis Cepeda. *Antonio Ariza. Cincuenta años en Domecq. Perfil de un empresario*. México, Ediciones Cyd, 1986, p. 30.

²³⁶ Nació el 4 de abril de 1933 en la Ciudad de México. Es Maestro y Doctor en Arquitectura y ha desempeñado diversos puestos: Director del Instituto Nacional de Bellas Artes, Director del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Subsecretario de Cultura y Vocal Ejecutivo del Centro Histórico de la Ciudad de México, Director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Anáhuac. Fue Miembro de la Junta de Gobierno de la UNAM y Exdirector de Fomento Cultural Banamex.

²³⁷ Falleció el 18 de junio de 1992.

²³⁸ Las sedes del Instituto desde su fundación fueron: Comunal 7 en San Ángel; Av. Insurgentes Sur 954, piso 11; Av. México 151, piso 6 (Torre Domecq) y la casa ubicada en Viena 161, esquina con Mina, Colonia del Carmen en Coyoacán.

Durante los primeros diez años, el Instituto otorgó becas particulares a universidades privadas para promover proyectos sobresalientes de investigación. Después de los sismos de 1985, destinó importantes sumas de dinero para la reconstrucción de escuelas y hospitales y, además contribuyó a fundar la Casa Hogar PAS, para niños y adolescentes, ubicada en la calle de Yácatas número 418 en la ciudad de México.

De entre las muchas actividades culturales planeadas, la más relevante resultó ser la organización de la **Primera Bienal Iberoamericana de Pintura**, celebrada del 22 de junio al 21 de julio de 1978 en el Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil. Fue el inicio de once más que se llevarían a cabo durante los siguientes 20 años, bajo el nombre de Bienales Iberoamericanas de Arte, con la supervisión del Instituto Nacional de Bellas Artes y apoyadas por las Secretarías de Educación, de Relaciones Exteriores y de Hacienda y Crédito Público.

La idea surgió cuando se pensó que no existía un concurso de pintura, pues la única bienal internacional que se había celebrado en la Ciudad de México fue la Primera Bienal Panamericana de Pintura y Grabado, organizada por el INBA, justamente 20 años antes, en 1958, misma que se llevó a cabo por segunda y última vez en 1960.

Don Antonio Ariza planeó una confrontación México-España, pero por sugerencia de los Socios Honorarios,²³⁹ se incluyó también a Portugal y al resto de Latinoamérica, para así convertirse en iberoamericana. Y a pesar de los problemas cuando se iniciaron los concursos o a lo largo de ellos, como guerras civiles en Guatemala, Nicaragua o El Salvador; dictaduras militares en Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Cuba, Panamá, Paraguay y Uruguay; o grupos guerrilleros: las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) y Sendero Luminoso en el Perú, no afectó la realización de las bienales y no representó problema alguno con las distintas ideologías de los países participantes.

De la coordinación de la **Primera Bienal**, el responsable fue el señor Enrique Figueroa; la licenciada Myriam G. de Delgado fue designada coordinadora de

²³⁹ Los Socios Honorarios eran nombrados por el Director del Instituto Cultural Domecq, para hacer la selección en sus respectivos países, de aquellos artistas invitados a cada bienal. Ellos eran directores de museos, críticos de arte, intelectuales o artistas de renombre.

1980 a 1990, año en que el licenciado Francisco Javier González, se encargó de la coordinación de las bienales hasta la **XI y última** de 1998.

Desde la primera bienal celebrada durante la presidencia del Lic. José López Portillo, el Instituto Cultural Domecq se propuso continuarlas para que, como se afirmaba en la Presentación del catálogo, “los profesionales de las artes plásticas puedan contar con una muestra, cuya proyección internacional, consolide más su prestigio, abriendo posibilidades a nuevas aportaciones y tendencias de la evolución pictórica;” más adelante se subrayaba la idea de lograr una “mayor solidaridad entre los pueblos que reconocen las raíces de las culturas del continente: el pasado precolombino y la corriente mediterránea que llegó con España y Portugal.”²⁴⁰

Estos serían los lineamientos a seguir durante las **once bienales** efectuadas en el siglo XX, las cuales si bien marcaron una pauta, tanto en nuestro país como en el resto de Latinoamérica, no obtuvieron la aceptación que se pensó tendrían entre los estudiosos y público en general y, menos aún, ante la crítica especializada, como se verá más adelante.

Otras actividades del ICD.

Además de la organización y patrocinio de las bienales, el Instituto Cultural Domecq apoyó paralelamente otras actividades culturales, aún cuando considero que lo más relevante fue la Bienal Iberoamericana de Arte.

En 1979, año de su fundación, la Casa Pedro Domecq donó al Instituto, una colección de 40 óleos con temas de charrería, pintados por el pintor andaluz, Juan Lara (1920-1995). Contaba además con otra colección de óleos, con temas taurinos de célebres pintores como, Carlos Ruano Llopis, Francisco Flores y otros, así como con gran número de monturas charras, que mantenía en exposición en la planta baja de su última sede en Coyoacán.²⁴¹

²⁴⁰ I Bienal Iberoamericana de Pintura, INBA/SEP, 22 de junio / 21 de julio de 1978. México, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil.

²⁴¹ La colección de óleos y monturas charras se encuentran en comodato en el Museo de la Charrería en la Ciudad de México y la colección de tauromaquia, también en comodato, se encuentra en el Museo de la Tauromaquia en Aguascalientes.

Los dirigentes crearon el Premio Literario Nezahualcóyotl, para estimular los trabajos monográficos de investigación histórica o literaria relacionados con temas hispanoamericanos. Este premio se mantuvo hasta 1989, año en que el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, inició su programa de becas, así como los estímulos a la creación literaria auspiciados por los gobiernos estatales.²⁴²

A partir de 1984, el Instituto Cultural Domecq, empezó a organizar un concierto al aire libre en el Parque del Retiro de Madrid, con la Banda Sinfónica Municipal de Madrid y música de compositores mexicanos.

Asimismo, colaboró con el Festival Cervantino de Guanajuato desde su inicio; para ello se construyó la Cava Domecq en la Plaza de Mineral de Cata, donde se organizaban diversos eventos culturales y académicos. También apoyó con recintos similares, la Feria de San Marcos de Aguascalientes y la Feria Regional de Zacatecas. Por otra parte, el Instituto festejaba su aniversario anualmente con un concierto sinfónico, al cual invitaba a las principales orquestas del país y a un solista de fama internacional.

En 1991, el mismo Instituto creó la Medalla Mozart, encargada a Lorenzo Rafael II, afamado diseñador de numismática, con motivo de la celebración del bicentenario de la muerte del compositor y músico austriaco. Estas medallas las entregaba el Presidente de la República, en ceremonias especiales en Palacio Nacional, a músicos destacados como: Blas Galindo, Manuel Enríquez, Mario Lavista, Eduardo Mata, Enrique Diemecke, Plácido Domingo y Carlos Prieto, entre otros. En 2002, la medalla se cedió a la Asociación Medalla Mozart, presidida por el director de orquesta, Fernando Lozano, quien ha continuado con esta premiación.²⁴³

Para celebrar el V Centenario del Encuentro de Dos Mundos, don Antonio Ariza Cañadilla, Presidente del Consejo Directivo, decidió colaborar en la construcción del Pabellón de México en la Feria de Sevilla 92, así como publicar las obras: *Temas médicos de la Nueva España*, en colaboración con la Sociedad Médica Hispanomexicana; *Música y músicos en México*, escrito por el maestro Simón

²⁴² Datos tomados del Archivo del Instituto Cultural Domecq.

²⁴³ Una réplica de la Medalla Mozart fue enviada en 1993 por Francisco Javier González (entonces coordinador de las Bienales Domecq) al Mozarteum de Salzburgo.

Tapia Colman y *EL periodismo en la emancipación de Hispanoamérica*, del abogado español Emilio de la Cruz Herмосilla.

El Instituto Cultural Domecq se interesó también en promover la interrelación de diferentes fundaciones, (algunas ya desaparecidas), colaborando en encuentros y reuniones nacionales y extranjeras de fundaciones tan importantes entonces, como: Fundación Miguel Alemán, Fundación Mary Street Jenkins, Fundación Cultural Televisa, Fundación Mexicana para la Salud, Fundación Barros Sierra, Fomento Cultural Banamex, Fundación Cultural Bancomer, Transportación Marítima Mexicana y el Centro Mexicano para la Filantropía, entre otras.

En sus propias instalaciones, el Instituto organizaba exposiciones, recitales, conferencias, así como presentaciones de libros, con lo cual reforzaba el apoyo a la divulgación de la cultura, uno de sus principales objetivos; pero quizá de lo más importante, desde luego después de la celebración de la Bienal Iberoamericana de Arte, fue la propuesta para la construcción del nuevo Museo de Sitio de Teotihuacan, con un proyecto del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, el cual fue inaugurado en 1993. Para ello, el Instituto promovió la participación de otras nueve empresas mexicanas y así logró el patrocinio de: Teléfonos de México, Pulsar Internacional, Grupo Gutsa, Banco Nacional de México, Grupo Modelo, Grupo Gigante, Bancomer, Ariza Hermanos, Pedro Domecq México y el propio Instituto Cultural Domecq.

La zona arqueológica de Teotihuacan, considerada como parte del Patrimonio Cultural de la Humanidad desde 1987, por los países miembros de la UNESCO, así como su Museo de Sitio respaldado por los Amigos de Teotihuacan, asociación que presidía don Antonio Ariza Cañadilla, han realizado una gran labor con el apoyo que les ha brindado el Instituto Cultural Domecq. Desafortunadamente, a partir del año 2001, los Amigos de Teotihuacán ya no dependieron directamente del Instituto.

3.2. Surgimiento y desarrollo de las bienales, a partir de 1978.

A finales de 1977, el licenciado Antonio Armendáriz, Presidente del Instituto Cultural Domecq, quien había sido Subsecretario de Hacienda (1952-57) y

Embajador de México en Gran Bretaña (1960-65),²⁴⁴ envió al señor Enrique Figueroa, Director de Relaciones Públicas, a España, Portugal y a América Latina, a contactar a los mencionados Asesores Honorarios, encargados de invitar los artistas participantes en la **Primera Bienal de Pintura** por celebrarse en México. La invitación fue bien acogida en general y se logró animar a unos 600 artistas de los países mencionados a concursar en el certamen.

La **Bienal** recibió el apoyo de las autoridades mexicanas: la Secretaría de Relaciones Exteriores ordenó a sus embajadas que ayudaran a los artistas a obtener las mayores facilidades de sus gobiernos para participar en el concurso; la Secretaría de Hacienda y Crédito Público giró instrucciones a todas sus aduanas, tanto marítimas como terrestres para permitir la entrada de los cuadros, libres de impuestos. La Secretaría de Educación bajo la dirección del licenciado Fernando Solana apoyó al INBA, a cargo del licenciado Juan José Bremer, del arquitecto Oscar Urrutia, como Director de Artes Plásticas y del señor Fernando Gamboa, quien era Subdirector Técnico, para facilitar un espacio donde se celebraría esa Primera Bienal.

El 10 de febrero de 1978, el señor Figueroa presentó a la prensa, en el Salón Virreinal del Hotel Continental de la Ciudad de México, un informe de su viaje a España, Portugal y a algunas ciudades de Latinoamérica como: Bogotá, Caracas, Río de Janeiro, Sao Paulo, Buenos Aires, Lima y Quito. En el *presidium* estuvieron el licenciado Antonio Armendáriz, Paulino de Ariño, Edmundo Faustino Zorrilla, junto con Enrique Figueroa, quienes formaban el cuerpo directivo del Instituto Cultural Domecq.

En la revista *Tiempo*, del 6 de febrero de 1978, apareció un artículo de Berta Taracena, donde comentaba que se encontraban “muy avanzados los trabajos de organización de la I Bienal Iberoamericana de Pintura, que era uno de los acontecimientos del Instituto Cultural Domecq”. Informaba que se realizaría en la ciudad de México, del 22 de junio al 21 de julio y mencionaba que el primer premio

²⁴⁴ El puesto anterior a la presidencia del ICD, fue el de Presidente del Comité Consultor de la Ciudad de México, responsable de la actual Plaza Tolsá, donde se encuentra la estatua ecuestre, “El Caballito”, en la calle de Tacuba del Centro Histórico.

sería de medio millón de pesos y que la participación estaría abierta a todos los pintores de habla española y portuguesa, sin tomar en cuenta su lugar de origen y residencia. “En México se hacía necesario un evento de este tipo, a petición de los propios artistas, basados en la necesidad de intercambio internacional... Es sin duda una iniciativa importante que ha emprendido el Instituto Cultural Domecq... Queda pues desearle al Instituto Cultural Domecq la mejor de las suertes en su larga tarea hoy emprendida y darle la bienvenida por su participación en el campo del arte, hoy en el impulso de la creación artística.”²⁴⁵

La reseña de este acontecimiento apareció en los principales diarios de la Ciudad de México (*Novedades*, *Excélsior*, *El Universal*, *Unomásuno* y *El Sol de México*), así como en los de otros países latinoamericanos: *El Espectador* de Bogotá, *El Nacional* de Caracas, *El Jornal do Brasil* de Río de Janeiro y *O Stao* de Sao Paulo.

Más no todo resultó positivo en el ámbito cultural, pues también se publicaron artículos en contra. Eduardo Camacho, responsable de la sección cultural de *Excélsior*, comentó en este mismo diario, el domingo 12 de febrero de 1978, en su artículo “Los pintores comprometidos con el pueblo deben boicotear la Bienal Iberoamericana”, lo siguiente:

El grupo de artistas plásticos ‘Belisario Domínguez’, por medio de sus representantes Adolfo Quinteros y Sarah Jiménez exhorta a los pintores independientes comprometidos con las luchas de nuestro pueblo y al Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura a boicotear con su inasistencia a la Bienal Iberoamericana con cursos de pintura y demás manifestaciones estéticas que son el ‘anzuelo’ de grandes premios económicos (sic) que pretenden seguir alejando a los artistas de las luchas de liberación popular y facilitar más la entrada a las empresas transnacionales.

Belisario Domínguez es un grupo que desde hace 11 años lucha constantemente dentro del medio de las artes plásticas (...) Como ya se informó el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura está integrado por ‘Proceso Pentágono’, ‘Suma’, ‘Taller de Arte e Ideología’, ‘El Colectivo’, ‘Caligrama’, ‘Mira’, ‘Taller de Cine Octubre’,

Berta Taracena, “Bienal Iberoamericana”, en *Tiempo*, México, 6 de febrero de 1978, p. 50.

‘Cuadernos Filosóficos’, ‘Sabe usted leer’ y ‘Taller de Investigaciones Plásticas’, quienes han decidido comprometer la realización de sus obras futuras a favor de las luchas populares.²⁴⁶

El mismo Eduardo Camacho escribió en otros dos artículos, publicados los días 28 y 31 de enero de 1978, también en *Excélsior*, que artistas como Regina Raull y Francisco Dosamantes atacaron a las empresas transnacionales como culpables de la penetración cultural al país y él afirmó lo siguiente: “El primer descaro lo constituyó las múltiples denuncias en contra de las operaciones que en nuestro territorio realizan la CIA y el FBI; pero creo que la intervención yanqui en el ámbito de la cultura y la promoción de empresas extranjeras en los concursos plásticos, raya en el cinismo.”²⁴⁷

El 22 de febrero del mismo año, apareció en *Excélsior*, el artículo intitulado “Señala el pintor Salvador Irizar”, ilustrado con una obra suya sumamente realista, donde destacaban la estatua de la libertad de Nueva York al lado de calaveras, rifles, un gorila militar, muertos, una rata, un escusado y la bandera norteamericana, con el siguiente comentario: “Una de las obras del pintor Salvador Irizar, cuyo fuerte contenido ha atemorizado a varias galerías de esta capital”.

El texto afirmaba:

La colaboración y participación de los pintores en bienales como la Iberoamericana patrocinada por Pedro Domecq y cuyo jurado está compuesto entre otros por Rufino Tamayo, Fernando Gamboa, es una clara muestra del papel servilista que las caracteriza (...) El arte pertenece al pueblo, es desconocido por quienes organizan eventos culturales elitistas y exclusivos para ‘vedettes’, como la Bienal Iberoamericana, que sigue encubriendo el individualismo de nuestros artistas ‘consagrados’ y margina a los jóvenes talentos que miopemente ‘compiten’ con estos mercenarios del arte.²⁴⁸

²⁴⁶ Eduardo Camacho S, “Los pintores comprometidos con el pueblo deben boicotear la Bienal Iberoamericana”, en *Excélsior*, México, domingo 12 de febrero de 1978, p. F-10.

²⁴⁷ Eduardo Camacho S, ver “Afirma el Pintor Francisco Dosamantes”, en *Excélsior*, México, 28 de enero de 1978, p. E-1.

²⁴⁸ Eduardo Camacho, “Señala el Pintor Salvador Irizar”, en *Excélsior*, México, 22 de febrero de 1978, p. I-C.

Irizar estaba en contra de todo aquello que representaba lo transnacional en la cultura, así como que la obra de arte se convirtiera en “mercancía y objeto de las mayores especulaciones.” Consideraba que las bienales de artes plásticas fomentaban “los valores del imperialismo”, como él los llamaba, así como los “estilos de moda, nuevas tendencias y vanguardias”, que según él desviaban el interés hacia los problemas sociales, históricos y políticos y, por lo mismo el compromiso por un cambio social.²⁴⁹

Como se puede apreciar por los comentarios anteriores, esta **primera bienal** suscitó gran controversia y originó polémica entre algunos artistas plásticos, así como lo haría la segunda, cuando el crítico de arte Antonio Rodríguez,²⁵⁰ quien además fungió como jurado, consideró que el certamen no atrajo la atención de grandes artistas; o bien la cuarta, donde Vlady²⁵¹ rechazó la mención honorífica que le había otorgado el jurado y en la quinta muestra, Omar Gasca,²⁵² crítico de arte, manifestó que el tema: naturaleza muerta o bodegón, resultaba anticuado y poco original.

Los demás comentarios de las bienales que aparecieron en la prensa, se incluyen al final del próximo capítulo, para dar una idea de la difusión y recepción que tuvieron estos certámenes en la sociedad mexicana.

El año de 1978, estuvo marcado por varios acontecimientos: regresaron a México, “los Grupos” que habían participado en la X Bienal de Jóvenes de París, animaron al resto de las agrupaciones a formar una asociación común y, así surgió el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura. Por otra parte, el mercado del arte continuaba creciendo, promovido por las principales galerías mexicanas, así como por el auge que había logrado el arte latinoamericano en las subastas auspiciadas por las casas Sotheby’s y Christie’s de Nueva York, especialmente las obras de Frida Kahlo en primer lugar y después las de Diego

²⁴⁹ *Idem.*

²⁵⁰ Antonio Rodríguez, “Recuentos de la Bienal”, en *Excélsior*, Sección Cultural Financiera, 15 de octubre de 1980, p. 1.

²⁵¹ Fernando Belmont, “Polémica premiación de la Bienal Iberoamericana”, en *Unomásuno*, miércoles 28 de noviembre de 1984, p. 17.

²⁵² Omar Gasca “Bienal Iberoamericana. Neutralidad entre uvas”, en *Unomásuno*, 1º. de octubre de 1986, p. 22.

Rivera, Rufino Tamayo y los más jóvenes como Francisco Toledo, en otras palabras, las telas afines a la Escuela Mexicana de pintura.

Fue en este contexto que se llevaron a cabo las bienales Domecq. Para ello, los dirigentes decidieron establecer parámetros muy puntuales como era la publicación de la convocatoria, la elección de los jurados, los temas a desarrollar y, desde luego, el espacio donde se realizarían.

3.3 Las convocatorias, los jurados, los premiados.

Los dirigentes del recién creado Instituto Cultural Domecq: Don Antonio Armendáriz (Presidente) y Don Paulino de Ariño (Director General), se dieron a la tarea de publicar la primera convocatoria, sin tema en particular y, que por esa única ocasión, se le denominó **Primera Bienal Iberoamericana de Pintura**, cuya recepción de obras quedaba abierta a partir del día 2 de enero de 1978 y se cerraba el 31 de marzo del mismo año. A partir de esta primera bienal se nombraron a los mencionados Asesores Honorarios; pero no fue sino hasta la quinta bienal, que en el catálogo aparecieron los nombres de ellos.²⁵³

A continuación los enumero por orden alfabético de países: Argentina: Prof. Guillermo Whitelow, Director de Artes Visuales; Colombia: Lic. Linda Berg, Agregada Cultural en México; Costa Rica: Ricardo Ulloa Barrenechea; Ecuador: Oswaldo Viteri; México: Martha Rubio, Subdirectora del Museo de Arte Moderno de Guadalajara, Mtro. Federico Silva, Leonor Cortina de Pintado, Mtra. Teresa del Conde, Directora de Artes Plásticas del INBA y Mtra. Graciela Kartoffel, crítica de arte; Portugal: Carlos Baptista da Silva, Fundación Calouste Gulbenkian, Francisco Barrenechea, Museo de la Universidad; República Dominicana; Silvano Lora; Uruguay: Ángel Kalenberg, Director del Museo Nacional de Artes Plásticas; Venezuela: Sofía Imbert, Ex-directora del Museo de Arte Contemporáneo. Y, aunque no participaron los Estados Unidos y Francia hubo asesores de dichos países: Rogelio Novey, Director del Museo de Arte Moderno de Latinoamérica, por

²⁵³ Estos asesores fueron reemplazados por los agregados culturales de las embajadas de los distintos países concursantes, a partir de 1989, en que el arquitecto Luis Ortiz Macedo se hizo cargo del Instituto Cultural Domecq. (Ver Apéndice número 3).

el primero y por el segundo: Gaston Diehl, Presidente del Museo de América Latina y Mercedes Iturbe, Directora del Centro Cultural de México en Francia.

Al principio se optó por tener dos tipos de jurado: el de selección y el de premiación, los cuales continuaron durante las primeras siete bienales y no fue sino hasta la octava, cuando se decidió establecer un solo jurado calificador. Los nombres del Jurado Seleccionador no siempre aparecían en el catálogo; en cambio la lista de Asesores Honorarios, a partir de la sexta bienal era muy extensa y no considero necesario mencionar a todos ellos. Sin embargo, en la séptima destacaron algunas personalidades como: Jorge Romero Brest de Argentina; Darci Ribeiro de Brasil; Cesáreo Rodríguez Aguilera de España; José Luis Cuevas, Silvia Pandolfi y Lourdes Sosa de México; Víctor Gerena de Puerto Rico.

Para la X y XI bienales, los organizadores decidieron invitar a todos los embajadores de México residentes en los diversos países participantes, además de los directores de los museos nacionales.

Las convocatorias de las once bienales fueron muy similares con algunas variantes en los premios, que fueron cambiando con los años; los temas, las medidas, las técnicas y otras más, como se verá a lo largo del texto, que pudiera parecer reiterativo, pero que considero indispensable para este estudio.

Entre las variantes se cuenta el número de cláusulas que oscilaban entre 15 y 17 en las primeras, para terminar en ocho en las últimas; el contenido era el mismo, lo que cambiaba era la presentación. De todas ellas, quizá las que llaman la atención fueron las dos últimas, la X (1996) y la XI (1998), cuando los premios se redujeron a uno solo: la Medalla Goya de Oro acompañada de un premio anunciado en dólares, el cual ascendió a \$6,000.00, además de las Medallas Goya de Plata sin remuneración, que correspondían a las menciones honoríficas.

Aquí en México, se invitó mediante la convocatoria que apareció en la prensa y de ahí surgió la protesta de algunos pintores, mencionada anteriormente. En esa ocasión los temas, así como las técnicas eran libres y se solicitaba un mínimo de tres obras por artista y los tres premios ascendían a \$500,000.00, \$200,000.00 y \$100,000.00 pesos, cuando el dólar estaba a \$22.60 pesos por dólar; por lo tanto los premios equivalían a \$22,123.89 dólares para el primer lugar; \$8,849.55

dólares para el segundo y \$4,424.77 dólares para el tercero respectivamente, además de un Diploma de Honor.

Era requisito indispensable que los 140 artistas, provenientes de 17 países que hubieran presentado varias exposiciones individuales, así como participado en exposiciones importantes y contaran con la publicación de un catálogo. En esa ocasión, 91 concursantes eran de México, dando un porcentaje del 65% del total, siendo el más alto y se mantuvo así en las III, V, VII, VIII y XI bienales, lo cual resultaba lógico, debido a que era el país anfitrión.²⁵⁴

Para detectar el número de participantes de cada país, incluyo en el Apéndice 1, una gráfica por cada bienal, en la cual se aprecia claramente el porcentaje de concursantes por países, mediante el uso de diferentes colores. Asimismo, presento en la gráfica 8, el número de participantes y ahí se puede ver exactamente cuáles bienales contaron con más concursantes y aquellas en las que la asistencia disminuyó notablemente. Así se puede apreciar que las más concurridas fueron: la octava con 270 y la tercera con 234 respectivamente, mientras las menores lo fueron la décima con 79 concursantes, para quedar al final de todas, la décimo primera y última, la cual contó con tan solo 60 participantes.

El exigir a los artistas que hubieran presentado su obra en exposiciones anteriores sentaba el precedente, de no aceptar a aquellos artistas que se iniciaban en la plástica, con lo cual se hacía una estricta selección de los concursantes. También se aclaraba que únicamente participarían 600 obras propuestas por el Jurado Calificador que entregaría los premios, lo cual resulta muy ambicioso, tomando en cuenta el número de concursantes.

Dicho jurado estaba formado por las siguientes personalidades: Luis González Robles, crítico e investigador español; Frederico de Moraes, crítico y catedrático en varias universidades brasileñas; los pintores mexicanos Carlos Mérida y Rufino Tamayo, éste último fungió como presidente y, el escritor y crítico Antonio Rodríguez, de origen español²⁵⁵ radicado en México, fue el secretario del jurado.

²⁵⁴ Ver gráficas 3, 5, 6, 7 y 11 del Apéndice número 1.

²⁵⁵ Está considerado como español, pero no se sabe con certeza si era español o portugués.

El Comité de Selección escogió las obras para ser juzgadas por los anteriormente mencionados y estuvo constituido por los siguientes tres críticos de arte, ampliamente conocidos: Juan Acha, de origen peruano radicado en México, Antonio Rodríguez y Berta Taracena, originaria de la ciudad de México.

Curiosamente, en esta **primera bienal** los premiados pertenecían a los mismos países del Jurado Calificador y, así obtuvo el primer premio Arcangelo Ianelli, destacado pintor brasileño, nacido en Sao Paulo en 1922 y líder del abstraccionismo geométrico de su país, con una larga experiencia profesional y de concurso, pues había participado varias veces en la famosa Bienal de Sao Paulo y fue el invitado de honor en la emisión número XII de 1973. El segundo premio fue para el español Frederic Amat (Barcelona 1952), quien estudió arquitectura y escenografía para después dedicarse a la pintura, grabado y dibujo. El tercer lugar le correspondió al mexicano Edmundo Aquino (Oaxaca 1939), ampliamente conocido en el mundo artístico y concursante también en varias bienales como representante de la abstracción orgánica.

También hubo nueve menciones honoríficas, siete de ellas para los mexicanos: Santos Balmori, Aarón Cruz, Roberto Donis, Águeda Lozano, Moisés, Beatriz Zamora y Rodolfo Sanabria y, aún cuando se tratara de diferentes generaciones de artistas, todos ellos habían sido reconocidos en el campo de la plástica mexicana. Las dos últimas fueron para Aníbal Villacís de Ecuador y Abelardo Valuar de Brasil.

Por otra parte se invitó a artistas destacados no concursantes, tal fue el caso de Julio Le Parc, pintor argentino radicado en París y líder latinoamericano del arte op, seguidor del famoso Vasarely, creador de esta corriente óptica tan en boga en aquella época. Junto con Le Parc, expusieron los españoles: Amalia Avia, Eloísa Castellanos, Luis Feito, José Guerrero, Joaquín Pacheco y Antonio Suárez.

Esta **primera bienal** publicó su catálogo, como se mencionaba en la convocatoria; sin embargo para esa gran ocasión también apareció un número especial de la renombrada revista *Artes de México*: el 193, del año XXII que llevaba por título *Bienal Iberoamericana de Pintura*, cuyo costo era de \$100.00 pesos (6.00 dólares en el extranjero).

La portada en color blanco brillante, mostraba el bello y elegante logotipo de todas las bienales: un botón de rosa estilizado, dibujado con una precisa línea negra, sobre un largo tallo con tres punzantes espinas, cuyo centro muestra un fragmento del arco iris. Estupendo diseño, cuyo autor quedó en el olvido, pues las personas que estuvieron relacionadas con el evento, desconocían el nombre del responsable;²⁵⁶ es probable que haya sido alguien relacionado con la Agencia de Publicidad Eulalio Ferrer, que asesoraba al Instituto en dicha área. (Fig. 1)

De la **tercera bienal** hasta la **octava**, se consideró necesario proponer un tema específico y que la técnica requerida no fuera exclusivamente la pintura y, así cambió el título a **Bienal Iberoamericana de Arte**, para poder dar cabida a la gráfica y, más adelante a la escultura, misma que nunca se llegó a incluir. La novena estuvo dedicada al dibujo y estampa, la décima al grabado en honor a Goya por el 250 aniversario de su natalicio y la once y última, a la litografía de fin de siglo, a 200 años de su invención.

La **segunda bienal** (1980) se dedicó al dibujo, grabado y nuevas técnicas de estampación; la participación fue mediante rigurosa invitación, por parte de los diferentes asesores nombrados por los dirigentes del Instituto. Los artistas concursantes aumentaron a 175, provenientes de 15 países²⁵⁷ y se les exigía además que hubieran realizado, en este caso, tres exposiciones individuales y participado en otras tres más, cada una con su correspondiente catálogo. Los dibujos podían ser en negro y blanco, o en color y las técnicas de grabado eran: agua fuerte, agua tinta, linóleo, punta seca o xilografía, así como otros métodos de estampación, que incluían la litografía, el *offset* y la serigrafía. El tamaño de las obras se estableció con un mínimo de 35 X 50 cm. y un máximo de 70 X 100 cm.

Las obras se recibían desde el 12 de mayo hasta el 12 de julio de 1980 y como requisito deberían haber sido realizadas después de 1975, además de no haber participado en algún otro certamen. La inauguración estaba programada para el 12 de octubre del mismo año en el Museo Carrillo Gil, sede de la bienal anterior y los premios para esa ocasión, bajaron considerablemente, por tratarse de tres

²⁵⁶ El propio don Antonio Ariza Cañadilla desconocía la respuesta. Suponía que no hubo un concurso de diseño, sino que el Grupo Ferrer fue el responsable. (Ver Apéndice número 2).

²⁵⁷ Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, Ecuador, España, México, Nicaragua, Panamá, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana y Venezuela.

categorías: dibujo, grabado y nuevas técnicas de estampación. Sin embargo a las dos primeras, se les se asignaron \$50,000.00 pesos al primer lugar y con la paridad del dólar a \$23.35 pesos por dólar; dicha suma equivalía a \$2,141.32 dólares; \$30,000.00; al segundo (\$1,284.79 dólares) y \$20,000.00 (\$856.53 dólares) al tercero. En cambio para las nuevas técnicas de estampación bajaban las cantidades a: \$25,000.00 (\$1,070.66 dólares), \$15,000.00 (\$642.39 dólares) y \$10,000.00 (\$428.26 dólares) para el primero, segundo y tercer lugar respectivamente. De esta manera se le adjudicaba una menor categoría a la tercera técnica mencionada, sin hacer aclaraciones.

Además, el Jurado Calificador podría otorgar hasta cinco *Accésit* (o premio de consolación) de \$7,500.00 pesos (\$321.19 dólares) para cada sección y un Diploma de Honor para los triunfadores. Llama la atención esta baja sustantiva en los premios, que seguramente obedeció a los pocos recursos con los que contó la segunda bienal y quizá por ello, decidieron los organizadores que el soporte fuera el papel, que es más barato que el lienzo y que se incluyeran tres técnicas diferentes, en lugar de una sola.

En esa ocasión, no aparecieron los nombres del jurado de selección, en cambio, en la transcripción de las palabras de inauguración, pronunciadas por Don Antonio Armendáriz, presidente del Instituto Cultural Domecq que aparecían en el catálogo, agradecía la colaboración de personas renombradas en el mundo artístico y cultural, quienes fungieron como asesores para invitar a los artistas a participar en el segundo certamen. Ellos fueron: Frederic de Moraes de Brasil, Ernesto Heine de Montevideo, Eduardo Serrano de Bogotá, Marc Berkowitz de Río de Janeiro, José A. Sommer Ribeiro de Lisboa; José Gómez Sicre de Washington, Sir John Pop Henessy de Nueva York y Jacques Lassaigne de París (estos tres últimos provenientes de países, cuyos artistas no estaban incluidos en el evento). Colaboraron también: Juan Acha, Xavier Moyssén y Bertha Taracena de México y, por último Luis González Robles de España, representante del Instituto Cultural Domecq en Europa, con sede en Madrid.

Esta segunda bienal contó con Invitados de Honor como en la primera. Esta vez se exhibieron obras de los artistas extranjeros: Joan Miró, Mauricio Lazansky, Fayga Ostrower y del mexicano José Luis Cuevas. No se mencionaba al jurado

seleccionador y el calificador quedó establecido con cinco miembros: René Berger de Suiza, Presidente Honorario de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y Director del Museo de Bellas Artes de Lausanne; Cesáreo Rodríguez-Aguilera de España, escritor y crítico de arte catalán, además de catedrático de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Antonio Rodríguez de México, también escritor y crítico de arte, así como fundador y Director de la revista *IPN, Ciencias-Arte-Cultura*; René Hagenauer de Brasil, entonces Consejero Cultural de la Embajada de Brasil en nuestro país y Jorge Alberto Manrique de México, Director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Ellos decidieron realizar la premiación de la siguiente manera en las tres categorías concursantes: en Dibujo, el primer lugar fue para Arlindo Daibert Amaral (Minas Gerais, Brasil 1952), el segundo para Arnaldo Coen (México, D. F. 1940) y el tercero fue asignado a Fernando Maza (Buenos Aires, Argentina 1936); en Grabado, obtuvo el primer lugar Carlos García Estrada (México, D. F. 1934), el segundo, Pilar Palomar (Barcelona, 1945) y, el tercero Artur Luis Piza (Sao Paulo, Brasil 1928); en Nuevas Técnicas de Estampación el del primer premio fue Ricardo Rocha (México D. F. 1937), del segundo Ismael Martínez Guardado (Ojocaliente, Zacatecas, México 1942) y del tercero, Gil Teixeira Lopes (Miranda, Portugal 1936).

Los *Accésit* en Dibujo, los obtuvieron: Rubens Gerchman, (Brasil), Félix Ángel (Colombia), Carmen Serra Viaplana (España), Gilberto Aceves Navarro (México), Raúl Othón Herrera (México); en Grabado: Roberto de Lamónica (Brasil), Carlos Martins (Brasil), Manuel Messias Dos Santos (Brasil), Amadeo Gabino (España), y Miguel Rodríguez Acosta (España); en Nuevas Técnicas de Estampación: Sergio Camporeale (Argentina), Álvaro Marín Vieco (Colombia), José Luis Serrano (México) y Alfredo Testoni (Uruguay).

Como se puede apreciar, el Jurado Calificador fue muy generoso en la distribución de los *Accésit*, quizá para entusiasmar a los artistas a seguir participando en las siguientes bienales. Nuevamente, se detecta que los favorecidos con los premios pertenecían en su mayoría, a aquellos países de donde provenían los miembros del jurado.

La **Tercera Bienal Iberoamericana de Arte** de 1982, tuvo por título: “El paisaje en la Pintura Contemporánea” y en la primera cláusula de la Convocatoria, se aclaraba que serían los Asesores nombrados por el propio Instituto, los responsables de invitar a los artistas de los países de habla española y portuguesa. En esa ocasión participaron otros dos países además de los del certamen anterior: Jamaica y República Dominicana. Los 234 concursantes debían contar en su *currículo* con varias exposiciones individuales, además de tres importantes y su respectivo catálogo. Esta tercera edición fue la segunda más concurrida de las once, superada únicamente por la octava con 270 participantes. (Ver gráfica 3, en Apéndice 1).²⁵⁸

El tamaño de las obras debía tener un máximo de 250 cm. de alto y un mínimo de 80 cm. por cualquiera de sus lados. La recepción de éstas quedaba abierta del 31 de diciembre de 1981 hasta el 31 de mayo de 1982; haberse realizado después de 1978 y no haber sido expuestas anteriormente. Un Comité Especial seleccionaría 300 obras como máximo y un Jurado Calificador otorgaría los premios el 28 de julio, día de la inauguración, más no se mencionaba el recinto donde se llevaría al cabo, el cual fue también el Museo Carrillo Gil. Los premios ascendieron enormemente, pues para entonces el dólar se cotizaba a \$150.00 pesos por un dólar. De esta manera quedaron así: \$400,000.00 pesos al primer lugar (\$26,666.66 dólares); \$250,000.00 al segundo (\$1,666.66 dólares) y \$150,000.00 al tercero (\$1,000.00 dólares), además de cuatro menciones honoríficas de \$50,000.00 (\$333.33 dólares) cada una y un Diploma de Honor para los ganadores.

En el catálogo aparecieron los nombres de los componentes del Comité de Selección y del Jurado Calificador. Los del primero eran, nuevamente los españoles: Luis González Robles y Cesáreo Rodríguez-Aguilera y los mexicanos: Berta Taracena, crítica de arte y Rafael Anzures, profesor de Historia del arte en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. El Jurado Calificador invitó a: Guillermo Whitelow de Argentina, Director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y ex director de la Galería Bonino de Buenos Aires, además de crítico de arte; Marc

²⁵⁸ Nota: el Apéndice número 7 es un listado de los participantes y sus respectivos países.

Berkowitz de Brasil, escritor, crítico de arte y también comisario de varias exposiciones internacionales representando a su país.

De México a Luis Ortiz Macedo, arquitecto y catedrático de la UNAM desde 1959, quien más adelante (en 1989), se haría cargo de la dirección del Instituto Cultural Domecq, como ya se mencionó. Él había sido galardonado con el Gran Cordón del American Institute of Architecture, la Legión de Honor del Gobierno de Francia y la Orden al Mérito del Gobierno de Italia y, a Armando Torres Michúa, crítico de arte, entonces becario del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. También estuvieron invitados a formar parte de este jurado (pero no pudieron asistir), Xavier de Salas, ex director del Museo del Prado de Madrid y Mario de Oliveira, crítico de arte portugués, el primero por fallecimiento y el segundo por motivo de salud, lo cual le dio un toque de aflicción al evento.

Los que asistieron decidieron otorgar el primer lugar a Héctor José Medici (Buenos Aires, Argentina 1945); el segundo a Aldir Mendes de Souza de Brasil (1941) y el tercero a Jorge Castillo Morquecho de la Ciudad de México (1954). También concedieron cuatro menciones honoríficas a Alejandro Arostegui (Nicaragua 1935), Germano Blum (Brasil 1932), Aarón Cruz (México 1941) y a Sergio Hernández Martínez (México 1957), así como cuatro menciones especiales a José García Espinoza (Brasil 1922), Carmelo González (Cuba 1920), Águeda Lozano (México 1944) y a Ismael Martínez Guardado (México 1942); los dos últimos ya habían recibido mención, en la **primera bienal** y premio en la **segunda**, respectivamente.

“El autorretrato” fue el título de la **cuarta bienal** sugerido por el reconocido pintor mexicano Raúl Anguiano, como me lo comentó en las entrevistas que me concedió en su casa de Coyoacán, los días 4 y 8 de agosto de 2005²⁵⁹ y fue jurado de dicho certamen. Como en las anteriores, la invitación la realizaron los Asesores nombrados por el Instituto y los artistas debían contar con cierto prestigio, sólo que en esta ocasión, las medidas de las obras quedaban a juicio de los concursantes. Éstas se recibirían a partir de la fecha en que se abriera la convocatoria y hasta el 31 de mayo de 1984 como fecha límite; tendrían que

²⁵⁹ El maestro Raúl Anguiano falleció en enero de 2006.

haber sido realizadas después de 1982 y no haber participado en algún certamen; además se seleccionaría un máximo de 300, que pertenecían a los 181 concursantes de 14 países.²⁶⁰ El evento cambió de espacio exhibidor, pues se llevó a cabo en la Galería del Auditorio, como lo haría la siguiente bienal.

Para entonces, el dólar se cotizaba en \$210.00 pesos por un dólar. Los premios aumentaron a cinco, con un rango de \$400,000.00 pesos (\$1,904.76 dólares) para el primero y \$100,00.00 (\$479.19) para el quinto lugar, además de cuatro menciones honoríficas de \$50,000.00 (\$238.09 dólares) cada una y el respectivo diploma de honor para los laureados.²⁶¹

El jurado calificador estuvo constituido por: Raúl Anguiano; Linda R. Berg Gutt, Agregada Cultural de la Embajada de Colombia en México y licenciada en estudios latinoamericanos, especializada en el área de arte, literatura y política en el New Comb College de la Universidad de Tulane, en Nueva Orleans; el español, Luis González-Robles (quien ya había participado anteriormente); la mexicana, Ana María Icaza de Xirau, encargada de la sección mexicana de la exposición “Latin American Painting through the Ages”, organizada por la Universidad de Yale en 1977 y consultora de la casa subastadora Christie’s de Londres en México, a partir de 1978 y, el portugués Mario de Oliveira, arquitecto y urbanista reconocido internacionalmente, además de pintor y crítico de arte. Se puede decir que las autoridades se esmeraron por reunir a un jurado calificador integrado por personas de diferentes disciplinas para premiar a los ganadores.

Ellos fueron, en primer lugar, Ignacio Berriobeña (Madrid, España 1941); segundo, Heriberto Cogollo (Cartagena, Colombia 1945); tercero, Rogelio Puente (La Habana, Cuba 1936, de nacionalidad española); cuarto, Héctor Giuffrè (Buenos Aires, Argentina 1944) y en quinto lugar, Juan Carlos Liberti (Buenos Aires, Argentina 1930). Recibieron mención los siguientes seis artistas: Carlos Aresti (Talca, Chile 1944), Efraín Ávila de (La Paz, Bolivia 1954), Aurelio Calderón (Madrid, España 1930), Siron Franco de (Goiania, Brasil 1947) y los mexicanos: José Luis Romo (Ciudad de México 1953) y Vlady (Rusia 1920) quien el día de la

²⁶⁰ Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, Ecuador, España, México, Panamá, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela.

²⁶¹ Se repartió un total de \$1,350,000.00 pesos, que era una buena cantidad entonces.

entrega de premios protestó enérgicamente, como se comentará más adelante cuando se mencione la difusión del evento. Lo curioso es que este respetado y admirado maestro de la plástica mexicana haya decidido participar en el certamen, para protestar después, cuando le otorgaron una mención, pero como me comentó Raúl Anguiano, fue precisamente porque no recibió uno de los premios remunerados.²⁶²

Para la **quinta bienal**, las autoridades del Instituto pensaron en dedicar el tema a uno tradicional dentro de la Historia del arte y, así surgió el título de “Naturaleza muerta o Bodegón”, que siguió el mismo formato en su convocatoria que los certámenes anteriores. Los 160 concursantes procedentes de los mismos 14 países que la bienal anterior, debían acreditar su participación en tres exposiciones reconocidas, a juicio de los asesores del Instituto Cultural Domecq y el requisito de las medidas para las obras era el de ser no mayor de 1.60 X 2.00 m., ni menor de 0.75 X 1.20 m.

Se informaba que la exposición sería inaugurada el 27 de septiembre de 1986, acompañada de un catálogo; no se mencionaba el lugar, pero se realizó por segunda vez consecutiva en la Galería del Auditorio Nacional, donde permanecería abierta hasta el 25 de octubre del mismo año. Los premios ascendieron ya que el dólar se cotizaba en \$920.00 pesos; por ello se le asignó un millón de pesos que correspondía a \$1,086.95 dólares al primer lugar, \$750,000.00 (\$815,17 dólares) para el segundo y \$500,000.00 (\$543.47 dólares) para el tercero, además de cinco menciones honoríficas de \$100,000.00 (\$108.69 dólares) cada una; también recibirían los artistas premiados un diploma de honor.

El único jurado, el calificador, estuvo integrado por: Manuel García García, crítico de arte español, miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte y redactor de la revista de arte *Lápiz* (Madrid 1983-1986), así como colaborador de los diarios mexicanos *Unomásuno* y la sección cultural de *El Universal*; los destacados mexicanos: el pintor Manuel Felguérez y Jorge Alberto Manrique, ex director del Museo Nacional de Arte; Víctor M. Gerena, Presidente de la Sociedad Histórica de Puerto Rico, además de Comisario de la representación de Puerto

²⁶² Las entrevistas se realizaron en la casa del maestro Raúl Anguiano en Coyoacán, los días 4 y 8 de agosto de 2005.

Rico en las siguientes bienales: Bienal Iberoamericana de Arte de México, Bienal Internacional de Sao Paulo, Brasil, Bienal Internacional de Arte de Valparaíso, Chile y la Trienal Internacional de la Gráfica de la República Democrática Alemana y el venezolano, Roberto Guevara, escritor y crítico de arte, así como Comisario y Curador por Venezuela en bienales como la de Venecia; fue Secretario General del Ateneo de Caracas y Ex director Nacional de Museos del Ministerio de la Cultura.

Los premiados por este jurado fueron en primer lugar, el mexicano Miguel Castro Leñero, originario de la ciudad de México (23 de abril de 1956), por su obra *En las cuatro esquinas de la mesa*, un acrílico semi-abstracto en tonos de azul. El segundo lugar, para Fernando Tovar de Andreis, nacido en Barranquilla, Colombia el 26 de octubre de 1951, quien presentó un *Bodegón* compuesto por frutas enormes, muy al estilo de Magritte y, el tercer lugar lo obtuvo otro mexicano, Roberto Parodi Silva (Ciudad de México, 29 de noviembre de 1957) con su óleo *Silla sobre mesa*, una composición figurativa con grandes manchas de color como fondo de la composición.

Las cinco menciones honoríficas fueron para: Carlos Mill (Barcelona, España 1953), Víctor Gómez (La Habana, Cuba 1941), Marisabela Erminy (Caracas, Venezuela ?), Magali Lara (Ciudad de México 1956) y Cecilia Mattos (Montevideo, Uruguay 1958). En esa ocasión, el jurado concedió dos menciones especiales, con carácter remunerativo a Raimundo Figueroa (San Juan de Puerto Rico 1957) y a Naomi Siegmann (Nueva York 1933, residente en México).

En la **sexta bienal** se escogió el tema: “Los niños en la pintura iberoamericana” y se celebró por primera vez en el Palacio de Bellas Artes en 1988, donde se continuaría presentando consecutivamente, hasta la undécima y última edición de 1998, salvo por la séptima, la cual se tuvo que realizar en el Museo de Arte Moderno, debido a la celebración del Informe Presidencial en el Palacio de Bellas Artes y a las obras de remodelación del Auditorio Nacional.

La convocatoria era muy semejante a las anteriores: las obras deberían haberse realizado después de 1986 y no haber sido exhibidas con anterioridad; el número

de concursantes aumentó a 177 pertenecientes a 18 países²⁶³ y tenían la obligación de haber participado en tres exposiciones reconocidas; las medidas, esa vez no podían exceder de 1.35 X 1.60 m., ni ser menores de 0.50 X 1.10 m.

Orgullosamente, la exposición se inauguró, con su catálogo correspondiente, el 24 de octubre de 1988 y permaneció abierta durante un mes, hasta el 25 de noviembre.

Para entonces, los premios se habían triplicado, pues se ofrecían tres millones de pesos para el primer lugar, los cuales con una paridad de \$2,300.00 pesos por dólar, correspondían únicamente a \$1,304.34 dólares; los dos millones para el segundo eran \$ \$869.56 dólares y, el millón para el tercero equivalía a \$434.78 dólares, así como cinco menciones honoríficas de \$500,000.00 pesos, o el equivalente a \$217.39 dólares cada una, además del correspondiente diploma de honor.

El Jurado Calificador estuvo integrado por las tres siguientes personas: Graciela Kartofel, crítica de arte argentina, quien entonces residía en México e impartía clases de arte contemporáneo latinoamericano en el Centro de Enseñanza para Extranjeros de la UNAM; Ricardo Ulloa Barrenechea, crítico de arte y director de la revista *Artes y Letras* de Costa Rica y el mexicano José de Santiago, pintor de profesión, quien había sido director del Museo de Arte Moderno.

La muestra contó con un Salón de Honor dedicado a la pintura mexicana de los siglos XVIII y XIX, donde se mostraron unos extraordinarios retratos de niños, algunos realizados por pintores anónimos y los otros por Hermenegildo Bustos, lo cual engalanó la exposición integrada además, por los cuadros de los ganadores, que en esta ocasión fueron: Miguel Antonio Bonilla (San Salvador, El Salvador 1954) en primer lugar; Julio Antonio Pérez (La Habana, Cuba 1950) en segundo y Georgina Quintana (Ciudad de México ?) ocupó el tercero. Como se puede apreciar en las últimas dos bienales, los premiados fueron artistas latinoamericanos, a diferencia de las anteriores, donde destacaban los del antiguo continente.

²⁶³ Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, El Salvador, España, Guatemala, México, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

Se otorgaron únicamente cuatro menciones honoríficas que les correspondieron a los siguientes pintores: Eduardo Cárdenas Fonseca, (Guadalajara, Jal. 1956); Miguel Cubiles de la Rosa, (Las Villas, Cuba 1937); Cynthia Gómez (Ciudad de México 1965) y Ernesto Pablo Pesce, (Buenos Aires, Argentina 1943). El jurado propuso conceder siete menciones en los siguientes concursos, como se había hecho en el IV Bienal y, decidieron premiar también a Francisco Fernández Reolid (Albacete, España 1937) y a Elda Cerrato, (Asti, Italia, nacionalizada argentina 1936).

Para la **séptima bienal** de 1990 hubo varios cambios, pues el Licenciado Antonio Armendáriz tuvo que dejar la dirección del Instituto Cultural Domecq por falta de salud; en su lugar fue nombrado el Arquitecto Luis Ortiz Macedo, como Presidente Ejecutivo, quien ocupó dicho puesto a partir de 1989 y durante las siguientes cinco bienales incluyendo la undécima y última de 1998, hasta el 1º de octubre de 2003, en que dejó de existir el Instituto, como lo mencioné anteriormente.

La señora Myriam G. de Delgado, Secretaria General de las bienales, fue sustituida por el Licenciado Francisco Javier González, con el puesto de Coordinador de las mismas y permaneció en él, hasta la desaparición del Instituto, aún cuando continuaba laborando en la misma sede hasta el año de 2004.²⁶⁴

La convocatoria estaba abierta, como siempre, a los pintores de habla española y portuguesa e informaba que el tema seleccionado era el de “Caracteres de Identidad en Pueblos Iberoamericanos”, con la idea de que los artistas se inspiraran en los diferentes habitantes de sus países y como ejemplos citaba a los gauchos argentinos, uruguayos o brasileños; los charros, mestizos o jarochos mexicanos; los chalanes peruanos o huasos y mapuches chilenos; los cholos bolivianos, montuvios ecuatorianos o llaneros venezolanos, así como los de regiones españolas y portuguesas.

²⁶⁴ En el INBA se habían dado cambios desde 1978 en que Juan José Bremen era su director. Lo siguió Javier Barros Valero y, a su vez lo hizo Víctor Sandoval. Miriam Molina era Directora de Artes Plásticas y había dirigido el Museo Alvar y Carmen T. Carrillo Gil (donde se celebraron las tres primeras bienales de Domecq. Teresa del Conde fungía como Directora del Museo de Arte Moderno.

Se pedía que los concursantes, los cuales disminuyeron a 91 provenientes de 13 países,²⁶⁵ enviaran su fotografía personal en blanco y negro, tamaño *carnet*, además de las fotografías de sus obras en tamaño de 21 X 28 cm. Las obras debían ser recientes, fechadas después de 1986 y las medidas, no mayores de 125 X 160, ni menores de 50 X 110 cm. La exposición se abriría el 24 de octubre, para clausurarse el 25 de noviembre de 1990 y, por supuesto sería en el Palacio de Bellas Artes por segunda vez consecutiva.

Aún cuando los premios volvieron a incrementarse, pues el primer lugar recibiría cinco millones de pesos, que con el dólar a \$2950.00 pesos por dólar, correspondía a \$1,694.91 dólares; el segundo sería de cuatro millones (\$1,355.93 dólares) y el tercero de tres millones (\$1,016.94 dólares); las cinco menciones honoríficas ascendían a \$500,000 pesos (\$169.49 dólares) cada una, además del consabido diploma de honor. De esta manera, la bienal continuaba su labor, habiendo llegado al relevante lugar en el que se celebró hasta la última de 1998, aún cuando los premios, que parecían altos en pesos no lo eran tanto, si se contemplan en dólares.

Cuatro fueron los miembros del Jurado Calificador: Manuel Felguérez y Graciela Kartofel, quienes ya habían participado anteriormente; Xavier Moyssén Lechuga, quien trabajaba en Monterrey, N.L. como historiador y crítico de arte; él es hijo del Mtro. Xavier Moyssén, (ya fallecido) ampliamente conocido en el medio artístico y el pintor Tomás Parra, maestro de La Esmeralda y entonces subdirector del Museo de Arte Moderno. Después de revisar las 138 obras enviadas por los 13 países participantes, el jurado seleccionó únicamente 45 y entre sus creadores escogió a los ganadores: dos mexicanos, nacidos en la Ciudad de México en primer y tercer lugar, Miguel Ángel Alamilla (1955) y Ofelia Márquez Huitzil (1959) y una chilena, Patricia Figueroa Lembach (Santiago de Chile 1952), en segundo lugar. Las cinco menciones fueron para: Jeannette Carballo Cruz (Naranjo, Costa Rica 1949); Renato González González (1960) y Carlos Pellicer López (1948) de la Ciudad de México; Jorge Eduardo Salcido (Culiacán, Sin. 1947) y Alejandro Puentes (La Plata, Argentina 1933).

²⁶⁵ Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, España, Guatemala, México, Nicaragua, República Dominicana y Venezuela.

Se desconoce el motivo por el cual esta séptima bienal tuvo una asistencia muy baja: 91 participantes;²⁶⁶ de ahí que la selección fue únicamente de 45 obras y por lo mismo el jurado consideró “pobres” y “poco representativas” las obras que se enviaron. Por ello hizo tres recomendaciones: 1) que se aumentaran los premios, 2) no proponer un tema específico para que los artistas tuvieran una mayor libertad y 3) volver a invitar a personalidades extranjeras para integrar el jurado calificador.

Los premiados fueron nuevamente artistas latinoamericanos en esta bienal y, con ello, surge la duda si existiría alguna relación entre la nacionalidad del jurado para tomar esta decisión, o si realmente las obras seleccionadas eran las que merecían ser premiadas. En aquella ocasión los premios no fueron de adquisición; por lo tanto, las telas no formaron parte de la colección del Instituto Cultural Domecq, así que únicamente las conozco por las ilustraciones del catálogo correspondiente.

Como la **octava bienal** se celebró en 1992, año de la conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América, el tema giró alrededor de este acontecimiento y por lo tanto, se llamó “América, nuestro Continente”, en relación al “mestizaje y la iberoamericanidad”, como los llamó el Instituto Cultural Domecq en la presentación del catálogo. También aquí en un Mensaje Especial, se recordaba con cariño a aquellas distinguidas personalidades que habían colaborado de una manera entusiasta en diferentes ediciones de la Bienal Iberoamericana de Arte.²⁶⁷

Por otra parte, los directivos de las tres dependencias del Gobierno mencionadas apoyaban al Instituto Cultural Domecq en la celebración de su bienal; por lo tanto se trataba de un evento cultural con un tipo de patrocinio mixto de iniciativa privada y autoridades estatales, ahora con el apoyo de la recién

²⁶⁶ Ver Apéndice 1, gráfica número 7.

²⁶⁷ Ellos eran: el licenciado Antonio Armendáriz, Fundador, Primer Presidente Ejecutivo y Presidente de Honor Vitalicio del Instituto Cultural Domecq, fallecido el 18 de junio de 1992; el museógrafo Fernando Gamboa, Director de Fomento Cultural Banamex, quien murió el 7 de mayo de 1990; el maestro Rufino Tamayo, destacado pintor, grabador y muralista, fallecido el 24 de junio de 1991 y el maestro Marc Berkowitz, originario de Rusia y nacionalizado brasileño, quien fue Presidente del Jurado Internacional de la X Bienal de Sao Paulo, fallecido en el año de 1990.

creada CONACULTA.²⁶⁸ La convocatoria continuaba en la misma línea que las anteriores: los concursantes aumentaron llegando a 270 (el mayor número de todas las bienales) de 18 países.²⁶⁹ Las medidas para las obras debían ser de 1.00 X 1.20 m. y de 0.75 X 1.15 m. y, se requería que se hubieran realizado entre 1990 y 1991.

Se les pedía a los artistas que enviaran sus datos biográficos, para incluir a los de los ganadores en el catálogo; también debían enviar sus fotografías en blanco y negro, así como las de las obras. La exposición sería inaugurada el 3 de septiembre de 1992, en la sala Justino Fernández del Palacio de Bellas Artes, pero no se anunciaba cuándo terminaría.

Los premios aumentaron enormemente comparados con los anteriores, pues se asignó la cantidad de veinte millones de pesos al primer lugar, que con la equivalencia de \$3,100.00 pesos por dólar, se convertían en \$6,451.61 dólares; diez millones (\$3,225.80 dólares) al segundo y cinco millones (\$1,612.90 dólares) al tercero, además de dos millones y medio (\$806.45 dólares) para cada una de las cinco menciones honoríficas y diplomas de honor a los laureados.

Cinco personas fueron las integrantes del Jurado Calificador; dos de ellos habían colaborado anteriormente: la colombiana Linda R. Berg de Méndez y Jorge Alberto Manrique, ex Director del Instituto de Investigaciones Estéticas; la Maestra en Historia del Arte, Rita Eder; Rina Epelstein, historiadora del arte con estudios de posgrado en la Universidad Hebrea de Jerusalén y Directora de la revista *Curare* y Antonio Luque, historiador y crítico de arte, ex subdirector del Museo de Arte Moderno.

El número de obras también ascendió a 558, pero se seleccionaron únicamente 72; los dos primeros premios fueron para los mexicanos, nacidos en la Ciudad de México: Oscar Ratto (1953) en primer lugar y Mario Torres Peña (1954) en segundo lugar; el tercero fue para el brasileño Evandro Salles (Belo Horizonte,

²⁶⁸ Aparece por primera vez en el catálogo la mención del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), a cargo de su presidente, Rafael Tovar y de Teresa; Gerardo Estrada Rodríguez, como Director General del INBA y Miriam Molina, como Directora de Artes Plásticas. El Secretario de Relaciones Exteriores era Fernando Solana Morales y el Director General de Asuntos Culturales, Alfonso de María y Campos. En la Secretaría de Hacienda, el titular era Pedro Aspe.

²⁶⁹ Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, España, México, Nicaragua, Panamá, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

1955). Las menciones honoríficas las obtuvieron otros dos mexicanos: Moisés Argüello Rivera (Celaya, Gto. 1958) y Renato González González (Ciudad de México 1960) quien ya había²⁷⁰ recibido una presea igual en la bienal anterior; Denise Buraye Filipets (Cali, Colombia 1965) y Joaquín Reyes (Santurce, Puerto Rico 1949).

La **novena bienal** de 1994 estuvo dedicada al “Dibujo y Estampa Iberoamericanos”; como en la primera bienal, el tema era libre y el formato para cualquier sección de 100 X 70 cm. y de 50 X 35 cm.; el dibujo o la estampa podían ser en negro y blanco. Se volvía a solicitar la ficha biográfica y fotografía de las obras concursantes; se anunciaba que la exposición sería inaugurada el 7 de octubre en el Palacio de Bellas Artes, sin indicar el día de su clausura.

Para entonces, la moneda nacional se había convertido en “nuevos pesos”, por lo que cambió el monto de los premios; desaparecieron los millones y, así pasaron de los 20, 10 y 5 millones de pesos a las siguientes cantidades: N\$6,500.00 (Moneda Nacional) para el primer lugar. La paridad también cambió y el dólar se cotizaba a \$3.47 pesos, por lo cual al primer premio le correspondían \$1,873.19 dólares; N\$5,500.00 (\$1,585.01) para el segundo; N\$4,500.00 (\$1,296.82) para el tercero y cinco *Accésit* de N\$1,500.00 (\$432.27 dólares) para cada sección, así como los respectivos diplomas de honor.

El Jurado Calificador contó con cuatro miembros mexicanos y un argentino; los nacionales eran: el pintor Raúl Anguiano, quien había colaborado en IV bienal; Martín Luis Guzmán Ferrer, Licenciado en Economía por la UNAM y Doctor en Filosofía por la Universidad de Glasgow; había sido Secretario del Consejo de Programas Culturales de la Secretaría de Educación Pública y era Director del Museo José Luis Cuevas; Berta Taracena, historiadora y crítica de arte que escribió un texto para el catálogo de la segunda bienal (mismo que comentaré más adelante junto con los otros escritos de los once catálogos); Beatriz Vidal de Alba, historiadora del arte y Directora del Museo Nacional de la Estampa y, Jorge Glusberg, Director del Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires, centro líder del arte conceptual por varios años; Glusberg es autor de un buen

²⁷⁰ El único cambio que hubo entre los funcionarios que apoyaban la muestra, fue el nombramiento del licenciado Manuel Tello Macías, como Ministro de Relaciones Exteriores.

número de libros, entre los que destacan *Retórica del arte latinoamericano*, publicado en 1978.

Las obras que juzgaron fueron 165, correspondientes a igual número de artistas provenientes de 11 países²⁷¹ en las dos categorías aprobadas de antemano. Así en Dibujo triunfaron: los mexicanos, nacidos en la Ciudad de México: Víctor Hugo Muñoz (1958) en primer lugar y Francisco Marmata (1947) en tercero; Inés Tolentino, (Santo Domingo, República Dominicana 1962) obtuvo el segundo lugar. En Gráfica destacaron tres argentinos: Carlos Demestre (Buenos Aires, Argentina 1941) en primer lugar, Martha Eloísa Temperley (Córdoba, Argentina 1947), en segundo y Gustavo López Armentia (Buenos Aires, Argentina ?), en tercero.

Por lo visto, Glusberg pugnó fuertemente y debe haber convencido al jurado para premiar a tantos compatriotas suyos, ya que es bastante cuestionable el resultado final de estas premiaciones, pues además de los tres premios otorgados en la sección de gráfica, de las diez Menciones Honoríficas que se otorgaron “por mayoría”, seis fueron para los argentinos: Cristian Alberto Delhez (1946), Julio Dölz (1938), Leonardo Gotleyb (1958), Eduardo Iglesias Brickles (1944), Oswaldo Jalil (1950) y Julio Guillermo Paz (1939) y las otras cuatro para: Ramón Carulla de Cuba (1938), Oscar Javier Cruces Rangel (1951) y Oscar Gutman (1955) de México y Walter Wagner Monteiro Rangel de Brasil (1963).

La **décima bienal**, cuyo título era “Grabado Iberoamericano”, coincidió con el 250 aniversario del natalicio del pintor español, Francisco de Goya y Lucientes, quien había dedicado buena parte de su vida a la gráfica; por lo tanto, en esta ocasión, el Instituto Cultural Domecq, instituyó para esta bienal, el Gran Premio con Medalla Goya de Oro, recompensado con \$6,000.00 dólares, así como diez *Accésit* y Medalla Goya de Plata, sin premio en efectivo.²⁷²

La convocatoria invitaba a participar a cuatro de los artistas más destacados de cada país, pero el número de concursantes volvió a disminuir, en esa ocasión a

²⁷¹ Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, El Salvador, España, México, Paraguay, Perú, Puerto Rico y Uruguay. Los Estados Unidos participaron con artistas nacidos en países latinoamericanos.

²⁷² En el INBA continuaba Gerardo Estrada a la cabeza; Salvador Toscano fungía como Sudirector General y Agustín Arteaga era el Coordinador Nacional de Artes Plásticas; José Ángel Gurría dirigía la Secretaría de Relaciones Exteriores y Jaime García Amaral era el Director General de Asuntos Culturales.

79 en total, provenientes de 18 países²⁷³ seleccionados como siempre, por las Asesores Honorarios, entre los que se incluían además a los Directores de Museos de Arte Moderno y/o Contemporáneo. Nuevamente se detectó en este certamen, sin saberse el motivo, una fuerte disminución de concursantes al igual que en la séptima edición. (Ver gráfica de número de concursantes de las bienales).

Se aclaraba, que debido a que se trataba de una conmemoración especial, el tema debía estar relacionado con las series: La Tauromaquia, Los Desastres de la Guerra o Los Caprichos, temas goyescos; las medidas, no mayores de 100 X 70 cm., ni menores de 50 X 35 cm. El grabado podía ser en hueco o en relieve, en las técnicas tradicionales: xilografía, linóleo, punta seca, aguafuerte, aguainta, mezzotinta, barniz blando; en blanco y negro o color. No se aceptaban obras de reproducción múltiple, como serigrafía y *offset*. La exposición sería inaugurada el 3 de octubre de 1966 en el Palacio de Bellas Artes, sin indicar el día de la clausura.

El único premio al mejor grabado, como lo mencioné era de 6,000.000 dólares y la Medalla Goya de Oro, además de los diez *Accésit*, acompañados de una Medalla Goya de plata para cada uno y los diplomas de honor.

Se volvió a abrir un Salón de Honor, el cual tuvo como invitados a los siguientes artistas mexicanos: Gilberto Aceves Navarro, Raúl Anguiano, Alberto Beltrán, Rafael Cauduro, José Chávez Morado, Arnaldo Coen, Javier Cruz, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Alfonso López Monreal, Luis Nishizawa, Nunik Sauret y Juan Soriano, además del español Javier Vilato; Leonora Carrington y Joy Laville originarias de Inglaterra, Vlady, de origen ruso y Francisco Zúñiga, de Costa Rica.

El Jurado Calificador, con sus cuatro miembros mexicanos, volvió a estar integrado por el Maestro Raúl Anguiano y Beatriz Vidal de Alba, Directora del Museo Nacional de la Estampa; los otros dos fueron: Agustín Arteaga, Coordinador Nacional de Artes Plásticas y Director del Museo del Palacio de Bellas Artes y, el Maestro Alberto Beltrán, formado en el Taller de Gráfica Popular,

²⁷³ Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, España, México, Paraguay, Perú, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

con varios premios en su haber, además de ser miembro de número en la Academia de Artes.

El único y gran premio fue para el Maestro Alberto Murillo Herrera de San José de Costa Rica (28 de octubre de 1960), por su obra *Las Corridas No.4* (p/a de 1994), una xilografía sobre papel de 66 X 85 cm.; además, por mayoría, el Jurado decidió otorgar 12 *Accésit* Medallas Goya de Plata (en lugar de los diez ofrecidos) a los siguientes artistas:

1.- Walter Enrique Páez Moreno (Quito, Ecuador 1950) ; 2.- José Hernández (Tánger, Marruecos, radicado en España 1944); 3.- Francisco Ramos Dorado (Huelva, España 1956); 4.- Valentín Milkov Kovatchev (Sofía, Bulgaria, residente de España 1953); 5.- Rubén Rosas García (Xochimilco, D.F. México 1958); 6.- Patricia Soriano Troncoso (Estado de México 1964); 7.- José Daniel Manzano Águila (Jalisco, México 1949); 8.- José de Jesús Martínez Álvarez (León, Gto. 1942); 9.- Mario Reyes Castillo (Ciudad de México 1929); 10.- José R. Alicea (Ponce, Puerto Rico 1928); 11.- Anaída Hernández (Mayagüez, Puerto Rico 1954); 12.- Orlando Salgado Vicente (San Juan , Puerto Rico 1964).

El año de 1998 marcó (sin que se supiera entonces), la etapa final de las bienales con su **décima primera** y última edición: “Litografía de fin de siglo a 200 años de su invención”. De esta manera se cerró el círculo de los once certámenes, que se habían venido celebrando durante dos décadas ininterrumpidamente. El número de concursantes fue el más bajo de las once ediciones, pues se redujo a 60 provenientes de 13 países,²⁷⁴ lo cual a mi manera de ver fue también un indicador de que la bienal ya no atraía a tantos artistas como en las anteriores.

Los organizadores de la bienal decidieron enfatizar la celebración de los 200 años de la invención de la litografía, mediante un presea especial: la Medalla Goya de Oro en grado de Excelencia, para el impresor litógrafo Andrew Vlady. Él nació en Boston Massachussets, en Estados Unidos y ya en nuestro país fundó en 1972, Kyron Ediciones Gráficas Limitadas, en la ciudad de México y ha continuado trabajando con un gran número de artistas plásticos latinoamericanos destacados,

²⁷⁴ Argentina, Bolivia, Brasil, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, España, México, Perú, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela.

como Rufino Tamayo, Francisco Zúñiga, Francisco Toledo, Alfredo Castañeda, Lucía Maya, Armando Morales (de Nicaragua) y muchos más.

Por otra parte, el Salón de Honor: “La litografía en México desde sus principios hasta el presente”, contó con magníficas obras de los paisajistas y costumbristas: Pedro Gualdi, Carlos Nebel, Federico Catherwood; la sátira gráfica con las de: Casimiro Castro, Constantino Escalante, Jesús Alamilla; la escuela mexicana con Diego Rivera, Leopoldo Méndez, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Raúl Anguiano; la época contemporánea estuvo representada por la colección de Andrew Vlady, con obras de: Leonora Carrington, Alfredo Castañeda, Alejandro Colunga, Francisco Corzas, José Luis Cuevas, Maximino Javier, Minerva López, Lucía Maya, Armando Morales (de Nicaragua), el ruso Leonid Nepomniachi, Alfredo Sosabravo (de Cuba), Francisco Toledo, Rufino Tamayo y Francisco Zúñiga.

La última convocatoria era muy semejante a las anteriores en sus bases; el tema que le llamaban “libre”, debía estar relacionado con escenas costumbristas o vistas de las ciudades, en un formato no mayor de 100 X 70cm., ni menor de 50 X 35 cm. La litografía podía ser en negro y blanco o en color y no podía ser una obra de reproducción múltiple como *offset* o serigrafía.

Los premios de adquisición eran: Gran premio a la mejor litografía por \$ 6,000.00 dólares y Medalla Goya de Oro y, quince *Accésit* y Medalla Goya de Plata a cada uno, así como su diploma de honor correspondiente. La exposición se inauguraría el 1º de octubre de 1998 en el Palacio de Bellas Artes y se anunciaba que se informaría posteriormente el itinerario de la exposición (misma que recorrió varios países de Centroamérica, Sudamérica y el Caribe, durante casi cinco años).

Tres fueron los miembros del Jurado Calificador: los mexicanos Raúl Anguiano y Beatriz Vidal de Alba, que ya habían colaborado anteriormente, igual que Víctor M. Gerena, Presidente de la Sociedad Histórica de Puerto Rico. Ellos le otorgaron el Gran Premio y Medalla Goya de Oro al mexicano Rafael Zepeda González Ciudad de México, 1938), por su obra *Campamento en la Plaza de Santo Domingo*, realizada en 1998. Asimismo, distribuyeron Medalla Goya de Plata en calidad de *Accésit*, a los siguientes quince artistas: 1.- Eulogio de Jesús (Lima,

Perú 1940); 2.- Lucrecia Orloff (Buenos Aires, Argentina 1949); 3.- Eduardo Garreaud (Santiago de Chile 1942); 4.- Iván Lecaros Correa (Santiago de Chile 1972); 5.- Luis Alberto Vinuena (Quito, Ecuador 1971); 6.- Pedro Ascencio M. (Ciudad de México 1951); 7.- Raúl Cabello Sánchez (San Juan del Río, Qro. 1942); 8.- Irak Ireneusz Ciesiolkiewicz (Gdansk, Polonia, radicado en México 1960); 9.- Julio Chico Chávez (Ciudad de México 1947); 10.- José Daniel Manzano Águila (Tapalpa, Jal. 1949); 11.- Flor Minor (Querétaro, Qro. 1961); 12.- Aureliano Eduardo Ortiz Vera (Ciudad de México 1962); 13.- Alejandro Pérez Cruz (Ciudad Netzahualcóyotl, Estado de México 1966); 14.- Raúl Soruco Sáenz (Cochabamba, Bolivia, radicado en México, 1952); 15.- Roger von Gunten Keller (Zurich, Suiza, radicado en México 1933). De esta manera terminó la Bienal Iberoamericana de Arte, después de haberse celebrado ininterrumpidamente a lo largo de veinte años (1978-1998). Así se convirtió en el único certamen internacional que duró dos décadas y logró llegar al recinto cultural más importante de nuestro país: el Palacio de Bellas Artes. Al haber desaparecido el Instituto Cultural Domecq, en octubre de 2003, las bienales se han convertido en un documento histórico, que forma parte de nuestra Historia del arte mexicano en los últimos veinte años del siglo XX.

Es importante destacar que los premiados fueron 107 en total; de ellos 80 obtuvieron dinero en efectivo y 27 Medalla Goya de Plata en los dos últimos concursos. En la **primera bienal** los premios fueron bastante sustanciosos, no así en la **segunda**; para la **tercera** mejoraron y se mantuvieron muy similares, a pesar de las devaluaciones que sufrió nuestro peso. Fue en las **dos últimas**, cuando los dirigentes del Instituto Cultural Domecq decidieron conceder un solo premio en dólares, el cual ascendió a \$6,000.00. Sin embargo no fueron las más altas en costo, pues a pesar del monto de los premios, no representó una gran erogación para la institución, si se las compara con la **VIII bienal**, cuyo primer premio ascendió a \$6,451. 61 dólares, (20 millones de pesos); al segundo le correspondieron \$3,225.80 dólares (10 millones de pesos) y al tercero, \$806.45 dólares (5 millones de pesos), con un total de \$9, 677.41 dólares (35 millones de pesos). ¿Qué habría sucedido con los premios en las siguientes bienales de haberse seguido celebrando? ¿Hubieran seguido aumentando?

CAPÍTULO 4.

TEMAS, TÉCNICAS, ESPACIOS, CATÁLOGOS Y FORTUNA CRÍTICA.

4.1 Temas.

Como se puede apreciar, los temas en ocho de las once bienales fueron diferentes: en la primera, segunda y novena fue libre; en las restantes estuvieron vinculados con los tradicionales a lo largo de la Historia del arte. Así se observaron los siguientes: el paisaje en la tercera bienal; el autorretrato para la cuarta; el bodegón o naturaleza muerta en la quinta; los niños en la pintura iberoamericana para la sexta; caracteres de identidad en pueblos iberoamericanos fue el tema de la séptima bienal; América, nuestro continente fue el de la octava, con motivo del V centenario del descubrimiento del nuevo mundo. La décima estuvo dedicada a Goya y la XI, la última llevaba por título: “Litografía de fin de siglo a 200 años de su invención”, como lo indiqué anteriormente.

4.2. Técnicas.

Las técnicas no variaron gran cosa; en realidad sólo se utilizaron la pintura, el dibujo, el grabado y la estampa, pues aún cuando en sus inicios se tenía contemplado convocar a una bienal de escultura y a otra de arquitectura, estas buenas intenciones nunca se llevaron a cabo. Sin embargo dentro de la categoría de pintura se incluyeron el óleo, el acrílico y las técnicas mixtas. Dentro de las de grabado, dibujo y estampa están comprendidas las siguientes: litografía, lápiz, xilografía, tinta, aguafuerte-aguatinta, aguafuerte, serigrafía y técnicas mixtas.

Las gráficas, 14, 15, 16 y 17 incluidas en el Apéndice número 1, están basadas en las obras que aparecen en los catálogos. Además de las técnicas “clásicas”, aparecen las siglas NI (no indicadas), por no estar señaladas en el catálogo y por lo tanto, no se sabe a qué técnica pertenecían. De cualquier manera considero que estas gráficas son un buen indicador del uso de las diferentes técnicas en las bienales.

Al revisar los catálogos y las muestras, se detecta que en la primera, dedicada a la pintura se especificaba en el punto III de las bases de la convocatoria lo

siguiente: “Las técnicas y los temas de las obras presentadas quedan a juicio de los concursantes.”²⁷⁵

La segunda estuvo dedicada al dibujo, grabado y nuevas técnicas de estampación cuyo tema era libre; se especificaba que el dibujo podía ser en blanco y negro o en color. También se apuntaba que: “dada la multiplicidad actual de técnicas de reproducción, es necesario distinguir entre el grabado (aguafuerte, xilografía, punta seca, agua tinta y linóleo), y otros métodos de estampación (litografía, offset, serigrafía).”²⁷⁶

En la tercera bienal se aceptaba cualquier técnica relacionada con la pintura y así los artistas presentaron obras al óleo, en acrílico, técnicas mixtas (con o sin *collage*), o bien tintas sobre papel para desarrollar el tema del paisaje. La cuarta se dedicó al tema del autorretrato; las técnicas y las medidas eran libres. Los artistas seleccionaron el óleo, el temple y óleo, el acrílico, el dibujo a lápiz y el grabado. El ganador en primer lugar, el madrileño, Ignacio Berriobeña realizó un excelente “dibujo a lápiz de grafito”.

La quinta no especificaba en las bases de su convocatoria qué clase de técnica se exigía, únicamente se definía el tema tradicional del bodegón. Los artistas recurrieron al acrílico, óleo, pastel, técnica mixta y, hasta una escultura tallada en caoba enviada por Noami Siegmann, de origen norteamericano, radicada en México.

En la sexta bienal dedicada a los niños, tampoco se anunciaban las técnicas requeridas; los ganadores del primer, segundo y tercer lugares utilizaron: el acrílico, la técnica mixta, el *collage* y óleo respectivamente. Más adelante analizaré las obras de los laureados.

La séptima bienal no exigía en su convocatoria alguna técnica en particular para el tema que tenía que ver con los habitantes de cada uno de los países participantes. Los ganadores seleccionaron el óleo, el acrílico, además de la técnica mixta sobre papel amate.

²⁷⁵ Catálogo I Bienal Iberoamericana de Pintura. Patrocinada por el Instituto Cultural Domecq con la supervisión del Instituto Nacional de Bellas Artes. INBA/SEP. 22 de Junio/ 21de Julio de 1978. Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil. Ciudad de México. (Convocatoria).

²⁷⁶ Catálogo II Bienal Iberoamericana de Arte. Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil. México, 1980, p. 11.

La octava edición fue una muy especial, dado el año en que se celebró: 1992, dedicado a la conmemoración de los quinientos años, en que Cristóbal Colón puso pie en nuestra América. El tema debía estar relacionado con este acontecimiento, pero en cambio, la técnica pictórica, como se indicaba en la convocatoria “queda a libre elección del artista, siempre y cuando sea obra original, no seriada”.²⁷⁷ Las utilizadas fueron el óleo sobre tela, el acrílico sobre papel y también óleo y temple sobre tela, así como tinta, acuarela y *collage* sobre papel.

Las últimas tres bienales estuvieron dedicadas al dibujo y obra gráfica. La **novena** al dibujo y la estampa, las cuales podían ser en negro y blanco o color y, la estampa, en cualquier técnica de impresión que fuera repetible.

Destacaron las siguientes técnicas: linóleo, aguafuerte, aguafuerte y manera negra, aguafuerte/aguatinta/azúcar, xilografía sobre papel, huecograbado, aguafuerte/aguatinta y barniz blando sobre fierro, aguafuerte/aguatinta y aguafuerte/aguatinta y *mezzotinta*.

Finalmente en la décimonovena y última, el Maestro Rafael Zepeda González, utilizó como todos, la litografía. (Ver gráficas de técnicas en el Apéndice número 1).

4.3. Los espacios.

La celebración de las bienales se inició en el Museo de Arte Alvar y Carmen Carrillo Gil, donde se realizaron también la segunda y la tercera. La cuarta y la quinta se llevaron a cabo en la Galería del Auditorio Nacional; la sexta se exhibió en el Palacio de Bellas Artes; la séptima fue en el Museo de Arte Moderno y la octava regresó al Palacio de Bellas Artes, donde se celebraron la novena, décima y undécima, respectivamente.

4.4. Catálogos y Fortuna crítica.

Desde la primera edición de 1978 se publicó un catálogo para cada ocasión y esa primera vez, también hubo, como ya se mencionó: un número especial de la

²⁷⁷ Catálogo VIII Bienal Iberoamericana de Arte. ICE/CONACULTA/SEP, México, 1992. (Convocatoria).

revista *Artes de México*. Dicho ejemplar contenía el mismo texto de Antonio Rodríguez que el catálogo para la exposición, intitulado “Primeros pasos de una bienal”, además de otros dos comentarios: “Algunos problemas de la pintura iberoamericana” por Juan Acha y “Una bienal humanista”, por Berta Taracena. Tanto el catálogo como la revista incluían ilustraciones en color de las obras premiadas, así como en negro y blanco, las de los otros participantes. En ambos aparecían la convocatoria y los datos biográficos, tanto del Jurado Calificador, como de los ganadores y participantes. El catálogo tenía además una nota aclaratoria, donde se indicaba que se levantaron actas con fechas de 17 y 19 de junio de 1978, en las cuales constaban los resultados y premiaciones del concurso, mismas que fueron protocolizadas ante el notario licenciado Alejandro Soberón Alonso.

Los artículos elogiaban esa **primera bienal** como un gran logro de una empresa privada, como lo era la Casa Domecq. Antonio Rodríguez consideraba aventurado organizar una bienal, después de tanto tiempo en que no se había realizado alguna en nuestro país y pensaba que podría haber habido un rechazo por parte de los artistas latinoamericanos, pero que no hubo tal.

En realidad sí fue rechazada aquí en México por algunos artistas, como ya lo mencioné anteriormente. Rodríguez afirmaba que no habían respondido las grandes personalidades de la plástica, porque la bienal era nueva y estaba organizada por una institución cultural joven, pero con el enorme número de participantes (176), quedaba compensado este aspecto, pues enviaron 1,300 obras al concurso, de las cuales era necesario seleccionar únicamente 600, como se indicaba en la convocatoria.

Rodríguez, quien formó parte del Jurado Calificador, asentaba que no justificaba ni criticaba al Comité de Selección encargado de escoger las obras, que posteriormente serían premiadas; sin embargo afirmaba que se tomaron en cuenta: “al otorgar los premios, los siguientes factores: calidad intrínseca de la obra, profesionalismo y trayectoria artística de sus autores, naturaleza de las

proposiciones estéticas, afán de renovación y la transformación inherente a todo esfuerzo genuinamente creador”.²⁷⁸

Juan Acha destacaba ciertos problemas en la pintura iberoamericana. Como miembro del Comité de Selección, se cuestionaba si el hecho de que los artistas hubieran participado en tres exposiciones, fuera el único requisito para concursar en la bienal y lamentaba igual que Rodríguez, que no hubiera obras de artistas destacados. Le interesaba la relación entre la pintura latinoamericana y la pintura española y la portuguesa, así como las influencias de artistas como Picasso, Miró o Tápies.

Reconocía la pluralidad de tendencias pictóricas, pero consideraba que los cambios visuales que se pudieran dar, estaban más relacionados con los cambios conceptuales y como gran teórico del arte que fue, comentaba lo siguiente: “Se omite la inevitable interdependencia de la teoría y la práctica, escapándose al artista la posibilidad de guiarla...”

Más adelante consideraba muy atinadamente que, deberíamos conocer y transformar nuestra herencia y dependencia artística, “superando lo foráneo mediante lo nuestro y lo nuestro existente mediante lo nuestro inventado o deseado. Porque todos estos problemas giran propiamente en torno al desconocimiento de nuestra realidad; máxime cuando se trata de la transformación social y de la creación de la cultura.”²⁷⁹

Berta Taracena calificaba a la bienal de humanista y elogiaba la labor del recién creado Instituto Cultural Domecq y su patrocinio de las artes plásticas, la música y las letras. Para ella era muy valioso que en la exposición se encontraran en el mismo nivel artistas jóvenes con los de mayor experiencia; consideraba que había en la muestra ejemplos donde destacaba la influencia prehispánica, así como la del “barroco mestizo”. Terminaba su artículo comentando que, como no existía una colección de arte iberoamericano, éste podría ser el inicio de la organización de un museo. Desafortunadamente, las obras premiadas adquiridas por el Instituto Cultural Domecq no resultaron ser lo que Berta Taracena anhelaba,

²⁷⁸ Antonio Rodríguez, “Primeros pasos de una bienal”, en *I Bienal Iberoamericana de Arte, Artes de México*, No 183, Año XXII, México, 1978, p. 5.

²⁷⁹ Juan Acha, “Algunos problemas de la pintura iberoamericana”, en *I Bienal Iberoamericana de Arte. Artes de México*, No. 183, Año XXII, México, 1978, p. 7.

pues no todas tenían la calidad que se esperaba de un concurso tan promisorio. Por otra parte cabe destacar que en el año de 2004 fueron subastadas, con lo cual se desmembró la colección que formó parte del patrimonio del Instituto.

El catálogo de la **segunda bienal** de 1980, además de la convocatoria, contaba con varios escritos. Los iniciaba las Palabras de inauguración, pronunciadas por Don Antonio Armendáriz, como Presidente del Instituto Cultural Domecq, A.C. Con ellas agradecía el apoyo de las diferentes secretarías y, como la muestra estaba dedicada al dibujo, grabado y técnicas de estampación, hizo un recorrido por la Historia del arte desde la época prehispánica, la virreinal, hasta los siglos XIX y XX, con ejemplos sobresalientes en dibujos y grabados. También mencionaba a los artistas invitados de honor, así como a los Asesores de los diferentes países, responsables de invitar a los concursantes.

Después de la Convocatoria venían tres Mensajes: de José Luis Cuevas, de Berta Taracena y de Jorge Alberto Manrique. Cuevas se enfocaba a hablar de su obra, de los temas que abordaba, como a los que llamaba “monstruos zoomórficos, glotonamente obesos, obscenos de lujuria”, para después comentar que había tomado como ejemplo las obras de los grandes maestros y “desgajarlas elemento tras elemento”²⁸⁰ y rehacerlas a su manera como un tipo de ejercicio plástico. También evocaba las influencias de escritores y pintores que había tenido. No hacía mención de la bienal, únicamente se refería a su creación plástica. Considero que este tipo de escrito no tenía sentido, tratándose precisamente del catálogo para la segunda bienal, que desde luego estaba dedicada al dibujo y al grabado, técnicas que ha practicado toda su vida José Luis Cuevas.

El segundo mensaje era de Berta Taracena, quien como en su artículo de la primera bienal, volvía a elogiar la labor que había venido desarrollando el Instituto Cultural Domecq. Mencionaba los descubrimientos del Templo Mayor que en materia de dibujo recordaba a las escrituras antiguas: sánscrita, china, japonesa y hebrea. “El dibujo y las más avanzadas técnicas gráficas cuentan con ejemplos de primera categoría en esta exposición, escritura particular que en esta ocasión

²⁸⁰ “Mensaje de José Luis Cuevas”, en *Catálogo II Bienal Iberoamericana de Arte*, México, 1980, p. 17.

enlaza los más diversos aspectos y niveles de un continente promisorio y fecundo, la Iberoamérica, con Brasil y Portugal”.²⁸¹

Jorge Alberto Manrique inició su mensaje comentando el malestar que en los años 60 provocaron a los artistas y críticos las bienales y concursos, por alentar la obra individual y su valor comercial, alegando que no se debían otorgar premios monetarios; consideraba que:

Un concurso, una bienal, valen la pena principalmente por lo que significan como oportunidad de confrontación de numerosos artistas; menos importan los premios otorgados”. Continuaba aprobando este tipo de certamen y aclarando la postura de los jurados, no como jueces supremos, sino como concededores que seleccionan las obras que “presentan mayores cualidades de factura, de inventiva, de búsqueda, de riqueza de proposiciones. No exactamente la mejor, porque en el arte no hay medidas absolutas, sino sólo relativas a su circunstancia, históricas en el sentido más amplio: no existe **el** mejor.”²⁸²

Terminaba su escrito afirmando: “En todo caso se trata de una muestra que permite hacerse una idea nada deleznable de lo que sucede en la Península Ibérica y en América Latina en términos de obras que tienen en común el soporte de papel”.²⁸³

Este catálogo contaba además con los datos biográficos del Jurado Calificador y las ilustraciones en color de las obras de los invitados de honor: Joan Miró, José Luis Cuevas, Mauricio Lazansky y Fayga Ostrower, las de los premiados en las tres secciones y las de los ganadores de los *Accésit*, así como las fotografías en negro y blanco de todas las obras participantes.

Para la **tercera bienal** de 1982, el catálogo se iniciaba con la convocatoria para continuar con la Presentación de Don Antonio Armendáriz, en donde hacía nuevamente un recorrido por la Historia del arte, esta vez relacionado con la evolución del paisaje, tema de la muestra y, al final agradecía a las autoridades gubernamentales el apoyo que le brindaban. Le seguían dos textos: “El tema en la pintura contemporánea”, del español Cesáreo Rodríguez-Aguilera y “Pintura de Paisaje” de la mexicana Berta Taracena.

²⁸¹ “Mensaje de Berta Taracena”, en *op. cit.*, p.20.

²⁸² “Mensaje de Jorge Alberto Manrique”, *op. cit.*, pp. 21-22.

²⁸³ *Ibidem*, p. 22.

En el primero, su autor se preguntaba:

¿Qué debe entenderse hoy por paisaje cuando la pintura contemporánea, como es bien sabido, es una pintura eminentemente mental y libre?” Y a ello respondía comentado la evolución que ha sufrido el paisaje a partir del impresionismo, cuando según él “la naturaleza se ‘musicaliza’, se convierte en una fiesta lúdica del color” y, más adelante continuaba: “Será preciso la visión más honda del expresionismo y del cubismo para que el paisaje adquiera, en la pintura contemporánea, una voz más digna de ser tomada en consideración.”²⁸⁴

Recapitulaba acerca de las tres bienales y para terminar, sugería para alguna de las próximas ediciones el tema del retrato, mismo que fue retomado como autorretrato en la siguiente muestra, por sugerencia de Raúl Anguiano.²⁸⁵

El comentario de Berta Taracena se refería a que el tema del paisaje se encontraba bastante olvidado, pero renació en Italia hacia el siglo XV como fondo de algunas pinturas. Luego mencionaba también a América, donde aparecieron los que ella llamó “precursores de paisaje”, como Humboldt, antecesor de los pintores viajeros que recorrieron varios países de Latinoamérica; tal es el caso de Rugendas y Egerton. Después señalaba a los paisajistas Velasco en México, Salas en Ecuador, Ramírez Rosales en Chile y Blanes en Uruguay.²⁸⁶

Los datos biográficos de los miembros del Comité de Selección, el acta de dicho comité, así como los datos del Jurado Calificador y su respectiva acta, además de las ilustraciones en color de todos los artistas premiados y las del resto de los concursantes en negro y blanco, eran el contenido del catálogo.

“El autorretrato” fue el tema para la cuarta edición de 1984. Su respectivo catálogo estaba conformado por la Convocatoria, seguida por la presentación: “IV Bienal Iberoamericana de Arte, un esfuerzo continuado”, por Don Antonio Armendáriz; en ella se refería al tema abordado por grandes pintores como: Leonardo, Rembrandt, van Gogh y los mexicanos Cordero, Rivera, Orozco, Siqueiros y el Dr. Atl. Agradecía a las autoridades correspondientes el poder

²⁸⁴ Cesáreo Rodríguez-Aguilera, “El tema en la pintura contemporánea”, en *Catálogo III Bienal Iberoamericana de Arte*, México, 1982, p. 17.

²⁸⁵ Fue Raúl Anguiano quien sugirió el tema del autorretrato para este concurso, como me lo comentó en las entrevistas realizadas en su casa de Coyoacán, los días 4 y 8 de agosto de 2005.

²⁸⁶ Berta Taracena, “Pintura de paisaje”, en *op. cit.*, p. 20.

realizar la exposición en la Galería del Auditorio Nacional, así como a Raúl Anguiano como Presidente del Jurado y finalmente a Don Antonio Ariza, por su gran apoyo para llevar a cabo este tipo de evento.

Tres artículos, las notas biográficas del Jurado, el Acta del Jurado, más las ilustraciones, en color de las obras ganadores de la muestra y, en negro y blanco las de los concursantes seleccionados, conformaban la impresión.

Fernando Gamboa en: “Las bienales de arte”, hizo hincapié en la importancia de una bienal de tipo internacional como ésta, pues beneficiaba a los artistas y al público le daba la oportunidad de conocerlos.

Comentaba que también México ha tenido un papel importante en la Bienal de Venecia, pues para la edición XXV de 1950, se engalanó con una gran muestra de 60 obras de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo; en esa ocasión el primer premio lo obtuvo Matisse y el segundo Siqueiros. En la XXXIV celebrada en 1968, se presentó una retrospectiva de Rufino Tamayo. Continuaba relatando que en la Bienal de Sao Paulo también habían recibido distinciones los pintores mexicanos. “Inolvidables resultan los premios otorgados a José Luis Cuevas, a Tamayo y asimismo el resonante de Manuel Felguérez, que fue declarado ‘el artista más representativo’ de la Bienal de 1974”.²⁸⁷

Terminaba resaltando la celebración de las bienales, pues en aquel entonces sólo existían tres: la de Venecia en Europa y las de Sao Paulo y Puerto Rico en América. Como en México habían existido, lo que él llamaba “varios intentos frustrados”, felicitaba al Instituto Cultural Domecq por haber logrado llegar a la cuarta edición de la **Bienal Iberoamericana de Arte**, a la que consideraba “arraigada firmemente.”

“El retrato a través de los tiempos”, de Raúl Anguiano, elogiaba el tema del retrato y el autorretrato, desde “los pintados a la encaústica, sobre madera, en las tapas de los sarcófagos greco-egipcios”. De ahí continuaba a lo largo de la Historia del arte destacando a aquellos pintores que dejaron magníficos ejemplos a la humanidad, que eran los mismos mencionados por Don Antonio Armendáriz y algunos más. Juzgaba que las obras enviadas a la muestra estaban dotadas de

²⁸⁷ Fernando Gamboa, “Las Bienales de arte”, en *Catálogo IV Bienal Iberoamericana de Arte*, México, 1984, p. 16.

buena técnica y originalidad: “No obstante la variedad de tendencias artísticas el tema de la Bienal produjo un nivel general de calidad bastante elevado”.²⁸⁸

El último artículo era del portugués Mario de Oliveira, quien había sido miembro del Jurado Calificador y llevaba por título: “El autorretrato en la IV Bienal Iberoamericana de Arte”. Consideraba que este tema era de vital importancia, pues “En toda la historia la creatividad artística y a través de todas las civilizaciones y culturas, el rostro ofrece la imagen total y verdadera del hombre”.

Calificaba a Goya de genial en sus autorretratos y pensaba que nadie ha expresado con mayor fuerza “las relaciones entre la estética de la pintura y las relaciones entre el mundo humano y el mundo superior del arte...”²⁸⁹

Finalmente elogiaba al ICD por haber dedicado su cuarta bienal al autorretrato, cuando consideraba que el arte estaba pasando por una crisis de creatividad.

Dentro de esta misma línea conservadora, la **V Bienal** de 1986 fue la dedicada a la naturaleza muerta. El catálogo, similar a los anteriores, iniciaba con la presentación de Don Antonio Armendáriz, la cual mencionaba entre las tareas culturales del ICD, el Concurso Netzahualcóyotl de narrativa, poesía y ensayo, así como la celebración de la bienal. Subrayaba el gran número de países iberoamericanos participantes, además de dos fuera de concurso: Estados Unidos y Francia. Continuaba con el recorrido artístico alusivo al bodegón a lo largo del tiempo, destacando a los principales representantes durante el Virreinato, hasta llegar al siglo XIX, con nuestro máximo representante, Agustín Arrieta y, después pasar al siglo XX, para mencionar a Saturnino Herrán, Diego Rivera y Rufino Tamayo. Terminaba agradeciendo al INBA y al ICD su apoyo para continuar celebrando la bienal.

Los artículos incluidos fueron de dos miembros del Jurado Calificador: Víctor M. Gerena, de Puerto Rico y Manuel García, de España. El primero en “Naturaleza Muerta o Bodegón” hizo un recorrido en el tiempo y en la historia del bodegón, pues aunque como él afirmaba, no se sabía cuándo y dónde surgió este género.

²⁸⁸ Raúl Anguiano, “El retrato a través de los tiempos”, *Ibidem*, p. 20, *op.cit.*

²⁸⁹ Mario de Oliveira. *Ibidem*, p. 24, *op. cit.*

Bien informado, su artículo resultaba sumamente interesante como una lección de Historia del arte, la cual finalizaba con los latinoamericanos, entre los que destacaba, entre otros a: Luis García Guerrero y Rufino Tamayo (México), Joaquín Torres García (Uruguay), Amelia Peláez y Mariano Rodríguez (Cuba), Fernando Botero (Colombia), sin indicar los países a los que pertenecían. Terminaba felicitando al ICD, por haber seleccionado ese tema.

Manuel García iniciaba su artículo con una cita del Eclesiastés: “Vanidad de vanidades, todo es vanidad”, luego daba la definición de naturaleza muerta y, a manera de enunciados indicaba que los períodos más importantes eran los de la Antigüedad, el Renacimiento, los siglos XIX y XX, así como los objetos que incluían: frutas, pescados, aves de caza, vasos y la paleta de un pintor.

Para terminar su artículo hacía referencia a los tres artistas premiados: Miguel Castro Leñero (México), Fernando Tovar (Colombia) y Roberto Parodi (México) y analizaba cada una de las obras, las cuales eran: “Tres opciones para un género, que sin ser hegemónico en la pintura universal, sigue presente en el quehacer diario de muchos estudios, más allá por cierto, de las modas”.²⁹⁰

A estos dos artículos los acompañaba la Convocatoria, el Acta del Jurado Calificador, la Biografía del Jurado y las ilustraciones de las obras, como en los catálogos anteriores: en color las de los premiados y en negro y blanco, las de los participantes.

El catálogo de la **sexta bienal** de 1988 dedicada a: “Los niños en la pintura iberoamericana de hoy”, contenía cuatro textos: “Bienales Iberoamericanas del Instituto Cultural Domecq”, de Ricardo Ulloa Barrenechea de Costa Rica; “Acerca de la VI Bienal Iberoamericana de Arte”, de Graciela Kartofel, “El Instituto Cultural Domecq, sponsor de las Bienales Hispanoamericanas de México”, de Mercedes Prat y “Las Bienales Iberoamericanas de Arte”, de Pedro M. Trapero. (Los dos primeros autores participaron como miembros del Jurado).

²⁹⁰ Manuel García, “Naturaleza muerta, naturaleza viva”, en *Catálogo V Bienal Iberoamericana de Arte*, p. 17.

Iniciaba el catálogo la presentación de don Antonio Armendáriz titulada “Primavera Iberoamericana”. Subrayaba la importancia de que la bienal se celebrara por primera vez en el Palacio de Bellas Artes y agradecía a la Secretaría de Educación y al INBA, así como a la Secretaría de Relaciones Exteriores y a su Dirección General de Asuntos Culturales, todo el apoyo que le habían brindado. Mencionaba la participación de un mayor número de países, incluyendo las Filipinas y destacaba la importancia del mestizaje relacionado con el tema de la bienal. Terminaba enunciando a los dirigentes responsables de las dependencias gubernamentales, incluyendo a la Secretaría de Hacienda.

Los cuatro artículos mencionados obviamente trataban de las bienales patrocinadas por la Casa Domecq y casi todos hacían una breve relatoría de las anteriores y la importancia de ésta, como lo hizo Ulloa Barrenechea, quien iniciaba su escrito de la siguiente manera: “Salta de inmediato la pregunta obligada: ¿para qué?” y hacía mención de las bienales más importantes para terminar con la Iberoamericana de Arte. Después analizaba sus ediciones y sus temas, hasta llegar a la de los niños y sugerir que se destacara en la de 1992, con motivo del V Centenario del descubrimiento de América, el “sentido de la iberoamericanidad como una unidad cultural” y proponía el tema: “Lenguaje Plástico de la Iberoamericanidad”.²⁹¹

Mercedes de Prat comentaba en su artículo, que conocía la bienal desde sus inicios y que, en 1980 había asistido con su esposo Cesáreo Rodríguez Aguilera, (nombrado miembro del jurado para la II Bienal) a su inauguración. Para la tercera, le pidieron que hiciera una selección de artistas baleares, pues entonces vivía en Mallorca y mencionaba a varios de los que participaron en ella. Para terminar elogiaba al “alma mexicana” por su “buen gusto, delicada retina y una gran cortesía en el trato social”, que es lo que ellos, los españoles debían aprehender “para que cada cultura tome lo mejor de la otra”.²⁹²

²⁹¹ Ricardo Ulloa Barrenechea, “Bienales Iberoamericanas del Instituto Cultural Domecq”, en *Catálogo VI Bienal Iberoamericana de Arte*, México, 1988, p. 10.

²⁹² Mercedes de Prat, “El Instituto Cultural Domecq, sponsor de las Bienales Hispanoamericanas de México”, *Ibidem*, p. 12.

Pedro M. Trapero, señaló que las bienales que México inició en 1978 y que ya llevaban una década de auge,

en parangón con otros certámenes -Venecia, Brasil, etc.- hace acto de presencia en el mundo del arte con un impulso que llamaría la atención por su poder de convocatoria, facilitando el intercambio de ideas y expresiones técnicas en un ambiente tan propicio al entendimiento.²⁹³

Completaba su escrito con comentarios de las bienales anteriores y la enumeración de los países participantes para terminar con un elogio a la labor que había desarrollado el Instituto Cultural Domecq.

Graciela Kartofel, comentaba que los participantes en una bienal iberoamericana deberían buscar “perfiles propios, fuera de los rubros de moda en los grandes centros de París y Nueva York”. Consideraba de gran relevancia la comunicación que se podía establecer entre los dos continentes participantes y señalaba la diferencia que existía en las raíces culturales de los diferentes países: la prehispánica, la afrocaribeña, así como las herencias entre América y España. Y terminaba destacando: “Más que la imagen bonita, una Bienal puede llegar a establecer un parámetro estético”.²⁹⁴

La Presentación, único texto del Catálogo de la **VII Bienal** de 1990, cuyo tema era “Caracteres de identidad en pueblos iberoamericanos”, estuvo a cargo del nuevo Presidente Ejecutivo del Instituto Cultural Domecq, el arquitecto Luis Ortiz Macedo. Relataba la historia de la bienal: los premios, los jurados y la aparición de otras bienales, a partir de 1978, las cuales

le han restado a la muestra su original exclusividad: Montevideo, Valparaíso, Buenos Aires, Cuenca de España, La Habana, Cuba, San Juan de Puerto Rico, etc., así como los diversos certámenes nacionales de Aguascalientes, Oaxaca y dos de la ciudad de México, han ido menguando sin lugar a dudas el número de participantes a nuestro certamen.²⁹⁵

Agradecía a los críticos y directores de museos la selección de artistas y a la Secretaría de Relaciones Exteriores, el respaldo de todas sus embajadas para dar

²⁹³ Pedro M. Trapero, “Las Bienales Iberoamericanas de Arte”, *Ibidem*, p. 13, *op. cit.*

²⁹⁴ Graciela Kartofel, “Acerca de la VI Bienal Iberoamericana de Arte”, *Ibidem*, pp. 15-16, *op.cit.*

²⁹⁵ Luis Ortiz Macedo, “Presentación”, en *Catálogo VII Bienal Iberoamericana de Arte*, México, 1990, pp. 6-7.

a conocer las convocatorias y distribuir los catálogos de las exposiciones. Señalaba las recomendaciones del Jurado Calificador (Graciela Kartofel, Manuel Felguéz, Tomás Parra y Xavier Moyssén Lechuga), en relación a: aumentar el monto de los premios; no sujetar el certamen a algún tema en particular y, por último, volver a abrir el concurso al uso del papel como soporte, con lo cual se reduciría el costo de envío de las obras. Para terminar daba las gracias al CONACULTA, al INBA y al MAM por el apoyo recibido.

La **VIII** edición de 1992, a 500 años del descubrimiento de nuestro continente, llevó por título “América, nuestro continente”; su respectivo catálogo solamente contó con los siguientes escritos: una breve Presentación, firmada por el Instituto Cultural Domecq, un Mensaje Especial y los Mensajes emitidos por el Jurado Calificador.

En la Presentación se comentaba que la propuesta para los artistas estaba relacionada con la celebración del acontecimiento de ese año y que la habían sabido desarrollar acordes a “las variadas culturas de nuestro Continente, transformando su obra como vehículo de conocimiento y como posibilidad de comunicación y de identidad”.²⁹⁶

Hacia hincapié en la juventud de los concursantes quienes llegarían al siglo XXI en plena madurez artística y terminaba el texto agradeciendo el apoyo de las autoridades gubernamentales.

El Mensaje Especial estaba dedicado a mencionar a aquellas personalidades ya desaparecidas, como ya se mencionó en páginas anteriores. Dos eran los mensajes del Jurado Calificador: el de Antonio Luque, quien fuera Subdirector del Museo de Arte Moderno y el de Rita Eder, Directora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Luque destacaba la coincidencia de esta bienal con la fecha histórica y a continuación comentaba acerca de la aproximación que habían hecho casi trescientos participantes²⁹⁷ de Latinoamérica y la Península Ibérica, así como de los diferentes enfoques de las obras que juzgaron.

²⁹⁶ Ver *Catálogo VIII Bienal Iberoamericana de Arte*, México, 1992.

²⁹⁷ Fueron 270.

Rita Eder también comentaba acerca de esta confrontación de los países de América Latina, España y Portugal; detectaba que se podía apreciar una proliferación de artistas y tendencias del momento y que había unas “representaciones más significativas que otras”; también destacaba que Argentina y Colombia habían enviado un mayor número de obras que otros países y que el tema abordado había sido muy atinado pues América Latina estaba “de moda”. “Los más discutidos son los problemas causados por el cruce de culturas y la afirmación de una identidad como una manera de ser y de crear que caracterizan a la América Latina”.²⁹⁸

En seguida comentaba elogiosamente las obras de los tres artistas premiados mencionados en líneas anteriores y para terminar señalaba que el público iba a tener la oportunidad de ver una “selección muy cuidadosa y capaz de creatividad para traducir en términos visuales un tema tan sugerente como fue el propuesto por los organizadores de esta Bienal”.²⁹⁹

El catálogo de la **novena bienal** de 1994: “Dibujo y Estampa Iberoamericanos” contenía únicamente la Presentación de Luis Ortiz Macedo, Presidente Ejecutivo del Instituto Cultural Domecq. En ella señalaba que se había vuelto a seleccionar el tema del dibujo y la estampa como en la segunda bienal, debido a la alta calidad del dibujo y del grabado en nuestro país desde la época prehispánica. Después mencionaba la importancia de lo que él llama “trilogía” formada por Julio Ruelas, José Guadalupe Posada y Leopoldo Méndez y también destacaba la gráfica latinoamericana, la cual “ha tenido especial florecimiento en estos últimos años”. En seguida insertó un párrafo relacionado con la aparición de las otras bienales, mismo que había incluido en la presentación de la séptima edición, para pasar a destacar las 66 obras que se presentaron en la Sala Justino Fernández y que coincidió con la celebración de los 60 años del Palacio de Bellas Artes. Finalmente agradecía la colaboración de los directivos de las diversas dependencias que

²⁹⁸ Ver Catálogo VIII Bienal.

²⁹⁹ Ver Catálogo VII Bienal.

apoyaban la celebración de las bienales. Cerraba su presentación con su gratitud para Don Antonio Ariza Cañadilla, “benefactor y animador permanente”.³⁰⁰

Para la **X Bienal** de 1996, el catálogo contó con cinco escritos cortos: “Presentación”, de Antonio Ariza Cañadilla; “Francisco de Goya 1764-1996”, por el Arquitecto Agustín Arteaga; “La Medalla Goya”, por el Arquitecto Luis Ortiz Macedo; “Salón de Honor”, por la Licenciada Beatriz Vidal de Alba y “Las Bienales”, por Francisco Javier González Almeida.

Don Antonio Ariza celebraba haber llegado a la décima bienal, siempre con la ayuda del INBA. Hizo referencia a las muestras anteriores y a los temas que abordaron, así como la importancia de esta última, con la cual se conmemoraba el 250 aniversario del nacimiento de Francisco de Goya. Recordaba a las personalidades que habían integrado los diversos jurados y al número de premiados que habían tenido los distintos países participantes y, terminaba agradeciendo a las autoridades su apoyo y confianza durante los 18 años que llevaban de celebrar ininterrumpidamente la bienal y continuar con la labor del encuentro de los artistas iberoamericanos.

Agustín Arteaga hacía una semblanza de la figura de Goya, sus obras maestras y comentaba: “siguen siendo ejemplo para los actuales exponentes de las artes visuales”. Informaba que habían participado cuatro artistas por cada país iberoamericano, reflexionando acerca de las creaciones de Goya, pero que era más importante “ir más allá del legado técnico y formal de los grandes maestros de la plástica”; terminaba agradeciendo a las diversas instituciones por “impulsar el nivel artístico iberoamericano”.³⁰¹

La Directora del Museo de la Estampa, Beatriz Vidal de Alba, hacía una relación del grabado a partir del siglo XV en Europa y subrayaba la importancia de los trabajos múltiples que se lograron obtener a partir de las técnicas de estampación, las cuales siguieron las diversas tendencias en la década de los setenta del siglo XX, que se destacaron en las diferentes bienales realizadas como las primeras bienales de Sao Paulo, así como las dos primeras Bienales de

³⁰⁰ Luis Ortiz Macedo, “IX Bienal Iberoamericana de Arte. Dibujo y Estampa Iberoamericanos”, en *Catálogo IX Bienal Iberoamericana de Arte*, México, 1994, pp. 6-7.

³⁰¹ Agustín Arteaga, “Francisco de Goya 1764-1996”, en *Catálogo X Bienal Iberoamericana de Arte*, México, 1996, p. 7.

México de 1958 y 1960 (mencionadas en el Capítulo 1), en las cuales empezó a destacar la abstracción. Después reflexionaba acerca del trabajo de Goya y destacaba el Salón de Honor que se había instalado en el museo que ella dirigía, resaltando la labor de los 18 artistas mexicanos que lo conformaban.

El último artículo era del coordinador de las muestras el Licenciado Francisco Javier González, el cual trataba de las bienales en general por lo que hacía mención de la mayoría de ellas, partiendo de la más antigua, la de Venecia en Europa hasta las más recientes y las de América: Sao Paulo, Valparaíso, Cuenca, la Bienal de Pintura del Caribe y de Centro América y la de La Habana. Concluía reflexionando en los resultados de todas ellas y de la necesidad de los artistas por encontrar foros donde expresarse.

La **XI** y última bienal celebrada en 1998, dedicada a la litografía, con motivo de los 200 años de su invención estuvo acompañada de su respectivo catálogo, en el cual aparecía nuevamente la Presentación de Don Antonio Ariza Cañadilla, un largo artículo del Arquitecto Luis Ortiz Macedo, uno corto de la Licenciada Beatriz Vidal de Alba y los mensajes del Maestro Raúl Anguiano y de Víctor M. Gerena, Presidente de la Sociedad Histórica de Puerto Rico.

También contenía el artículo: “Cien años acerca de la estampa en México”, escrito por Andrew Vlady, homenajeado con motivo de la celebración de los 25 años de su taller de impresión, KYRON, Ediciones Gráficas. Además, el catálogo incluía las ilustraciones de las litografías de los siglos XIX y XX del Salón de Honor, junto con la colección de Vlady de los maestros que habían trabajado con él, ya mencionados.

La Presentación recordaba la fundación del Instituto Cultural Domecq en 1977 y la celebración de las bienales a partir de 1978, así como la dedicación de ésta, la número once (que sin saberlo entonces sería la última), al bicentenario de la aparición de la litografía.

En su reflexión escrita, “La litografía: retrato del romanticismo mexicano”, Ortiz Macedo abordaba la “mentalidad romántica” europea de finales del siglo XVIII que tuvo una fuerte influencia en nuestro continente ya entrado el siglo XIX. Le seguía el subtítulo: La técnica litográfica y como siguiente apartado aparecía el título de: El introductor de la litografía en México. De esta manera establecía el vínculo

Europa-América, extendiéndose en el descubrimiento de la litografía por Aloys Senefelder en 1771 y sus maravillosas repercusiones para el bien de la humanidad. En la segunda hacía hincapié en el figura de Claudio Linati, su biografía, sus aportaciones y la herencia que nos dejó, misma que fue enriquecida por sus sucesores, el arquitecto y artista poblano José María Manso, Federico Waldeck, quien utilizó las prensas de Linati para continuar trabajando en nuestro país. Luego hacía una relación de otros importantes impresores como Diódoro Serrano, Hipólito Salazar, Massé, Decaen y Cumplido, así como la aparición de los famosos “álbumes” de los pintores viajeros: Egerton, Ackerman, Nebel, Philips y de los connacionales Casimiro Castro, J. Campillo, Luis de Anda y C. Rodríguez, para terminar con la magnífica obra de José Guadalupe Posada.³⁰²

Beatriz Vidal de Alba hacía una revisión de la litografía en México, partiendo de su descubrimiento en Europa y los principales artistas que la utilizaron y señalaba a los principales representantes de nuestro país, a partir del siglo XIX para finalizar con los más destacados del siglo XX y terminar elogiando la última Bienal Domecq.

El breve mensaje de Anguiano era de agradecimiento como jurado y como artista visual por la “trascendente labor cultural”, que había desempeñado el Instituto Cultural Domecq, así como por la aportación de los concursantes. El mensaje de Gerena estaba dirigido a destacar el papel que habían desarrollado los artistas puertorriqueños en la utilización de la litografía, a partir de 1970. Terminaba mencionando a otros destacados grabadores, quienes se unieron para conmemorar el bicentenario de la aparición de la litografía.

Se puede afirmar que de todos estos escritos, la mayoría eran bastante superficiales y solamente algunos aportaban algo al desarrollo de las bienales, como los de los críticos: Juan Acha, Jorge Alberto Manrique y Antonio Rodríguez de México, quienes se preocuparon realmente por comentar cuáles eran los objetivos y la importancia de una bienal internacional, así como lo que significaba para nuestro país, la patrocinada por Domecq.

³⁰² Bajo su firma, agradecía a Sandro Cohen y a Andrew Vlady la revisión del texto.

Cabe mencionar que desde su inicio, los catálogos guardaron un mismo formato casi cuadrado de 20.5 cm. X 20.5 cm., con la excepción del de la décima primera bienal que redujo su tamaño a 20.5 cm. X 19.5 cm. Todos ellos tenían en su portada blanca (unas veces brillante y otras mate), el mismo logo que ya se mencionó anteriormente en este capítulo. Se incluían ilustraciones en color para las obras premiadas y de artistas especiales y el resto de las obras concursantes, aparecían en blanco y negro. Los primeros seis catálogos no cuentan con impresor. Del séptimo en adelante surgen diferentes nombres de casas impresoras no conocidas.³⁰³

Sería difícil seleccionar un catálogo como el mejor, pues aunque no todos fueron realizados por la misma imprenta, guardan entre sí uniformidad; sin embargo, los que contienen mejores ilustraciones en color y un buen número en negro y blanco son los de las bienales V, VI y VII. Definitivamente, su mejor aportación fue el de conformar un registro de los once certámenes, en los cuales se pueden consultar las obras de los concursantes, especialmente aquellas de los ganadores.

Fortuna crítica.

Fue muy amplia la difusión que recibió la **Bienal Iberoamericana de Arte**, sobre todo al principio. La mayoría de los periódicos (por aquel entonces, circulaban en la Ciudad de México) registraron los certámenes: *El Día*, *El Financiero*, *El Herald*, *La Jornada*, *El Sol de México*, *El Universal*, *Excélsior*, *Novedades*, *Reforma* y *Ovaciones*. También hubo noticias en *El Sol de Oaxaca* y periódicos de Guadalajara, Monterrey, Puebla y León. Algunas revistas dieron cuenta del evento difundiendo las convocatorias y algunos artículos, tales como: *Casas y Gente*, *Expansión*, *La Plaza* (de Coyoacán), *Plural*, *Proceso*, *Siempre*, *The México City News* y *Tiempo*.

³⁰³ Comercio Editorial Comunicación (VII Bienal), Multiservicios Gráficos (VIII), Loyola Impresores S.A. de C.V. (IX), Alberto Morales Meza (X) y Esquilo, S.A. de C.V. (XI).

Asimismo, en el extranjero se difundieron ampliamente los primeros concursos Domecq en varios diarios, como: *Vanguardia Española* de Barcelona; *Ámbito, Clarín y Gente* de Buenos Aires; *El Espectador* de Bogotá; *El Nacional* de Caracas; *Hoja de lunes* de las Islas Baleares (España); *La Crónica y La Prensa* de Lima; *ABC y El Diario* de Madrid; *Listín Diario* de Santo Domingo (República Dominicana); *Jornal do Brasil y O Globo* de Río de Janeiro; *O Stao* de Sao Paulo y *El Mundo, La Tarde al Día, El Nuevo Día y The San Juan Star*, de San Juan (Puerto Rico).

La firma Publicidad Ferrer fue la responsable de la difusión; ellos se encargaron de imprimir carteles con la convocatoria y distribuirlos en toda la República, así como en la propia Ciudad de México, donde la I Bienal Iberoamericana de Pintura (como se le llamó al principio), se dio a conocer ampliamente hasta en la televisión, pues el exitoso noticiero “24 horas” de Televisa, le hizo propaganda todas las noches, incluyendo los canales eslabonados con el sistema SIN (Spanish International Network) en Miami y otras partes de los Estados Unidos, vía satélite.

Además del apoyo publicitario, el señor Enrique Figueroa, encargado de la difusión del evento, por parte del Instituto Cultural Domecq, como se señaló en páginas anteriores, se trasladó a España, Portugal y los países latinoamericanos, de Centroamérica, el Caribe y los de Sudamérica, para establecer un contacto personal con los Asesores Honorarios: directivos de museos y personalidades que entregarían las invitaciones a los artistas seleccionados por ellos.

De esta manera se llevó a cabo el evento con gran éxito y fue realmente lo que propició y sustentó la realización de las once bienales durante los siguientes veinte años consecutivos.

De todos los escritos publicados, hice una selección y suprimí los anónimos, casi en su totalidad, pues la mayoría informaba al público de una manera muy general acerca del evento. La **primera bienal** tan aclamada, tuvo un ambiente de rechazo por parte de algunos artistas, como se comentó anteriormente; sin embargo logró su cometido: confrontar a los artistas de Latinoamérica con los de la Península Ibérica.

Desde luego hubo críticos, como Alfonso de Neuvillate que arremetió contra ella. En un artículo titulado: “Triunfo de la estulticia miopía y hundimiento de un plan ambicioso”, atacaba furiosamente el hecho de que Rufino Tamayo hubiera sido parte del jurado, pues según él, a pesar de tratarse de una figura central del arte contemporáneo, “sus juicios sobre pintura lo dejan a uno estupefacto”,³⁰⁴ pero no aclaraba a qué se refería. También criticaba a Antonio Rodríguez, otro de los jurados por parte de México y consideraba que: “aún no sabemos qué es lo que defiende, ya que ha habido ocasiones en que defiende causas importantes y al día siguiente se lanza a elogiar y a glorificar a señoras surrealistas (dizque) y a muralistas (porque pintan muros) de muy dudosa calidad”.³⁰⁵

El entusiasmo y los planes de los dirigentes eran enormes. Se pensaba que con sólo invitar a los artistas más connotados como jurados, ellos asistirían. De esta manera se les enviaron cartas personales para que fungieran como jurados a las grandes figuras del momento: Armando Botero y Alejandro Obregón de Colombia; Sergio Camargo de Brasil; Antonio Berni, Rogelio Polesello, Alfredo Portillos, Víctor Grippo, Nicolás Uriburu, Daniel Lamelas, Clorindo Testa y Luis Bedit de Argentina; Fernando de Szyslo de Perú; Armando Morales de Nicaragua que se encontraba en Nueva York; Oswaldo Guayasamín de Ecuador; Carlos Cruz Díez de Venezuela, que residía en París, igual que el argentino Julio Le Parc, quien no fungió como jurado, pero fue el único en colaborar, enviando sus obras, las cuales estuvieron expuestas en el Salón de Honor de la Primera Bienal Iberoamericana, celebrada en el Museo Carrillo Gil.³⁰⁶

Entre los múltiples comentarios, unos a favor y otros en contra, destacaba el de Ignacio Flores Antúnez, quien en su escrito: “Qué se persigue con las BIENALES y los SALONES?”, lo enfocó al jurado, pues mencionaba el aspecto de la desconfianza, relacionada con su honestidad, imparcialidad y capacidad. Criticaba la idea de tener un jurado de selección y otro de premiación, como lo fue en este caso, pues según él: “siempre han imperado y seguirán imperando los

³⁰⁴ Alfonso de Neuvillate, “I Bienal Iberoamericana de Pintura”, en Suplemento cultural “Sábado”, *Novedades*, México, 24 de junio de 1978, p. 1.

³⁰⁵ *Ídem.*

³⁰⁶ Como dato curioso, la entrega de premios fue durante una cena en el restaurante San Ángel Inn, el día 27 de junio de 1978 y como invitado especial estuvo el Prof. Hank González.

mandamases políticos o millonarios que comercian con el arte, o gigantes del coleccionismo que quieren llevar al estrado mundial de los artistas a aquél o aquéllos de quienes tengan mayor cantidad de obra comprada”.³⁰⁷

Además les sugería a los jurados, que no tuvieran miedo de expresar su opinión, aunque no coincidiera con la de algún colega de otro país y que si no les conviniera seguir adelante por alguna irregularidad, “que dignamente renuncie y se retire y declare públicamente lo que vio o lo que oyó, con el fin de que lo sepan todos...” Para terminar ponía el ejemplo del crítico Juan Baigts y de él mismo, cuando los invitaron a participar como jurados (no explica en qué certámenes), que al no estar de acuerdo en algo, lo hicieron saber por escrito en la prensa “y así debieran hacerlo todos cuando las cosas andan mal”.³⁰⁸

El día 20 de febrero de 1978, el pintor Vicente Rojo³⁰⁹ envió una carta a la Redacción del periódico *Unomásuno*, en contra del “franquista” Luis González Robles, jurado de la **I Bienal Iberoamericana**. Después de comentar acerca de algunas declaraciones que hizo el licenciado Antonio Armendáriz, presidente del Instituto Cultural Domecq, con las que no estaba de acuerdo anotó:

El licenciado Armendáriz anunció también la participación como jurado de dicha Bienal del conocido funcionario franquista Luis González Robles, lo que imagino habrá tomado por sorpresa al resto de los jurados mexicanos, personalidades de conocida posición antifranquista. No es cuestión de sectarismo ni de hacer ‘regresar el pasado’, el hecho de que mientras el gobierno fascista del generalísimo Franco asesinaba impunemente, en cárceles y reprimía a miles de españoles y una feroz censura reinaba en España, el señor González Robles no tuvo ningún empacho en servir al régimen por supuesto en ‘limpias’ labores ‘culturales’ las que por cierto, tuvo el rechazo de los más importantes artistas españoles.³¹⁰

Curiosamente, no hubo otra noticia en la prensa relacionada con el jurado español. El incidente pasó desapercibido para el resto de los artistas o críticos de arte y del público en general.

³⁰⁷ Ignacio Flores Antúnez, “ARTECOMENTARIOS. ¿Qué se persigue con las BIENALES y los SALONES?”, en *Novedades*, México, febrero 5 de 1978. (Sin página, porque consulté el artículo en el Archivo del Instituto Cultural Domecq y no estaba anotada la página. El ejemplar no existe en la Hemeroteca Nacional, ni en la Hemeroteca de la Universidad Iberoamericana).

³⁰⁸ *Ídem*.

³⁰⁹ Nació en 1932 en Barcelona, España. Es exiliado y nacionalizado mexicano; vive en México desde 1979.

³¹⁰ Vicente Rojo, “El franquista Luis González Robles, jurado de la I Bienal Iberoamericana”, en *Unomásuno*, México, febrero 20 de 1978, p.2.

El brasileño, Frederico de Moraes, también jurado de esa primera bienal, teórico y crítico de arte connotado en su país, hizo una larga reseña, donde destacaba la participación de dos de sus compatriotas: la de Ianelli, quien fue el triunfador y la de Zaluar, únicamente como concursante: Muy extensamente comentaba acerca del concurso, los patrocinadores, los premios y los jurados, sobre todo de los de selección (ya mencionados anteriormente en este capítulo), que fueron: Juan Acha, Antonio Rodríguez y Berta Taracena, así como del calificador;³¹¹ sin embargo consideraba que podría haber protestas porque:

Mientras la premiaciones de Ianelli y Aquino serán digeridas sin mucha dificultad, creo que la polémica va a correr en torno del segundo premio, concedido a Federico Amat. Por muchas razones. Trátase de un artista extremadamente joven (25 años) talentoso y original. Nacido en Cataluña España, vive hace dos años en Oaxaca, tierra de Tamayo, después de vivir un año en Marruecos... Los trabajos de Amat son al mismo tiempo, desecho, pintura y collage, desbordándose a veces en ambientes y rituales semejantes a los performances de los 'body artists'.³¹²

Se extendía en el análisis del tríptico del catalán, no muy convencido de su quehacer artístico, pues al terminar su artículo hacía hincapié en el valor de la obra del brasileño, pues consideraba que “la victoria de Ianelli y Zaluar es una victoria de esfuerzo aislado del arte brasileño. Los pocos (...) que concursan en Bienales lo hacen por cuenta propia sin apoyo del gobierno.”³¹³

En Diorama de la Cultura de *Excélsior*, Juan Baigts publicó, con motivo de la **I Bienal Iberoamericana**, otro extenso artículo en el que exaltaba en general los logros de las bienales, opinando que eran motivo para que los artistas desplegaran sus talentos; sin embargo, al final de su escrito afirmaba: “Una bienal puede servir más a los patrocinadores que a los participantes”, sin indicar a cuál se refería. Terminaba lamentándose de que: “La gran tristeza de las bienales es

³¹¹ Ellos fueron: Luis González Robles (España); Frederico de Moraes (Brasil); Carlos Mérida, Antonio Rodríguez y Rufino Tamayo (México). Curiosamente los premios fueron para un brasileño (Ianelli), un español (Amat) y un mexicano (Aquino), en primero, segundo y tercer lugar.

³¹² Frederico de Moraes, “Primera Bienal Iberoamericana de Pintura (México). Ianelli, Zaluar: en el país del muralismo, la victoria de la geometría”, en *O Globo*, Río de Janeiro, 27 de junio de 1978, p. 35.

³¹³ *Ídem*.

que resultan estremecedoramente frías, al carecer de impulsos espontáneos en las obras que se exhiben”,³¹⁴ afirmación que no transmite una idea clara al lector.

Jorge De’Angeli, en el Suplemento Cultural de *Novedades*, al anunciar la celebración de la **II Bienal**, publicó su artículo “La rosa de la Bienal “. Incluía la ilustración del logo de las bienales, ya mencionado. Después de denunciar que la bienal anterior había tenido críticas y quejas y de referirse al certamen, las técnicas solicitadas y mencionar el monto total de \$250,000.000 pesos para los nueve premios, terminaba su nota deseando que los resultados de la próxima bienal fueran muy buenos y que “desmientan el símbolo de la misma (que se reproduce aquí al lado), y que la rosa no tenga espinas ...”³¹⁵

Esta **II Bienal** de 1980, estuvo acompañada de igual número de artículos que la primera; la mayoría repetitivos, donde únicamente se informaba al público del evento, acompañado de los nombres del jurado, así como de los premiados. Sin embargo, también los hubo de carácter crítico, como el de Antonio Rodríguez, quien se iniciaba a escribir para el periódico *Excélsior*. Él consideraba que:

era arriesgado en nuestros días organizar nuevas bienales de arte. La de Venecia, que tanto aportó al conocimiento de lo que se hace en el mundo, que estimuló la búsqueda de nuevos medios expresivos y que ayudó a consagrar a algunos de los más altos valores de este siglo, se halla en declinación (Sao Paulo, Puerto Rico, Kassel, etc.,) apenas sobreviven. No podríamos por ello esperar que la Bienal iniciada hace dos años en México, con las limitaciones propias de una institución particular, pudiera reunir un mínimo satisfactorio de grandes artistas en un evento de alta calidad.³¹⁶

Más adelante comentaba que los grandes maestros no estaban interesados en participar en un evento que apenas se iniciaba; y continuaba diciendo que en este caso “tampoco por desgracia nos dice mucho acerca de lo que en materia de experimentación se está haciendo en los países a los cuales se dirigió la convocatoria.”³¹⁷

³¹⁴ Juan Baigts. “I Bienal”, en *Excélsior*, “Diorama de la Cultura”, México, 9 de julio de 1978, p. 9.

³¹⁵ Jorge D’Angeli, “La rosa de la Bienal”, en Suplemento cultural La Onda, *Novedades*, México, domingo 4 de noviembre de 1979, p. 2.

³¹⁶ Ver Antonio Rodríguez, “Recuerdos de la Bienal”, en *Excélsior*, “Sección Cultural Financiera”, México, 15 de octubre de 1980, p. 1.

³¹⁷ *Ídem*.

Alfonso de Neuvillate criticó fuertemente el hecho de que Cuevas estuviera exponiendo en el Salón de Honor de la bienal, “al lado del catalán Joan Miró, del norteamericano Mauricio Lazansky y de Fayga Ostrower de Brasil. Esto es como para Ripley o para engrosar la inmensa enciclopedia de la ignorancia o retraso mental”.³¹⁸ Y por otra parte, le daba crédito a la bienal, pues consideraba que era mejor que la primera, que según él “fue deplorable, ya no tanto por los artistas participantes, sino por el tétrico jurado, de cuyos nombres es mejor no acordarse... Por fortuna ahora se eliminaron a ARTISTAS del jurado”.³¹⁹

Hay que recordar que Neuvillate atacó muy duramente a Tamayo, como se indicó en reglones anteriores. En este artículo, al mencionar al jurado, alababa a Jorge Alberto Manrique, pero al referirse al brasileño René Haguenuer lo catalogaba de “cangaceiro que no cito y mucho menos nombro puesto que después va a galerías particulares a gritar insolencias en contra mía” y continuaba agrediéndolo fuertemente, tanto a él, como a los directivos del INBA: Juan José Bremen y Oscar Urrutia. Por el tono del escrito, se puede deducir que se trataba de rencillas personales, que a mi manera de ver, le restan seriedad a su escrito.

Para entonces, empezaron a aparecer artículos de Adriana Malvido, quien por muchos años, escribió acerca de arte en el periódico *Unomásuno*. Ella comentaba ampliamente el evento, mencionando a los tres ganadores en las tres técnicas³²⁰ y también incluía a los invitados de honor fuera de concurso.³²¹

Al referirse a las obras presentadas en esta bienal, consideraba que reflejaban un trabajo “disciplinado y verdaderamente serio”, lo cual fomentaba que se volviera a revalorar el dibujo y animaba a los artistas plásticos mexicanos diciéndoles: “tomen más en serio su carrera y adquieran de nuevo una disciplina para que

³¹⁸ Alfonso de Neuvillate, “La II Bienal Iberoamericana de Arte Domecq”, en *Novedades*, México, 14 de octubre de 1980, p. 9.

³¹⁹ *Ídem*.

³²⁰ Ellos fueron, en dibujo y por orden de premiación: Amaral (Brasil), Coen (México) y Maza (Argentina); en grabado: García Estrada (México), Palomar (España) y Piza (Brasil); nuevas técnicas de estampación: Rocha (México), Martínez Guardado (México) y Teixeira López (Portugal).

³²¹ Joan Miró (España), José Luis Cuevas (México), Mauricio Lazansky (Estados Unidos) y Fayga Ostrower (Brasil).

todo lo que se haga en pro del dibujo no sólo sea positivo sino también consciente”.³²²

Para la **tercera bienal** de 1982 dedicada al paisaje, Marianne de Tolentino publicó en el periódico *Listín Diario* de Santo Domingo: “Arte Dominicano. Pintores dominicanos participarán en Bienal Domecq de México” y aclaraba el motivo por el cual había pocos de ellos. Mencionaba que “dos de los pintores forman parte de nuestros ‘consagrados’ Guillo Pérez y Elsa Núñez. Los otros son artistas jóvenes... Guillo Pérez y Elsa Núñez presentan paisajes que se inscriben en los lineamientos Expresionistas, con su personalidades plásticas respectivas...”³²³ Terminaba comentando acerca del paisaje y la importancia de la participación dominicana en la Bienal.

Mercedes de Prat,³²⁴ en la sección de Cultura de *Hoja del Lunes*, de las Islas Baleares en España, daba la noticia de la III Bienal Iberoamericana en México, por celebrarse en el mes de junio de 1982.

Enumeraba a los artistas escogidos para participar en la muestra. “Los al fin seleccionados cuya obra pronto estará en el gran país centroamericano (sic) son:³²⁵ Brunet, Bardolet, Antonio Coll, Pau Fornés, Caty Juan, Miguel Llabrés, Menéndez Rojas, Juli Ramis, Tony Rovira, Socias y Torrent”.³²⁶ Continuaba informando acerca de México, su pasado histórico y el desarrollo del arte en ese momento, para terminar con el Instituto Cultural Domecq.

Posteriormente, en el mes de septiembre repetía la información del grupo de artistas baleares que habían participado en esa bienal y añadía a la lista al resto de los concursantes españoles. Por último, aseguraba que el tema del paisaje había sido todo un éxito.

Raquel Díaz de León, publicó en *Excelsior* una larga entrevista que le hizo al crítico Guillermo Whitelow, miembro del jurado calificador y director del Museo de

³²² Adriana Malvido, “Ricardo Rocha y Carlos García de México, Daibert Amaral de Brasil, ganadores de la Bienal Domecq”, en *Unomásuno*, México, 3 de octubre de 1980, p. 20.

³²³ Marianne de Tolentino, “Arte Dominicano. Pintores dominicanos participarán en Bienal Domecq de México”, en *Listín Diario*, Santo Domingo, República Dominicana, lunes 8 de febrero de 1982. (Sin página porque el artículo lo consulté en el Instituto Cultural Domecq y no tenía anotada la página; fue imposible conseguirla por tratarse de una publicación extranjera).

³²⁴ Escribió para el Catálogo de la VI Bienal de 1988.

³²⁵ Ninguno fue premiado

³²⁶ Mercedes de Prat, “Pintura balear en México”, en *Hoja del lunes*, Islas Baleares, 3 de mayo de 1982, p. 9.

Arte Moderno de Buenos Aires. Entre las diversas preguntas, escogí algunas. La primera de ellas: “¿Qué trascendencia tiene a su buen ver este premio para los participantes argentinos?” A lo que Whitelow respondió:

Nuestros artistas ven con sumo interés el hecho de que su obra sea juzgada por una crítica diversa de la de su propio medio. Pensemos que en la Argentina, la actividad plástica se halla concentrada en Buenos Aires que sigue siendo un foco de atracción casi ineludible. Si bien en el interior del país, hay centros donde la actividad plástica se desarrolla en forma muy activa, como Rosario, Córdoba y Salta, el punto de preferencia es siempre Buenos Aires.³²⁷

Al preguntarle, ¿qué tipo de pintura prepondera en el ambiente plástico de su país?, la respuesta fue la siguiente:

Estamos en un momento en que hay pluralidad de estilos que conviven y que se hallan representados por artistas de equivalente mérito. Así pasamos del arte abstracto al realismo sin descontar los pequeños ‘ismos’ que brotan de tanto en tanto, y que los críticos tratan de acuñar con denominaciones como posfiguración, transvanguardia y así sucesivamente. Insisto que en todos estos movimientos hay excelentes representantes ...³²⁸

Como últimas preguntas, considero relevantes las dos relacionadas con el primer premio: “¿Fue una sorpresa para usted el premio a Argentina?” “Por cierto que sí, aunque yo soy consciente de que el envío argentino es de muy buen nivel, también sé que la pintura mexicana posee una fuerza muy propia, así como el Brasil posee artistas de expresión vital”³²⁹.

“¿Qué opina usted del premiado Héctor Medici?” “Conozco bien su trayectoria, se caracteriza por una lectura distinta del paisaje; no le interesa la escena convencional desplegada dentro de un encuadre, considera que esa forma de enfocar el paisaje es la vieja manera de ‘ver el jardín’ a través de una ventana.”³³⁰

Otros artículos más, informaban acerca del concurso sin aportar gran cosa, como los de Angelina Camargo, quien publicó dos escritos en *Excélsior*, el primero, el día 29 de julio de 1982, dando a conocer a los ganadores, los jurados

³²⁷ Raquel Díaz de León, “Son muy fructíferas las confrontaciones”, en *Excélsior*, México, 30 de julio de 1982, p. 8.

³²⁸ *Ídem.*

³²⁹ *Ídem.*

³³⁰ *Ídem..*

y notificando del siguiente certamen a celebrarse dentro de dos años. El segundo, del 30 de julio era más extenso y citaba las palabras del ganador del primer premio, el argentino Héctor José Medici:

Las bienales de pintura, como todo tipo de concurso artístico, tienen sus pros y sus contras; los premios que en ellas se otorgan pueden ser discutibles, pero tienen un valor innegable: permiten la confrontación, el encuentro de los productores plásticos de distintos países.³³¹

Posteriormente, en relación al paisaje, tema de esta muestra, citaba la declaración de Medici, la cual resulta muy poética:

Creo que no hay nada más falaz que el paisaje, es un simulacro de espacio en un cubo imaginario. Toda proximidad o lejanía es recurso de color y niebla, de punto de fuga y perspectiva; ley óptica, bagaje de la mirada, que reduce lo real al plano. Parecería entonces que el paisaje pintado sólo es válido en su condición de tal, o al menos, aquel que supone una mirada instantánea, un encuadre, un suceso, es 'paisaje' en su condición de escena convencional desplegada y retenida en la pantalla de los ojos.³³²

El 9 de agosto, Antonio Rodríguez publicó una aguda, pero muy interesante crítica relacionada con esta III edición de la muestra a la que tituló, “Una Bienal sin Pena ni Gloria” y como subtítulos: “Una bienal totalmente anodina. Falta de grandes artistas de América Latina y de España. Buena, aunque limitada participación de México. Sin embargo, sólo le otorgaron un tercer lugar”. Este largo encabezado expresaba su desencanto acerca de la exhibición:

Al recorrer los salones desolados y tristes del Carrillo Gil -- donde se exhibe la obra enviada a la Tercera Bienal Domecq— uno se pregunta alarmado: ¿Esto es lo mejor lo más selecto de lo que en materia de pintura se hace actualmente en América Latina, en España y Portugal, o los buenos pintores, de prestigio, que cuidan su nombre y su personalidad se rehusan a participar en algo que, desde la institución, no les parece artísticamente serio?³³³

Se lamentaba de que, en la bienal anterior, se hubieran otorgado premios de distinto valor a las distintas modalidades que se manejaron, pues fueron más altos los de grabado y dibujo, que los de las nuevas técnicas de estampación. Con todo

³³¹ Angelina Camargo, “Héctor José Medici y la III Muestra Plástica”, en *Excélsior*, México, 31 de agosto de 1982, p. C-1.

³³² *Idem*.

³³³ Antonio Rodríguez, “Una Bienal sin Pena ni Gloria”, en *Excélsior*, “Sección Cultural Financiera”, México, 9 de agosto de 1982, p. 2.

esto se preguntaba cómo podía un jurado participar en este tipo de eventos y además, le parecía terrible la idea de seleccionar previamente un tema, como en este caso, el paisaje.

En seguida tildaba a la muestra de “salón provinciano”:

La verdad es que esta Bienal (más que ninguna de las que la antecedieron) parece un salón provinciano ajeno a lo que pasa en el mundo y del cual están ausentes alguno de los más grandes artistas. Si pensáramos que la España artística de nuestros días (la España de Tápies, de Saura, de Feito, de Millares, de Genovés), es la que está representada en esta Bienal, llegaríamos a la conclusión de que la patria de Picasso y de Miró se halla en la más profunda decadencia. Y no es así. Lo mismo, por supuesto, podríamos decir de una América Latina que ha dado al mundo a algunos de los grandes artistas de nuestro tiempo: Soto, Obregón, Matta, Lam, Le Parc y tantos otros.³³⁴

Terminaba comentando acerca de la participación de México, a la que consideraba buena y mencionaba a José Zúñiga, Aarón Cruz y Rosa Luz Marroquín, así como a Macotella, Nakatani y Urbán y también estaba en desacuerdo con esta premiación: “Sin embargo, a México sólo le otorgaron un tercer premio, cuando merecía, fuera de duda (y no va en esta apreciación ningún chauvinismo), cuando merecía, sí, los dos primeros premios”.³³⁵

En agosto, también Berta Taracena se encargó de la bienal en su columna de la revista *Tiempo*. Ella consideraba, en contraposición con Antonio Rodríguez, que el paisaje³³⁶ renovaba “la tradición de este género pictórico” y, por lo tanto, esta III Bienal constituía “un evento trascendente en donde se ahondan investigaciones sobre un campo expresivo de la plástica y el arte del paisaje”.³³⁷

Laura Elenes, en su artículo “Cuestión de Bienales”, coincidía con Antonio Rodríguez, en cuanto a la mediocridad de los trabajos artísticos españoles registrados en la muestra:

La selección de España sorprende por el gran número de obras de calidad incierta, incipiente, casi elemental; uno se pregunta seriamente el por qué de la selección de estos cuadros que

³³⁴ *Ídem.*

³³⁵ *Ídem.*

³³⁶ Este mismo tema lo desarrolló en el catálogo de la exposición.

³³⁷ Berta Taracena, “Paisaje Contemporáneo”, en *Tiempo*, México, 16 de agosto de 1982, p. 50.

remiten a la pintura española de cien años atrás —antes de Tápies y Saura o Guinovart—al impresionismo y al puntillismo...³³⁸

En cambio, Mercedes de Prat quien volvió a reseñar la bienal en el mes de septiembre, una vez inaugurada la muestra, consideraba que el tema seleccionado era todo un éxito, con lo que coincidía con Bertha Taracena.

Muchos diarios dieron la noticia de la **cuarta bienal** en 1984, la cual estuvo dedicada al autorretrato, (tema sugerido por Raúl Anguiano dos años antes). La mayoría eran reseñas anónimas que se enfocaban a informar de la inauguración, de los jurados y los premios. Sin embargo, hubo algunos, como el artículo de Fernando Belmont,: “Polémica premiación de la Bienal Iberoamericana”, publicado en *Unomásuno*, donde comentaba lo siguiente:

Posteriormente al momento de ser nombrado Vlady para recibir una mención honorífica, intempestivamente, el artista de origen ruso, rechazó la preseña, por estar —según aclaró—en desacuerdo con el jurado calificador integrado por Luis González Robles de España; Ana María Xirau de México; Mario de Oliveira de Portugal; Linda Berg de Colombia, así como Raúl Anguiano de México. Vlady calificó al jurado de nostálgico e inútil en conceptos con un criterio ‘pasado’ y no puedo comprender cómo estando presente aquí el maestro Tamayo, también esté expuesta esta basura. Esto demuestra que algo muy grave está pasando en la pintura de nuestro país’.³³⁹

A lo anterior, Belmont reseñó que Raúl Anguiano le gritó a Vlady que no se retirara, porque quería darle una respuesta:

Vlady es uno de los pintores maduros de este concurso y al decir maduro también quiero decir viejo, esta bienal se ha creado para estimular a los jóvenes; yo también soy maduro y por eso no concurso. El fallo no fue dado por ninguna mafia ni por compadrazgos, su autorretrato —tema de esta bienal—se encontraba dentro de lo en tradicional y yo no diría lo retrógrado como él califica a los concursantes.³⁴⁰

Como lo mencioné anteriormente, al referirme a la entrevista que le hice al maestro Anguiano, él me comentó que en el fondo, lo que molestó a Vlady fue el hecho de no recibir un premio en efectivo y por eso protestó en contra de la mención que el jurado le había otorgado.

³³⁸ Laura Elenes, “Cuestión de Bienales”, en *Novedades*, México, 27 de agosto de 1982., p. 16.

³³⁹ Fernando Belmont, “Polémica premiación de la Bienal Iberoamericana”, en *Unomásuno*, México, miércoles 28 de septiembre de 1984, p. 17.

³⁴⁰ *Ídem*.

“Naturaleza muerta o bodegón” fue el tema de la **V Bienal** de 1986 y de los muchos escritos que aparecieron en la prensa mexicana, las Islas Baleares, Puerto Rico y Buenos Aires. De ellos, seleccioné algunos de los firmados. Luis Carlos Emerich, acotó la historia del bodegón, desde la época del Imperio Romano, hasta Cézanne y el cubismo y le dedicó dos artículos. El primero fue muy crítico, pues consideraba que la calidad de las pinturas exhibidas no era buena: “Pero cualquiera que haya sido la razón, debido a la invitación expresa, debió esperarse un nivel de calidad si no uniforme, sí respetable, pero la gran desigualdad del resultado expuesto en la Galería del Auditorio Nacional, demuestra que la difícil tarea discriminatoria quedó inconclusa o fue insuficiente.”³⁴¹

Al segundo lo tituló “La naturaleza muerta exhumada” y al comentar acerca de los premios y menciones, consideraba que, “debió ser labor de exhumación”, para “sacar a la luz la naturaleza esencial del trabajo plástico realizado en 18 países por 160 artistas”.³⁴²

Para Teresa Vargas, reportera de *El Universal*, fue un gran éxito la V Bienal. Notificaba al público acerca de los asistentes y triunfadores y terminaba afirmando del evento: “¡Un ejemplo del auge universal del arte pictórico!”³⁴³

Carlos Ximénez Estrada, escribió un muy largo artículo en inglés y citó las palabras del mexicano, Miguel Castro Leñero, quien obtuvo el primer premio: “Nunca había pintado naturalezas muertas antes, pero esta vez decidí participar y me alegro que lo hice. Utilizaré el dinero del premio para comprar materiales.”³⁴⁴

Otra de sus aportaciones fue el comentario de Roberto Guevara, jurado venezolano quien, al referirse a Castro Leñero, afirmó: “El joven artista es muy modesto. Por primera vez en la bienal se ha declarado unánimemente al vencedor, cada miembro del jurado votó por su obra.”³⁴⁵

³⁴¹ Luis Carlos Emerich, “V Bienal Iberoamericana de Arte. La naturaleza muerta”, en *Novedades*, México, 15 de octubre de 1986, p. C-1.

³⁴² Luis Carlos Emerich, “La naturaleza muerta exhumada”, en *Novedades*, México, 16 de octubre de 1986, p. C-3.

³⁴³ Teresa Vargas, “La Bienal Iberoamericana”, en *El Universal*, México, 29 de septiembre de 1986, p. 2.

³⁴⁴ Carlos Ximénez Estrada, “Iberoamericana lauds its Artists”, en *The Mexico City News*, México, 2 de octubre de 1986, p. 23.

³⁴⁵ *Ídem*.

Ximénez Estrada también citó las palabras de Teresa del Conde, entonces Directora de Artes Plásticas del INBA. Considero relevante transcribirlas, pues ella nunca escribió acerca del concurso Domecq; sin embargo, lo que dijo animaba a los organizadores, al afirmar: “Estas bienales abren una extraordinario número de posibilidades para los artistas de habla hispana”.³⁴⁶

El artista plástico Omar Gasca, también se interesó en comentar el evento, calificando el tema de “avestruz”, pues revelaba: “una cierta indiferencia respecto a problemas actuales, quizá nacionales, lo que por otra parte es propio de una iniciativa de patrocinadores privados”.³⁴⁷ El tema tan alejado de la realidad, se prestó según él, para que algunos concursantes hicieran bodegones a la manera flamenca, o bien se acercaran a los de Cézanne o a los de Bracque, lo cual le restaba interés al concurso.

En la revista *La Plaza* (una publicación de Coyoacán), el español Manuel García, jurado de esta quinta edición, le dedicó un largo comentario a la muestra, bajo el título de: “Reflexiones sobre la Bienal Iberoamericana de Arte. A diez años de iniciada, ha trazado un recorrido digno de tener en cuenta”. En su escrito hizo una evaluación de las cinco ediciones del certamen, mencionando los temas y los jurados. Sin embargo, al referirse al cuarto concurso, consideraba que: “A nivel de obras premiadas podría decirse que ha sido la convocatoria más floja de las patrocinadas por Domecq. Quizá el propio tema del autorretrato condujo a muchos artistas a opciones más subjetivas que de interés general”.³⁴⁸

De la **quinta bienal** elogió el hecho de que el jurado fuera mayoritariamente latinoamericano y de las obras concursantes, consideraba que “las opciones no podían ser más diversificadas”. En relación al concurso Domecq, consideraba que “la Bienal Iberoamericana va por un camino desigual pero con un recorrido digno de tener en cuenta.” Sin embargo, se debería “seguir apoyando, pese a muchas ausencias de jóvenes creadores”.³⁴⁹

³⁴⁶ *Ídem.*

³⁴⁷ Omar Gasca, “Bienal Iberoamericana. Neutralidad entre uvas”, en *Unomásuno*, México, 1º. de octubre de 1986, p. 22.

³⁴⁸ Manuel García, “Reflexiones sobre la Bienal Iberoamericana de Arte. A diez años de iniciada, ha trazado un recorrido digno de tener en cuenta”, en *La Plaza*, México, noviembre de 1986, p. 19.

³⁴⁹ *Ídem.*

En Puerto Rico, fue Norma Borges la que informó del “prestigioso evento a celebrarse en la Ciudad de México”. Comentaba acerca de las dos obras que envió Raimundo Figueroa de Puerto Rico: *Stop the War* y *Ens Fau Falta Pau*, que en catalán quiere decir: “Te extrañamos Pablo”, en homenaje al fallecido músico Pablo Casals, debido al interés que tenía el pintor por la música.

La **sexta bienal** de 1988 estuvo dedicada al tema de los niños. Graciela Palomeque Ramírez, del periódico *El Herald*, informaba de ésta dos años antes, comentando que después del éxito de la quinta edición, la siguiente se celebraría repartiendo tres millones de pesos, al primer lugar, un millón al segundo y cinco distinciones con 500 mil pesos a cada una. Y, debido al incremento en los premios,³⁵⁰ auguraba “una mejor calidad que la anterior”.³⁵¹

Alicia Barrera Martínez, en “Vida y Estilo”, de *Novedades* dio a conocer la siguiente inauguración de la muestra en el Palacio de Bellas Artes, la participación de concursantes de Chile y Paraguay, así como del Salón de Honor dedicado a los niños en la pintura mexicana de los siglos XVIII al XX.³⁵²

La prensa en general publicó la inauguración de la muestra con fotografías de los asistentes al evento, así como las noticias de los ganadores y el jurado, como Patricia Velásquez quien escribía para *El Universal*.

Graciela Kartofel, jurado del certamen y coautora del catálogo, señaló que algunas obras presentaban mal manejo de los materiales, de las técnicas o de la figura humana.

Varias reporteras dieron cuenta del certamen; ellas fueron: Juana Otero Martínez de *El Herald*; Guadalupe Appendini de *Excelsior* y nuevamente Patricia Vázquez de *El Universal*. Todas ellas informaron puntualmente del evento, sus organizadores y los premiados, ilustrando sus comentarios con fotografías de los asistentes y de las obras ganadoras.

³⁵⁰ Los premios de la V Bienal fueron de un millón de pesos para el primer lugar; 750 mil para el segundo y 500 mil para el tercero.

³⁵¹ Graciela Palomeque Ramírez, “La VI Bienal se celebrará en el Palacio de Bellas Artes. En esta ocasión se tratará el tema ‘Los niños en la Pintura Iberoamericana’, en *El Herald*, México, 30 de noviembre de 1986, p-E-3.

³⁵² Alicia Barrera Martínez, “La VI Bienal Iberoamericana en el Palacio de Bellas Artes”, en *Novedades*, México, 12 de octubre de 1988, p. C-5.

Para Berta Taracena: “La VI Bienal Iberoamericana de Arte de Domecq es una prueba de que las bienales en el continente americano satisfacen de diversos modos la periódica necesidad de confrontación plástica que tienen los artistas, el público, los coleccionistas y los estudiosos, crítico e historiadores, etc.”³⁵³

Más adelante comentaba que no era fácil mantener una bienal “viva y vigente”, por lo que felicitaba a la Bienal Domecq; sin embargo consideraba que hubo injusticias en algunas, como en la IV dedicada al autorretrato, en la que Vlady, representante de México merecía el primer premio, o en esta última, en que el galardón debió haber sido para José Castro Leñero, con su obra *Vania*.³⁵⁴

Se quejaba también de lo reducido del espacio en las cuatro salas del Palacio de Bellas Artes y, por lo mismo del Salón de Honor, el cual quedó sumamente apretado. Continuaba enumerando a los concursantes, a los que debieron premiar y a los que fueron eliminados, siendo “de la sección de México de donde fueron eliminados el mayor número de participantes ...”³⁵⁵

Con el tema de “Caracteres de individualidad de los pueblos iberoamericanos” se celebró la VII bienal de 1990. Macario Matus, comentó acerca de los tres ganadores: el mexicano Miguel Ángel Alamilla (primer premio); la chilena Patricia Figueroa (segundo lugar) y la mexicana Ofelia Márquez Huitzil (tercer premio). Añadió un pequeño análisis formal de cada una de las pinturas, para terminar indicando que las obras estaban expuestas en el Museo de Arte Moderno y que “el próximo tema será el V Centenario de la llegada de Colón a América”.³⁵⁶

En esta ocasión, no aparecieron tantos comentarios en la prensa como en años anteriores; sin embargo Rosalía Rangel López de *Ovaciones*; Adriana Ortega de *El Universal* y Guillermina Ochoa de *El Sol de México*, fueron tres de las comentaristas del evento. Bien ilustrados sus artículos daban cuenta del acontecimiento. Las tres coincidieron en dar a conocer la opinión del jurado

³⁵³ Berta Taracena, “La VI Bienal Iberoamericana de Arte de Domecq”, en *Tiempo*. México, 29 de noviembre de 1988, p. 69.

³⁵⁴ Esta obra no obtuvo mención y no fue incluida en el catálogo de la exposición.

³⁵⁵ Berta Taracena, *Ídem*.

³⁵⁶ Macario Matus, “Dos bienales de pintura”, en *Excélsior*, Sección “El Buho”, México, 11 de noviembre de 1990, p. 6.

calificador integrado por Manuel Felguérez, Graciela Kartofel, Xavier Moyssén Lechuga y Tomás Parra.

La reportera Rangel López, citaba a Graciela Kartofel, de origen argentino, quien destacó que “en general la calidad artística de las obras participantes se puede calificar de regular; francamente esperábamos más calidad”. Y al preguntarle a qué se debía, respondió: “Seguramente es el tema escogido el que influyó ya que es un tema que convocaba bastante a las ilustraciones”.³⁵⁷ A pesar de las sugerencias del jurado, los organizadores de las bienales seleccionaron el tema del siguiente concurso.

La **octava** edición de 1992 contó con una mayor difusión que la anterior. Se trataba de “América, nuestro continente”, con motivo del quinto centenario del descubrimiento de América. Los principales diarios de la capital dieron la noticia de los ganadores mediante escritos anónimos. De cualquier manera hubo algunos firmados. Ana María Longi, en un primer artículo informó en la sección cultural de *Excélsior* acerca de los ganadores; en este caso, los dos primeros premios fueron para México: Oscar Ratto y Mario Torres Peña y el tercero lo fue para el brasileño Evandro Salles. Longi comentó que Rita Eder, (jurado mexicana) afirmó que: “el Instituto en coordinación con el CNCA y el INBA, propicia por octava ocasión el fortalecimiento de los lazos fraternales de los numerosos países pertenecientes a los mismos orígenes étnicos, y con el firme propósito de difundir perfiles culturales de cada uno de ellos”.³⁵⁸

Y en un segundo escrito, Longi consideraba que las relaciones entre el Estado y la Iniciativa Privada eran muy “alentadoras”. Después de mencionar a las autoridades gubernamentales y a las del Instituto Cultural Domecq, señalaba la labor del jurado y a los premiados, además de recordar en palabras de Antonio Ariza Cañadilla, el lamentable fallecimiento del licenciado Antonio Armendáriz, quien había sido presidente del Instituto.

En seguida citaba las palabras de Oscar Ratto, que al hablar de su obra ganadora, *Recuento del nuevo mundo II (Theatri)*, dijo que se trataba de

³⁵⁷ Rosalía Rangel López, “Pelos en la sopa. VII Bienal Iberoamericana de Arte”, en *Ovaciones*, México, 18 de octubre de 1990, p. A-4.

³⁵⁸ Ana María Longi, “Mario Torres y Evandro Salles, segundo y tercer lugar. Oscar Ratto gana la VIII Bienal Iberoamericana de Arte”, en *Excélsior*, Sección cultural, México, 4 de septiembre de 1992, p. B-1.

“alegorías, más del encuentro que de la conquista” y Mario Torres Peña “llamó la atención con dos óleos sobre tela de tendencia erótica” y cuando se le preguntó acerca de esto dijo: “Esto lo plasmo así, porque creo que la sensualidad se ha tocado, pero la sexualidad no”.³⁵⁹

Elda Macedo, reportera de *El Universal*, se encargó dos veces del evento, los días 4 y 5 de septiembre. En el primer escrito citó las palabras de Don Atonio Ariza, director de la Casa Domecq en México, relacionadas con el éxito de la bienal. En el segundo dio a conocer a los premiados y las cantidades de las respectivas preseas, que para aquel entonces era de veinte millones de pesos para el primer premio.³⁶⁰

No hubo tema asignado para al **IX bienal** de 1994, estuvo dedicada al dibujo y estampa iberoamericanos, con tres premios para cada modalidad. Martín Luis Guzmán Ferrer, jurado de la muestra, se refirió a ella de manera halagadora, iniciando su escrito con una cita de las palabras que Gerardo Estrada pronunció el día de la inauguración: “La historia del arte no se habría hecho jamás si no hubiesen existido los mecenas”. En seguida se refirió a la continuidad que ha tenido la muestra desde 1978 y a la “excelente organización”, así como al gran número de participantes, que servía: “para ofrecer un panorama general del estado de las artes en nuestro ámbito cultural, en la lengua de nuestro arte que aparte del idioma, mucho tiene en común”.³⁶¹

Incluía además, una relación de todos los ganadores, sus obras y los premios. Elogiaba al Instituto, el cual “bajo la acertada dirección del arquitecto Luis Ortiz Macedo resulta un verdadero patrono de las artes...”³⁶² y terminaba nombrando al jurado, del cual formaba parte.

Dolores Corrales Soriano y Teresa Vargas, ambas reporteras de *El Universal*, se encargaron de dar a conocer el desarrollo del evento, sus ganadores y premios

³⁵⁹ Ana María Longi, “Inauguran América Nuestro Continente”, en *Excélsior*, Sección cultural “Sábado”, México, 5 de septiembre de 1992, p. 1.

³⁶⁰ Hay que tomar en cuenta que se trataba de los viejos pesos, cuando el dólar estaba a \$3,100.00 pesos por dólar; un equivalente a \$6,451.61 dólares.

³⁶¹ Martín Luis Guzmán Ferrer, “IX Bienal Iberoamericana”, en *Excélsior*, Sección Cultural “Plástica”, México, 5 de diciembre de 1994, p.1.

³⁶² *Ídem*.

correspondientes. Ana María Longi³⁶³ y Dora Luz Haw,³⁶⁴ también publicaron los resultados del certamen, incluyendo las palabras de inauguración pronunciadas por Gerardo Estrada, director general del INBA, así como los nombres del jurado. Longi incluía además los comentarios de Luis Ortiz Macedo, Raúl Anguiano y Berta Taracena, alabando el certamen, así como el apoyo del régimen en turno,³⁶⁵ por parte de Anguiano y la sugerencia de Berta Taracena de hacer un catálogo de los artistas premiados en los veinte años que llevaba la bienal celebrándose.

En provincia y en el extranjero se dieron a conocer los resultados de la bienal. *El Sol de Oaxaca*, *El Imparcial* y *Rotativo* de Oaxaca, así como *El Nuevo Día*, *The San Juan Star* de Puerto Rico y *Diario Ámbito* de Buenos Aires, dieron cuenta en sus respectivas entidades del concurso mexicano.

Los tres diarios de Oaxaca estaban muy orgullosos de que el ingeniero Jorge Bueno Sánchez, director de la Casa de la Cultura Oaxaqueña hubiera fungido como asesor honorífico de la IX Bienal Iberoamericana de Arte y así lo hacían saber a su público, además de informarle acerca del desenlace del evento capitalino.

Mario Alegre Barrios y Eneid Route-Gómez fueron los que anunciaron en San Juan de Puerto Rico, la inauguración de la muestra a realizarse el 29 de noviembre en la Ciudad de México, en la cual participarían los puertorriqueños: Rebecca Castrillo y Carlos Marcial. El primero terminó comentando acerca de los logros artísticos de ambos y el segundo, mencionaba que su compatriota Víctor Gerena, quien había sido jurado en la quinta edición, era el encargado de seleccionar a los artistas concursantes y mencionaba los nombres de artistas puertorriqueños que habían participado anteriormente.

Por último, el arquitecto Jorge Glusberg, connotado crítico e historiador argentino, quien formó parte del jurado, publicó su versión en Buenos Aires, en el mes de febrero del siguiente año, ilustrada con la obra del argentino Carlos

³⁶³ Anónimo. “La IX Bienal Iberoamericana de Arte”, en *Excélsior*, México, 1º. de diciembre de 1994, p. B-1.

³⁶⁴ Dora Luz Haw, “Dan Premios de la IX Bienal Iberoamericana. Las obras participantes se exhiben desde el martes por la noche en el Palacio de Bellas Artes”, en *Reforma* Sección “Cultura”, México, 2 de diciembre de 1994, p. D-18.

³⁶⁵ Se debe haber referido al gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), que terminó el 30 de noviembre.

Demestre, primer premio en grabado. Orgullosamente (y no era para menos), escribió lo siguiente:

Como parte de las celebraciones del LX aniversario del Palacio de Bellas Artes, se entregaron los premios de la IX Bienal Iberoamericana de Arte. Los premios de grabado correspondieron a Carlos Demestre (primer premio); María Pérez Temperley y Gustavo López Armentia, los tres de la Argentina.

Las menciones honoríficas en grabado fueron para Oscar Gutman de México, Eduardo Iglesias Brickles y Oswaldo Jalil, de la Argentina, Walter Wagner Monteiro de Brasil y Julio Paz de la Argentina.³⁶⁶

En un homenaje a Goya se convirtió la **X Bienal** de 1996 dedicada al grabado, la cual recibió bastantes comentarios por parte de periódicos y revistas de la Ciudad de México. Además, como ya se mencionó, se instituyeron la Medalla Goya de Oro, (único premio con dinero) y las Medallas Goya de Plata, para las menciones que ascendieron a doce.

Elda Macedo dio cuenta del ganador, el costarricense Alberto Murillo Herrera, con su obra *Las corridas número 4* y de los acreedores a las doce menciones, así como de los comentarios de las autoridades, de los jurados y de algunos concursantes, como la mexicana, Patricia Soriano (medalla de plata), quien afirmó: “Siempre me he identificado con la serie de *Los caprichos* porque tiene cualidades de menor seriedad, en donde participan aspectos fantásticos, irónicos y de los sueños. El aspecto onírico es muy importante en la serie de *Los caprichos* y la libertad técnica”.³⁶⁷

Hasta José Luis Cuevas en su famosa columna “Cuevario”, publicada los domingos en *Excélsior*, comentó el evento, disculpándose de no haber asistido a recibir un reconocimiento, por exhibir su obra en el Salón de Honor, inaugurado el día 10 de octubre y montado en el Museo de la Estampa. Agradecía el envío del catálogo donde aparecía un artículo dedicado a él, donde comentaba que le había gustado mucho el texto.

³⁶⁶ Jorge Glusber.. “México premia a argentinos”, En *Diario Ámbito*, Buenos Aires, 21 de febrero de 1995. (El documento se consultó en el Instituto Cultural Domecq y no fue posible conseguir la página, por ser publicación extranjera)

³⁶⁷ Elda Macedo, “Entregaron las Medallas Goya. El ganador fue Alberto Murillo Herrera”, en *El Universal*, Sección “Cultura”, México, 5 de octubre de 1996, p. 2.

Varias publicaciones mencionaban los reconocimientos que recibieron los 18 artistas que exhibieron su obra en el Salón de Honor.³⁶⁸ Entre ellos se encontraba Leonora Carrington, quien comentó: “Estoy nerviosa, emocionada y feliz de estar con mis compañeros más jóvenes como Javier Cruz. Este premio y el estar junto con todos estos maestros, es un incentivo para esmerarme más”.³⁶⁹

Otros de los comentaristas fueron Adriana Moncada, Lourdes Valencia, Javier Vázquez y Leticia Sánchez. De ellos, los escritos que más aportaron al evento fueron los de Sánchez, quien escribió tres veces: la primera, el 22 de agosto, antes de la inauguración y las otras dos en octubre. El día 4, lo dedicó al ganador, Murillo Herrera³⁷⁰ y citó a Anguiano: “Por su fuerza original y excelencia técnica, la xilografía de Murillo Herrera fue la ganadora; es una obra que alude a la muerte de Goya y hace referencia a una de sus grandes pasiones: la tauromaquia”.³⁷¹

Su artículo del día 9, hacía referencia a los ausentes del Salón de Honor: Toledo, Zalce y Rojo:

Francisco Toledo, Alfredo Zalce y Vicente Rojo no formarán parte del Salón de Honor del Museo Nacional de la Estampa, con el que se pretende rendir un homenaje a los grabadores que en México han dejado una profunda huella, como Francisco de Goya y Lucientes, en el universo de la plástica”. Más adelante aclara que los artistas mencionados, “no respondieron a la invitación que les hizo el Instituto Cultural Domecq.”³⁷²

Tanto Anguiano, como Nishisawa reconocieron que: “El grabado (...) ha tomado auge en los últimos tiempos, ya que por ser una técnica de reproducción múltiple, el público puede adquirir una obra de un pintor reconocido a un precio módico”.³⁷³

³⁶⁸ Fueron: Aceves Navarro, Anguiano, Beltrán, Leonora Carrington, Cauduro, Chávez Morado, Arnaldo Coen, Javier Cruz, José Luis Cuevas, Felguérez, Vlady, Joy Laville, López Monreal, Nishisawa, Nunik Sauret, Soriano, Vilato y Zúñiga. Ellos recibieron una Medalla Goya de Plata.

³⁶⁹ Sin autor, “Reconocidos artistas reciben la medalla ‘Goya’ como un tributo a su incansable labor creadora”, en *Novedades*, Sección “Vida y Estilo”, México, 14 de octubre de 1996, p. C-1.

³⁷⁰ Fue también ganador en el concurso “Jóvenes Valores Fausto Pacheco”, promovido por el Centro Cultural Costarricense Norteamericano de San José de Costa Rica.

³⁷¹ Leticia Sánchez, “Gana Murillo Herrera Bienal Iberoamericana de Arte”, en *Reforma*, Sección “Cultura”, México, 4 de octubre de 1996, p. C-2.

³⁷² Leticia Sánchez, “Salón de Honor del Museo de la Estampa. Toledo, Zalce y Rojo, GRANDES AUSENTES”, en *Reforma*, Sección “Cultura”, México, 9 de octubre de 1996, p. C-4.

³⁷³ *Ídem*.

La **XI y última Bienal Domecq**, la de 1998, celebrada veinte años después de haberse iniciado la primera en 1978, llevó por título: “Litografía de fin de siglo, a 200 años de su invención” y se exhibió en el Palacio de Bellas Artes. Los mismos diarios de años anteriores dieron cuenta de la exposición, la mayoría de las veces de manera anónima. Entre los artículos firmados se cuentan los de Ana María Longi, quien había escrito anteriormente; Virginia Bautista, Juan Hernández, Nicolás Gamboa y Maricruz Jiménez Flores.

Todos ellos se encargaron de dar a conocer al ganador de la Medalla Goya de Oro, quien en esa ocasión fue el mexicano Rafael Zepeda González. También comentaron acerca de los 15 triunfadores, con Medalla Goya de Plata y de la otra Medalla Goya de Oro en grado de Excelencia, otorgada a Andrew Vlady, con motivo de la celebración de los 25 años de su taller KYRON Ediciones Gráficas Limitadas.

Juan Hernández citó a Vlady en relación a su aportación a las artes de México: “es el arte de la colaboración en el proceso creativo”.³⁷⁴ Según Vlady, mediante ese dinamismo de la interacción entre las artes y los individuos, se dará una revaloración del arte en México, calculado por él para el año 2022.

Rafael Zepeda, comentó a su vez que: “asumía la presea como un reconocimiento a su trabajo de 35 años en el grabado y dentro de la especialidad de litografía (...) es una de las técnicas más complicadas que existen para un creador y un impresor. Es un reto trabajar la litografía, no cualquiera lo hace”.³⁷⁵

Virginia Bautista y Maricruz Jiménez mencionaba además, la historia de la litografía, la cual aparecía en el catálogo de la exposición y cuyo autor era el arquitecto Luis Ortiz Macedo.

El Universal, en un artículo anónimo, enumeraba a todos los artistas participantes, así como también a los ganadores y al final afirmaba que la Bienal Domecq se había: “constituido en un foro de comunicación para la exposición de las ideas de los creadores plásticos que van dejando su nombre

³⁷⁴ Juan Hernández, “Obras de la XI Bienal Iberoamericana de Arte en Bellas Artes. Al impresor Andrew Vlady y Rafael Zepeda, la Medalla Goya de Oro”, en *Unomásuno*, Sección “Cultura”, México, 23 de septiembre de 1998, p. 33.

³⁷⁵ *Ídem*.

impreso en la páginas que recogerán la historia del arte contemporáneo de la última mitad del siglo XX”.³⁷⁶

Coincido con esta última afirmación, pues considero que en efecto, con sus aciertos y desaciertos, esa fue la principal labor y logro de las once Bienales Iberoamericanas de Arte, en las que se pudieron apreciar las diferentes tendencias artísticas que prevalecían en nuestro país y que se desarrollaron a lo largo de los últimos 20 años del siglo pasado. En el siguiente capítulo se analizarán dichas tendencias que se mostraron en los once certámenes Domecq, así como las obras de los concursantes premiados.

³⁷⁶ Sin autor, “Litografía de fin de siglo a 200 años de su invención”, en *El Universal*, México, 1º de octubre de 1998, p. 11.

CAPÍTULO 5.

TENDENCIAS ARTÍSTICAS DE LAS BIENALES IBEROAMERICANAS DE ARTE.

5.1. La Primera Bienal de Pintura de 1978³⁷⁷ y la abstracción. Los premiados.

En el año de 1978, inicio de las **Bienales Iberoamericanas**, se celebró el trigésimo aniversario de la Declaración de los Derechos Humanos y entre sus artículos, destacaba el número 27, “que afirma el derecho a la cultura y a la vida cultural, y reconoce al autor de una obra de arte el derecho de beneficiarse, en todo el sentido del término, de la venta o de la utilización pública de su obra”.³⁷⁸

Considero este suceso como una mera coincidencia con el nacimiento de dichas bienales, pero creo que de alguna manera se debe tomar en cuenta, desde el momento en que en ellas participó un gran número de creadores, tanto de la Península Ibérica, como de Latinoamérica.

Por otra parte en esa época seguía en boga, entre otras manifestaciones artísticas, tanto en los Estados Unidos como en Europa, la abstracción geométrica. Edward Lucie-Smith la llamó “abstracción post-pictórica” y consideraba que los críticos más entusiastas de los artistas norteamericanos: Morris Louis, Kenneth Noland y Frank Stella, los catalogaron como los descendientes directos y herederos del expresionismo abstracto, lo cual no le parecía lo más acertado. Lucie-Smith reconocía la importancia de Josef Albers,³⁷⁹ profesor de la Bauhaus, quien emigró a los Estados Unidos y tuvo una fuerte influencia en el medio artístico de la posguerra y hasta los años 60.

En la década de esos 60, se registró en Latinoamérica un acercamiento relevante hacia la tendencia geométrica abstracta, que desembocó en el arte op. Venezuela había destacado con dos representantes, Carlos Cruz Díez y Jesús Soto. Ambos abandonaron su país para radicar en París; no así un tercero,

³⁷⁷ Desde la segunda de 1980 en adelante, cambiaría el nombre por Bienal Iberoamericana de Arte.

³⁷⁸ *Art 1978, Editorial*, París, Asociación Internacional de Artes Plásticas (Unesco), No. LXXIII, 1978, (sin paginación).

³⁷⁹ Ver Edward Lucie-Smith, *Art Now. From Abstract Expressionism to Superrealism*, Nueva York, William Morrow and Company, 1981, p. 325.

Alejandro Otero, quien visitó dicha ciudad, mas regresó a su lugar de origen, donde desarrolló un tipo de arte cercano a la abstracción geométrica, tanto en su pintura como en su escultura. En la Argentina fue Julio le Parc, quien también se trasladó a París para crear un arte geométrico y posteriormente cinético, al lado de Vasarely. Este artista argentino fue uno de los invitados a exponer su obra en México, al lado de los concursantes de la I Bienal Iberoamericana de Pintura de 1978.³⁸⁰

En 1959 surgió en Brasil el Manifiesto Neoconcreto, redactado por el crítico Ferreira Gullar y publicado en Río de Janeiro el 23 de marzo del mismo año,³⁸¹ el cual estuvo acompañado por la primera exposición de arte neoconcreto, entre cuyos artistas plásticos, destacaron sobre todo, Lygia Clark, Helio Oiticica y Lygia Pape. Ellos abandonaron la pintura tradicional y la escultura estática, para dar lugar a la experimentación, con la idea de generar un arte nuevo.³⁸² Los “bichos” de Lygia Clark son un claro ejemplo de esto: “Cada ‘bicho’ es una entidad orgánica que se revela en su totalidad dentro de su tiempo interior de expresión”, explicaba ella con motivo de su exposición de 1960.³⁸³ En realidad son pequeñas esculturas, las cuales recuerdan a las figuras de papel japonesas, conocidas como *Origami*.

Posteriormente, retomaron la geometría entre otros, el pintor Arcangelo Ianelli y el escultor Sergio de Camargo y como decía Marta Traba: “Tampoco es posible desvincular por completo del neoconcretismo (...) el desplazamiento articulado de grandes planos que desarrolló Arcangelo Ianelli (n. 1922)”³⁸⁴ Precisamente fue él quien obtuvo el primer premio en la primera bienal Domecq, celebrada en 1978 en la Ciudad de México, con su obra *Dislocación de formas*, un temple sobre tela construido mediante grandes rectángulos y cuadrados café y ocre, cuando

³⁸⁰ Julio le Parc presentó del 26 de abril al 30 de julio de 2006, la exposición “Le Parc Lumiere. Obras cinéticas de la Colección Daros-Latinoamérica”, en el Laboratorio Arte Alameda de la Ciudad de México.

³⁸¹ Ver Ferreira Gullar, “Manifiesto Neoconcreto”, en *Prometo construtivo na arte: 1950-1962* (supervisao, coordenacao geral e pesquisa: Aracy A. Amaral), Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; Sao Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, pp. 50-54.

³⁸² Ver Ivo Mesquita, “Brazil”, en *Latin American Art in the Twentieth Century*. Edited by Edward J. Sullivan, London, Phaidon, 1996, p. 215.

³⁸³ Lygia Clark, “Bichos”, en *Projeto Neoconcreto, op.cit.*, p. 248.

³⁸⁴ Marta Traba, *Arte de América Latina 1900-1980*, Washington, D.C., Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, p. 99.

estaba la abstracción geométrica a la vanguardia, sobre todo en Latinoamérica. (Figura 2)

Mientras tanto, en nuestro país florecía lo que se conoce como el “geometrismo mexicano”, mencionado en el Capítulo 1, relacionado con el contexto cultural de los años 70, el cual tuvo una amplia difusión en nuestro país, motivo por el cual se llegó a publicar el libro del *Geometrismo mexicano*. Esto dio lugar, como afirmaba Jorge Alberto Manrique, a constituir casi una “escuela” en la que participaron pintores de la talla de Manuel Felguérez, (jurado en la V y VII Bienales Iberoamericanas de Arte), Vicente Rojo, Arnaldo Coen (segundo premio de dibujo en la II Bienal), Kasuya Sakai y los escultores Helen Escobedo, Fernando González Cortázar y Jorge Dubón.

En la **Primera Bienal de Pintura** de 1978, destacó el abstraccionismo en general. Los ganadores de los tres primeros premios se inclinaron hacia él: Arcangelo Ianelli (Brasil),³⁸⁵ con la abstracción geométrica; Frederic Amat (España), combinó en su enorme tríptico de técnica mixta (cuyas partes medían 184 X 126 cm. cada uno), formas geométricas de ricos colores a los que agregó *collages* de pinceles, que realzaban las texturas de la obra (Fig. 3) y Edmundo Aquino (México), se decidió por la combinación de la abstracción geométrica y orgánica en su lienzo *Chamán*, resuelto con colores fríos: negros y grises, combinados con el blanco (Fig.4). Pero también la mayoría de aquellos que obtuvieron menciones honoríficas se expresaron utilizando diversas maneras de abstracción. Ellos fueron Santos Balmori, Aarón Cruz, Roberto Donís, Águeda Lozano, Beatriz Zamora y Rodolfo Sanabria de México, Rafael Ángel García de Costa Rica, Abelardo Valuar de Brasil, así como Luis Feito y Antonio Suárez de España.

Esta **primera bienal** contó además, como lo mencioné en el capítulo anterior, con un pequeño grupo de artistas invitados, no concursantes, entre los que destacaba Julio Le Parc (argentino, residente en París), quien trabajó al lado de Vasarely y se convirtió en uno de los principales representantes del arte op. Junto con él exhibieron sus obras en esta muestra, los españoles de tendencia

³⁸⁵ Brasil estaba saliendo del gobierno de las juntas militares de 1964 a 1970.

figurativa: Amalia Avia, Eloísa Castellanos y Joaquín Pacheco, así como Luis Feito, José Guerrero y Antonio Suárez, quienes combinaban la abstracción con elementos figurativos.

Cabe mencionar que en ese momento, “los Grupos” seguían vigentes; pero como lo comenté en el primer capítulo, no participaron en ninguno de los dos certámenes estudiados en este trabajo.³⁸⁶ Los artistas concursaban a título personal y no como “grupo”. El arte “comprometido” no apareció en la primera bienal; el triunfo fue para la abstracción, llegada tardíamente a nuestro país, como lo habían hecho vanguardias anteriores, pero aún en boga en Latinoamérica.

5.2. El arte en los años 80 y 90. El mercado del arte. Espacios alternativos.

Para entonces, las bienales habían proliferado y además de la **Bienal Domecq**, iniciada en 1978, la primera de ellas fue y quizá todavía es la más famosa: la Bienal de Venecia (1895), que en junio de 2009 llegó a su edición número 53, surgió un buen número de ellas, aún en ciudades tan alejadas de nosotros, como Sydney (Australia) en 1974, Estambul (Turquía) en 1987, o Johannesburgo (Sudáfrica) en 1995 “con el título ‘Africus’”. “Esta bienal es la tercera que se realiza en el continente africano: la primera, Dak’art tuvo lugar en Dakar-Senegal en 1992 y la segunda, Grapholies, en Abidjan-Costa de Marfil en 1993”, como comenta el museólogo Ery Camara,³⁸⁷ o bien en Kwangju (Corea) en 1996, por mencionar algunas. Había además otros concursos europeos como la famosa Documenta de Kassel en Alemania, la cual se celebra cada cinco años y fue iniciada en 1955, “por el coleccionista Arnold Bode y por Werner Haftman como parte de la revitalización que proporcionaban los alemanes al arte que los nazis calificaron como ‘degenerado’, la Documenta muy pronto se convirtió en el símbolo de la reconstrucción de post-guerra de Alemania.”³⁸⁸

De las latinoamericanas, además de la **Bienal Domecq**, destacaban la de Sao Paulo en Brasil que fue la primera de ellas, inaugurada en 1951 y siete años

³⁸⁶ El Encuentro Nacional de Arte Joven de Aguascalientes y las Bienales Iberoamericanas de Arte, patrocinadas por el Instituto Cultural Domecq.

³⁸⁷ Ery Camara, “Johannesburg”, en *Poliester*, México, otoño 1996. vol. 5 núm. 16, p. 42.

³⁸⁸ Carla Stellweg, (Traducción de Germán Pubiano C.). “Novena Documenta. Donde están los Beuys...”, en *Art Nexus*, Edición Internacional de Arte en Colombia, Colombia, No.52, octubre, 1992, No. 6, p. 101.

después, la Bienal Interamericana de Pintura y Grabado de México en 1958, la cual llegó únicamente a su segunda edición. La Bienal Americana de Quito (Ecuador) se inició en 1968; la de San Juan de Puerto Rico en 1970 y la **I Bienal Iberoamericana de Pintura** de 1978, patrocinada por Domecq en México, la cual, a partir de su segunda edición, cambiaría de nombre por Bienal Iberoamericana de Arte. Al año siguiente, surgió la de Valparaíso (Chile).

Posteriormente, durante las décadas de los años 80 y 90 se celebraron, también en Latinoamérica, entre otras: la Bienal de Arte Medellín (Colombia) en 1980; la de La Habana (Cuba) en 1985; la Bienal Internacional de Cuenca (Ecuador) en 1986; la Bienal de Arte de Bogotá (Colombia) en 1988, así como la de Guyana (Venezuela) que se inició en 1990 y la bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica (República Dominicana), en 1993.

En el año de 1997 se inauguró la Bienal Iberoamericana de Lima (Perú), la cual fue “duramente fustigada por algunos de los invitados, sobre todo por doña Raquel Tibol, quien la acusó de manera vehemente de falta de rigor.”³⁸⁹ La I Bienal de Pintura del Istmo Centroamericano tuvo lugar en Guatemala en 1998, con la idea de llevarse a cabo en los diferentes países de Centro América: Guatemala, Costa Rica, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Panamá.

En ese mismo año se inauguró la Bienal de Artes Visuales del Mercosur,³⁹⁰ celebrada en Porto Alegre (Brasil). Su curador Frederico de Moraes declaraba que lo principal de esta bienal era: “dar inicio a una tarea urgente de volver a escribir la historia del arte a partir de un punto de vista latinoamericano o, por lo menos, un punto de vista que no sea pronorteamericano.”³⁹¹

Mientras todos estos certámenes se inauguraban, las **Bienales Iberoamericanas de Arte** continuaban con su labor, sin saber todavía que con la décimo primera de ese año de 1998 desaparecerían. Para 2001 se inauguraron: la Bienal de Arte Paiz de El Salvador, auspiciada por la Fundación Paiz (de

³⁸⁹ Virginia Pérez Ratton, “I Bienal Iberoamericana de Lima”, en *Art Nexus* No. 27. Enero-marzo 1998. Bogotá, p. 86.

³⁹⁰ Participaron los siguientes países: Argentina, Brasil, Chile, Paraguay, Uruguay y Venezuela.

³⁹¹ Luis Camnitzer, “Carta desde Porto Alegre”, en *Art Nexus*, Bogotá, núm. 27, 1998, p. 42.

Guatemala), para la Educación y la Cultura,³⁹² así como la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe (Puerto Rico).

En los años 80 y ya inauguradas las **Bienales Iberoamericanas de Arte** en 1978, surgieron, en nuestro país, además del Encuentro Nacional de Arte Joven de Aguascalientes, ya mencionado en el segundo capítulo, dos bienales: la Bienal Rufino Tamayo, iniciada en 1982 en la Ciudad de México y la Bienal Diego Rivera en 1984, en Guanajuato. En los años 90 aparecerían la Bienal Monterrey-FEMSA (1993)³⁹³ y dos certámenes más en la capital: el Salon de Arte Bancomer (1996) y el Concurso Johnnie Walker (1998). En Guanajuato, se inauguró la Bienal Olga Costa de pintura y escultura también en 1998 y nueve años más tarde, en 2007 se inició en Zacatecas la I Bienal de Pintura Pedro Coronel.³⁹⁴

El mundo del arte internacional estaba cambiando en los años 80. Apareció el neo-expresionismo alemán. Se hablaba de “los pintores ‘Nuevos Salvajes’, del arte ‘Neofigurativo’, de la ‘Nueva ‘pintura alemana’ o de la ‘Nueva pintura austriaca. Todo aquello que se considera importante aparece bajo la perspectiva de lo ‘nuevo’.”³⁹⁵ El término de “Nuevos Salvajes”, “fue acuñado por el director del museo de Aquisgrán, Wolfgang Becker, en una disertación (...)”³⁹⁶ Los principales artistas eran: Baselitz, Lüpertz, Penck, Immendorf³⁹⁷ y Kiefer.

En Italia surgió lo que se conoce como transvanguardia italiana. Los creadores incluyeron en sus obras, “tanto motivos formales como iconografía que obtuvieron de la Antigüedad Clásica, así como distintos elementos de las vanguardias históricas (futurismo, pintura metafísica, aportaciones aisladas de Giorgio de Chirico, Carlo Carrá, Mario Sironi o del último Francis Picabia).”³⁹⁸ Los artistas de la transvanguardia italiana eran: Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi y

³⁹² Ver 2ª. Bienal de pintura del Istmo Centroamericano, Costa Rica, Empresarios por el Arte, OG, FMHH, Fundación Paiz Guatemala, La Galería Arte Consult, Fundación Fernández Pirla, 2002.

³⁹³ En 2007 se celebró en Monterrey, N.L., la VIII edición. Desde la primera se ha otorgado un Gran Premio de Adquisición y estas obras forman parte de la colección de arte FEMSA.

³⁹⁴ Ver en Internet: www.zacatecas.gob.mx

³⁹⁵ Klaus Honnef, *Arte contemporáneo*. Colonia, Benedikt Taschen, 1991. p. 14.

³⁹⁶ *Ibidem*, p.22.

³⁹⁷ Obtuvo el Premio MARCO 1996 de Monterrey N.L., por el monto de 250,000 dólares, único en el mundo.

³⁹⁸ Margarita Martínez Lámbarry, *El arte en la década de los ochenta*. Seminario de Historia del arte en México en la década de los ochenta. Marzo-octubre 2002. Coordinación de Posgrado en Historia del arte, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 2002, p. 45.

Mimmo Paladino y fue el crítico italiano Bonito Oliva quien los apoyó y promovió de una manera especial.³⁹⁹

México fue un reflejo tardío de lo que ocurría en el resto del mundo artístico occidental. Después del geometrismo y de “los grupos” de los años 70, la década de los 80 fue de gran versatilidad en las diversas expresiones plásticas. Hubo un retorno a la figura, “aunque otros estilos también tuvieron cabida”,⁴⁰⁰ y fue precisamente entonces cuando surgió la **Bienal Iberoamericana de Pintura** de la Casa Pedro Domecq en 1978. También fueron tiempos de la posmodernidad, término que en Europa se constituyó “a partir del agotamiento de los supuestos de la modernidad. (...) Jean Francois Lyotard, uno de sus principales teóricos, ubicaba su surgimiento a fines de los cincuenta, coincidiendo con los últimos años de la reconstrucción europea.”⁴⁰¹

En México, como dice Esther Acevedo, fue Octavio Paz, quien “ya había advertido en 1961 sobre los problemas que la creación plástica enfrentaba ante el agotamiento de las prácticas de la modernidad.”⁴⁰²

En junio de 1988, se llevó a cabo en el Museo de Antropología de la Ciudad de México el coloquio “En tiempos de la posmodernidad”, con su correspondiente exposición, celebrada en el Museo de Arte Moderno. Ambos eventos estuvieron organizados por el Seminario de la Producción Plástica de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Ahí se discutió ampliamente el sentido del término, así como la posible creación posmoderna de los arquitectos, escultores, fotógrafos y pintores que exhibieron su obra.⁴⁰³ Difícilmente se han puesto de acuerdo los historiadores y críticos de arte para catalogar a determinados artistas como posmodernos. En lo que han

³⁹⁹ Ver Klaus Honneff, *op.cit.* p. 87.

⁴⁰⁰ Margarita Martínez Lámbarry, *op.cit.* p. 156.

⁴⁰¹ Esther Acevedo, “Introducción”, en *En tiempos de la posmodernidad*, Dirección de Estudios Históricos, Universidad Iberoamericana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección de Difusión Cultural, UAM, México, 1989, p. 9.

⁴⁰² Citado en Esther Acevedo, *op. cit. Idem.*

⁴⁰³ Arquitectos: Daniel Álvarez y Alberto Kalach; Lulis Vicente Flores, Agustín Landa, Rodrigo Hernández, Porto Lavalle, Esther Galán y Enrique Norten. Escultores: Rocío Maldonado, Adolfo Riestra, Marco Antonio Vargas y Saúl Villa. Fotografía: Lourdes Almeida, Yolanda Andrade, Gilberto Chen, Laura Cohen, Fernando Espejo, Jan Hendrix, Salvador Lutherot, Jesús Sánchez Urbina, Carlos Somonte y Gerardo Suter. Pintura: Manuel Ahumada, Siro Basila, Alberto Castro Leñero, Jesús Agustín Castro López, Roberto Cortázar, Javier de la Garza, Julio Galán, Enrique Guzmán, Oliverio Hinojosa, Javier Marín, Javier Martínez Caltenco, Dulce María Núñez, Carla Rippey, Arturo Rivera, Lenin Rojo y Saúl Villa.

coincido es en reconocer que es muy difícil encajonar a alguien dentro de este apartado, cuando en realidad existe una gran variedad de posturas dentro del posmodernismo.

Para entonces, la **Bienal Iberoamericana de Arte** de Domecq llevaba diez años celebrándose y todas las innovaciones que se presentaban en nuestro mundo artístico pasaban desapercibidas en sus muestras. La posmodernidad no quedó manifiesta en las obras premiadas, quizá algunos de sus concursantes, como Eloy Tarsicio (quien concursó en la **IV Bienal** de 1984) lo proyectaron en sus creaciones, sin que hayan sido elegidas por los jurados. (En esa ocasión el tema a desarrollar fue el autorretrato).

Para Jorge Alberto Manrique, la posmodernidad en México, tiene en términos artísticos “peculiaridades que la enriquecen. Por un lado está la abundante tradición del arte mexicano, por otro la pluralidad cultural del país;” además de que “la herencia de la cultura europea también es nuestra herencia legítima”.⁴⁰⁴ Todo esto proporciona a los artistas “un inmenso abanico de posibilidades, que muchos de ellos han sabido y podido aprovechar.”⁴⁰⁵

A su vez, Esther Acevedo retomó las opiniones que aparecieron en la prensa de entonces y elaboró la siguiente lista en relación a las

características formales que se atribuyen a una obra plástica posmoderna: una revaloración del oficio, un desencanto ante propuestas comprometidas socialmente, la utilización de elementos tradicionales y de carácter local, una vuelta a lo narrativo y a la figura, así como una glosa irreverente y burlona de las obras del pasado y un rechazo a la innovación.⁴⁰⁶

Karen Cordero, publicó 17 años después, una reflexión acerca de los artistas que participaron en aquella exposición del MAM en 1988. Consideraba, que tanto los participantes como otros, “compartieron elementos como la reutilización y recombinación de referencias a la cultura popular, el arte prehispánico y la emblemática nacionalista, desde un léxico contemporáneo (...) fueron proyectados hacia el mercado y el aparato de difusión nacional e internacional como integrantes de la llamada corriente ‘neomexicanista’”, en varias exposiciones en

⁴⁰⁴ Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*. México, CONACULTA, 2000, p. 71,

⁴⁰⁵ *Idem*.

⁴⁰⁶ Esther Acevedo, *op. cit.* p. 11.

Nueva York, como “Nuevos momentos del Arte Mexicano”, paralela a la monumental “México: esplendores de treinta siglos”,⁴⁰⁷ presentada en el suntuoso museo Metropolitano. Esta magna exposición recorrió además, las ciudades de Los Ángeles y San Antonio, para terminar en nuestra capital.

Para Eduardo Subirats, en el Post-modern, como él lo llama, “existen dos elementos significativos: la monumentalidad irrefrenada y el culto al poder tecnológico. Éstas y no el pretendido historicismo, de características más bien anecdóticas y banales, constituyen el *novum* de la nueva era (...)”⁴⁰⁸

Por lo anterior, se puede llegar a la conclusión de que para el posmodernismo “todo se valía” y es aquí, donde encajaban las diversas creaciones plásticas que aparecieron en nuestro país durante los años 80, desde el “neomexicanismo”, con el que resurgieron elementos populares y cotidianos como los nopales en las instalaciones, el uso de la figura, así como también el retorno a la nostalgia del pasado.

Teresa del Conde consideraba que los nuevos mexicanismos,

no derivan del propósito explícito de traer a colación las raíces nacionales, sino de —a través de ellas— rescatar ciertas constantes de identidad dispersas, contrastantes y aún opuestas entre sí, en áreas de lograr una expresión que de algún modo tenga que ver con el contexto en el que se genera el producto.⁴⁰⁹

Y mencionaba a varios artistas que de alguna manera han recurrido a diferentes maneras de expresarse, desde el *kitsch*, hasta los calendarios, los héroes nacionales, así como cantantes de música ranchera. Ellos son: Enrique Guzmán, Adolfo Patiño, Germán Venegas, Javier de la Garza, Carla Rippey, Nahum B. Zenil y Eloy Tarsicio, quien fue el que utilizó los nopales ensangrentados y concursó en la **IV Bienal Iberoamericana de Arte**, sin haber obtenido algún reconocimiento.

Por su parte, Jorge Alberto Manrique catalogaba a estos artistas como, “artistas en tránsito” y cuya generación “está marcada por un signo, que considero sustancial: el de la recuperación de la imagen y del objeto artístico. Después de

⁴⁰⁷ Ver Karen Cordero, “En tiempos de la posmodernidad: una reflexión actual”, en *Nuestra Comunidad. Nueva época*. México, Revista de la Universidad Iberoamericana, núm. 157, 2005, p. 12.

⁴⁰⁸ Eduardo Subirats, *El final de las vanguardias*. Barcelona, Anthropos, 1989, p. 157.

⁴⁰⁹ Teresa del Conde “Nuevos mexicanismos”, en *La Jornada*, México, 25 de abril de 1987. Citado en *La era de la discrepancia, arte y cultura en México 1968-1997*, México, UNAM, 2006, p. 318.

la desconfianza y el desprecio de los grupos hacia el objeto, se le concede nuevamente a éste un valor propio y un derecho a la existencia.”⁴¹⁰

Él insiste en que estos artistas “transitan por los mil caminos que el mundo posmoderno les pone a disposición” en relación con el objeto artístico y, más adelante comenta: “Todavía no distinguimos bien cuál es éste y como será”, pero considera que será “rico y esperanzado”.⁴¹¹

Queda así establecido el cambio que surgió en nuestro ambiente artístico, mientras se seguían celebrando las Bienales Iberoamericanas de Arte, que no fueron precisamente el reflejo de estos cambios, debido principalmente a los temas tradicionales asignados por los organizadores a cada una de las muestras, los cuales no fomentaban obras de vanguardia, como ya se mencionó en varias ocasiones.

En la década de los 80 apareció “la mezcla heterogénea de vanguardias, las cuales se hacen presentes en un tipo de muralismo: el *graffiti* de las paredes de nuestra ciudad.”⁴¹² Según Margarita Martínez Lámbarry, era “un intento de comunicación gráfica y delimitación de territorios”, de estos individuos, debido a “la pobreza, la ignorancia, la marginación” en la que viven.⁴¹³ Esta manifestación ya había surgido en las pintas del “Metro” de Nueva York y fue adoptada en nuestro país imprimiéndole su propio sello. La Dra. Martínez mencionaba también a otro grupo, el cual no estaba de acuerdo con la pintura, por lo que “se consideraban ‘despintores’, es decir que lo que hacían era despintar con *thinner* y con aguarrás las hojas de las revistas.” Y de ahí surgieron las “transgrafías”, “con las que se podía transformar elementos gráficos y obtener similitud con la pintura o la acuarela.”⁴¹⁴

⁴¹⁰ Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Tomo IV, 2001, p. 190.

⁴¹¹ Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, CONACULTA, p.71.

⁴¹² Margarita Martínez Lámbarry, *La colección de pintura del Banco Nacional de México. Catálogo Siglo XX*. Tomo I. México, Fomento Cultural Banamex, 2002, p.54.

⁴¹³ *Idem*.

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 56.

El mercado del arte.

En esta época se desarrolló el mercado del arte, del cual el principal foco eran los Estados Unidos, aún cuando “mucho antes surgieron dos casas de subastas importantes: Sotheby’s (fundada en 1744) y Christie’s (cuya primera venta fue en diciembre de 1766), ambas con oficinas en Londres y Nueva York.”⁴¹⁵ En mayo de 1993, se hizo el intento de subastar la obra de Frida Kahlo: *My Dress Hangs Here*, un óleo y *collage* sobre masonite, pintado entre 1933 y 1938, la cual salió a la venta con un precio que fluctuaba entre un millón y un millón trescientos mil dólares, lo cual resultó realmente sorprendente por tratarse de una artista latinoamericana.⁴¹⁶ Esta importante obra no se vendió entonces; pertenece ahora a la Colección FEMSA de Monterrey⁴¹⁷ y formó parte de la exposición “Frida Kahlo 1907-2007”, presentado de junio a agosto de 2007 en el Palacio de Bellas Artes, con motivo de los cien años de su natalicio.

Aquí en México, el inicio de la comercialización del arte fue lento, pero

una vez que hubo estabilidad política después de la Revolución, los burgueses (en aquel entonces políticos en su mayoría), se dedicaron a coleccionar pintura, sobre todo de los ‘tres grandes’ (Rivera, Orozco y Siqueiros), así como la de algunos pintores de la Escuela Mexicana, a quienes con frecuencia les encargaban retratos de ellos mismos, sus esposas o sus hijos.⁴¹⁸

Se puede decir que el mercado del arte en México se vio impulsado por las diversas galerías que se abrieron en la capital después de 1930, siendo entre otras, las más importantes: la Galería de Arte Mexicano, fundada por Inés Amor en 1935; la Galería Prisse (1952); la Juan Martín (1961); la Antonio Souza (1953); la Pecanins (1965) y la Arvil (1968).⁴¹⁹ El arte se convirtió, como afirma Christian Frérot “en buena inversión y en elemento de prestigio social, alienación que no cesarían de denunciar los partidarios del muralismo”.⁴²⁰

⁴¹⁵ Leonor Morales, “El comercio del arte”, en *Umbral XXI*. Publicación de los programas de Investigación y de Posgrado de la Universidad Iberoamericana. México, otoño 1993, Núm. 13, p. 86.

⁴¹⁶ Ver Leonor Morales, *op. cit.* pp. 85-87.

⁴¹⁷ Esta información me la proporcionó la Mtra. Karen Cordero, en la visita guiada que impartió en la mencionada exposición, el día 13 de agosto de 2007.

⁴¹⁸ Ver Leonor Morales. *op. cit.*, p. 86.

⁴¹⁹ Christian Frérot, *El mercado del arte en México 1950-1976*, México, INBA, 1990, Ver Apéndice, p. 165.

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 24.

A finales de los años 70, entrarían también al mercado del arte mexicano, las litografías, serigrafías y mixografías, reproducidas en tirajes considerables y consecuentemente a menor precio que la pintura. Fue entonces cuando la **Bienal Domecq** entró a formar parte del escenario mercantil del arte al convertirse en patrocinador de los artistas premiados, quienes recibían una remuneración a cambio de su trabajo.

Espacios Alternativos.

Para mediados de los 80 se empezaron a generar, lo que también se conoce como “espacios alternativos”, los cuales continuaron y se desarrollaron en la década de los 90. Según Agustín Arteaga, éstos fueron los que mantuvieron a flote a los artistas y aparecieron en el siguiente orden cronológico: “El Archivero (84), La Agencia (87), La Quiñonera (88), El Ghetto (89), El Foco, El Departamento, El Observatorio y Pinto mi Raya (90), Curare (91) y X Teresa (93).”⁴²¹ Nuevamente nos encontramos ante la disyuntiva del papel de las **Bienales Domecq**, las cuales continuaban patrocinando a los artistas concursantes, sin que se reflejaran en sus obras los quehaceres plásticos que se venían realizando en la capital del país.

Existió también otro espacio importante que fue el Taller de Pintura de Azcapotzalco (TPA) creado en 1985, como una organización colectiva de arte, “en la que se narran escenas de la vida cotidiana y se representa al hombre en su dimensión individual (...)”⁴²² Fueron seis sus representantes⁴²³ y como dice Luz María Sepúlveda, su objetivo era expresarse mediante un arte figurativo, fuerte y agresivo, a la usanza de los expresionistas alemanes y de los mexicanos: Orozco, Siqueiros y Corzas. Para Vania Macías, los primeros fueron: La Quiñonera en Coyoacán y el Salón des Aztecas, en el Centro Histórico (1988), los cuales

⁴²¹ Agustín Arteaga, “Rediseñando el pasado, construyendo el futuro”, en *Un siglo de arte mexicano 1900-2000*. México, CONACULTA, INBA, Landucci, 1999, p. 275.

⁴²² Luz María Sepúlveda González de Cosío, “El trabajo artístico en el Taller de Pintura de Azcapotzalco”. Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana, 1990, p. 2.

⁴²³ Antonio y Jesús Agustín Castro López, Joel Islas Huitrón, Arturo Márquez de la Torre, Javier Martínez Caltenco y Martín Uriel Parker.

“abrieron nuevas vías de circulación y expresión artística (...), pero sobretodo plantearon diferentes formas de entender las artes visuales y audiovisuales.”⁴²⁴

El Salón des Aztecas fue primero el Salón des Artistas, cuando se inauguró en abril de 1988, en la calle de República de Cuba 54, en el centro de la capital. Aldo Flores fue su creador y director del grupo,⁴²⁵ y, como comenta Olga Martha Hubard, él consideraba “que en los jóvenes mexicanos hay un gran potencial artístico que ha estado limitado en los últimos años, ya que la mayor parte de los museos y galerías tradicionales solamente exhiben obra de autores conocidos u obra de corte comercial, dejando fuera al arte joven (...).”⁴²⁶ Estos espacios realmente abrieron nuevos horizontes para aquellos que entonces, se iniciaban en la pintura.

Un hecho importante que ocurrió en marzo de 1990 fue “La toma del edificio Balmori”,⁴²⁷ un cine elegante abandonado, debido a los daños causados por el temblor de 1985 y esta acción, fue quizá la más importante realizada por los componentes del Salón des Aztecas. La propuesta era sumamente original: se invitaba a los artistas, desde los consagrados hasta los más jóvenes, a intervenir en la fachada, con la idea de llamar la atención de las autoridades para que no lo demolieran, propósito que cumplió su cometido. “La toma del Balmori logró salvar al edificio, que sobrevive, ahora restaurado, en un entorno que poco a poco se fue poblando de galerías y centros culturales.”⁴²⁸

Mientras todo esto se llevaba a cabo, de octubre a noviembre de 1990 se exhibían en la Ciudad de México, las obras de la **VII Bienal Iberoamericana de Arte**, cuyo tema era “Caracteres de identidad en pueblos iberoamericanos”. El primer y tercer premio recaían en los mexicanos Miguel Ángel Alamilla y Ofelia Márquez Huitzil, quienes se llevaron a casa cinco y tres millones de pesos

⁴²⁴ Vania Macías, “Espacios alternativos de los noventa”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, México, UNAM, p. 367.

⁴²⁵ Integrado por: Enrique Cantú, Enrique Cava, Laura Strane, Néstor y Héctor Quiñones, Francisco Fernández, Eloy Tarcisio y Armando Hernández.

⁴²⁶ Olga Martha Hubard Orvañanos, “El Salón des Aztecas: una alternativa en el sistema artístico mexicano”. Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana, 1990, p. 27.

⁴²⁷ El cine estaba ubicado en la Avenida Álvaro Obregón de la capital mexicana.

⁴²⁸ Ver *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, p. 388.

respectivamente, sin que las obras pasaran a poder del Instituto Cultural Domecq, como había sucedido con las ediciones anteriores.

Posteriormente, en marzo de 1993, 14 jóvenes artistas “apodados los ‘Chicle mosca’,⁴²⁹ fundaron un espacio independiente que, a la postre se conocería como Temístocles 44.”⁴³⁰ La dirección correspondía a una casa en Polanco, cuya dueña era Haydée Rovirosa,⁴³¹ quien la facilitó desinteresadamente y “se volvió miembro de ese grupo que promovía la autocrítica, el intercambio de ideas (...)”⁴³² Desafortunadamente, este lugar duró un poco más de dos años. También en 1993 apareció Zona, en la Colonia Escandón, la cual cerró dos años después.⁴³³ Finalmente, nació La Panadería, un espacio creado por Yoshua Okón y Miguel Calderón, la cual con sus dimes y diretes, se mantuvo abierta hasta el año 2002, gracias a que el dueño del local era el padre de Okón y a que recibió, igual que Curare, apoyo de la Fundación Rockefeller.⁴³⁴

Todas estas actividades se llevaban a cabo en nuestra capital mientras se celebraban las Bienales Iberoamericanas de Arte de Domecq, sin que por ello se vislumbrara algún reflejo de ellas en las obras de los concursantes.

5.3. Los ganadores de la II a la VI Bienales Iberoamericanas de Arte.

La **segunda bienal**, dedicada al dibujo y a la gráfica hizo retornar a algunos de los concursantes al empleo de la figura, aún cuando la mayoría continuó incursionando en la abstracción. Los invitados de honor fueron en esa ocasión personalidades de la plástica internacional: el español Joan Miró, a quien se le puede ubicar entre la figura y la abstracción, el mexicano José Luis Cuevas, de franca tendencia figurativa, igual que el argentino, nacionalizado norteamericano,

⁴²⁹ Ellos fueron: Eduardo Abaroa, Rosario García Crespo, Ulises García Ponce de León, José Miguel González Casanova, Daniel Guzmán, Sofía Táboas, Pablo Vargas-Lugo, Guillermo Santamarina, Gabriel Orozco, Diego Gutiérrez, Damián Ortega, Abraham Cruz Villegas, Luis Felipe Ortega y Michael Tracy.

⁴³⁰ *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, p.367.

⁴³¹ Fue una brillante alumna mía en la carrera de Historia del Arte de la Universidad Iberoamericana.

⁴³² Vania Macías, *op cit.*, *Idem*.

⁴³³ Los artistas participantes fueron: Manuela Generali, Yolanda Mora, Alfonso Mena, Gustavo Monroy, Mauricio Sandoval, Roberto Turnbull, Germán Venegas y Boris Viskin.

⁴³⁴ Ver Vania Macías, *op. cit.* pp. 367-369.

Mauricio Lazansky⁴³⁵ y la brasileña Fayga Ostrower, quien exhibió obras abstractas.

Entre los que se expresaron mediante la figura estaban Arlindo Daibert Amaral, (primer lugar de dibujo) de origen brasileño, quien presentó su *Retrato de artista*, (Fig. 5) un excelente dibujo a lápiz, donde aparecía en el extremo izquierdo inferior, la pequeña figura de un pintor sentado en un banquito, vestido a la usanza flamenca y dándole la espalda al espectador, exactamente de la misma manera como lo había hecho el pintor holandés Jan Vermeer en su conocida obra, *El arte de la pintura o Alegoría de la pintura*, como también se le conoce, un óleo de 1666, que se cree fue un autorretrato.

Pero la mayoría de los premiados todavía optó por diversas maneras de representar la abstracción. Tal fue el caso de los mexicanos Arnaldo Coen (segundo lugar en dibujo), (Fig. 6); Carlos García Estrada, recientemente fallecido⁴³⁶ (primer lugar en grabado), (Fig. 7); Ismael Martínez Guardado (segundo lugar de nuevas técnicas de estampación), (Fig. 8) quienes utilizaron la geometría. El argentino⁴³⁷ Fernando Maza (tercer lugar de dibujo) (Fig. 9) y la española Pilar Palomar (segundo lugar en grabado), (Fig. 10) así como el brasileño Artur Luis Piza (tercer lugar en grabado), (Fig. 11) mostraron una abstracción más orgánica. El mexicano Ricardo Rocha (primer lugar en nuevas técnicas de estampación) optó por la caligrafía, como lo venía haciendo pero rechazó el premio, por lo cual no lo adquirió el Instituto Cultural Domeca y el portugués Gil Teixeira Lopes (tercer lugar en dichas técnicas), combinó una secuencia de figuras en diversas escenas con algunos elementos abstractos. (Fig. 12)

En realidad el retorno a la figura se vislumbró en la **tercera bienal** dedicada a “El paisaje en la pintura contemporánea”, donde el tema se prestaba a expresarse de manera figurativa. Sin embargo, el segundo premio fue para Aldir Mendes de Souza, del Brasil, quien resolvió su *Paisaje rural No. 1*, mediante gruesas líneas de colores, semejando “tapetes” florales, volviendo nuevamente al geometrismo.

⁴³⁵ Fue uno de los premiados en la I Bienal de Pintura y Grabado de 1958, patrocinada por el INBA, como se mencionó en el Capítulo 1 de este trabajo.

⁴³⁶ Murió el 4 de enero de 2009.

⁴³⁷ Argentina estaba pasando por lo que se conoce como “guerra sucia”, con grave crisis interna.

(Fig. 13) El premiado en primer lugar fue el argentino⁴³⁸ Héctor José Medici, quien en *Duración de la noche*, colocó dos diferentes paisajes sobre un fondo gris cuadriculado, (Fig. 14) mientras que el mexicano Jorge Castillo Morquecho obtuvo el tercer premio. Se expresó mediante el uso de tres figuras en su composición de sesgo surrealista *Escucha el viento*. En un espacio interior pintado en azul, dos niños vuelan un papalote y el más pequeño se encuentra suspendido en el aire. (Fig. 15)

En la **IV Bienal** predominó la figura, ya que los organizadores seleccionaron como tema “El autorretrato”. Aquí hubo un despliegue de dominio en la línea de dibujo. Tal fue el caso del ganador del primer lugar, el español Ignacio Berriobeña, quien mostró su destreza en *Autorretrato y unos amigos*. Se trata de un espléndido dibujo a lápiz, en cuya composición aparece el autor pintando sobre un lienzo, rodeado de sus “amigos”: un enorme y extraño pajarraco colocado atrás de él y al frente, en la parte inferior, dos grandes cabezas pertenecientes a otros curiosos animales, difíciles de identificar. (Fig.16)

En esa ocasión hubo cinco premios, además de cinco menciones y en todas las obras, como era de esperarse, destacaba la figura. El segundo premio fue para *Ese soy yo*, un temple y óleo del colombiano⁴³⁹ Heriberto Cogollo, quien discurrió representarse a caballo, acompañado de otros dos personajes que se convertían en uno solo: él mismo. La escena se desarrolla aparentemente en la caballeriza, cuyo único arco abierto muestra el exterior, rematado por un majestuoso portón coronado con una torre. El ambiente no deja de ser misterioso y enigmático, realizado por un rico colorido, quizá con un ligero toque de surrealismo, así como de futurismo en cuanto a la multiplicación de la figura, a manera del cinematógrafo, tan recurrente en los futuristas. (Fig. 17)

Rogelio Puente, también español se llevó el tercer premio con su óleo *Autorretrato en el interior*, composición rica en rojos, donde el pintor aparece cómodamente sentado en un sillón, dentro de un majestuoso salón adornado con varios retratos. Se encuentra acompañado de una joven señora vestida y calzada

⁴³⁸ Argentina se encontraba en plena guerra de Las Malvinas con el Reino Unido.

⁴³⁹ En Colombia se estaban organizando las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), que han perdurado hasta la fecha, creando una grave crisis en ese país.

de negro, sentada en un sofá color rojo, que apoya un pie en un suntuoso tapete *beige* con azul, profusamente adornado. Extraña composición, donde el personaje principal –el artista– no resulta serlo, al no resaltar entre el abigarramiento de elementos compositivos de que echó mano. (Fig. 18)

El argentino, Héctor Giuffre se autorretrata mediante una doble imagen de él semi enmarcada, la cual mira al espectador y también a una enorme sombra suya de espalda, color ocre, que abarca casi toda la composición, la cual le proporciona el título de: *Autorretrato con sombra* (Fig. 19). Hay aquí un dejo surrealista, igual que en el *Autorretrato* de su compatriota, Juan Carlos Liberti, quien se pinta con un solo ojo que emerge de una cara sin nariz ni boca, la cual cuenta con la oreja derecha y una vasta cabellera entrecana. (Fig. 20)

Entre los artistas con mención honorífica se encontraba Vlady (ya fallecido), quien no estuvo de acuerdo con la premiación y renunció a ella, no sin antes protestar enérgicamente, protesta que quedó ampliamente registrada en la prensa capitalina, como se mencionó en el capítulo anterior de este trabajo.

Como para la **V Bienal** de 1986, el tema fue “El bodegón o naturaleza muerta”, se prestó también al empleo de la figura. Sin embargo, Miguel Castro Leñero, ganador del primer premio y a quien se ha venido mencionando en esta investigación, tanto en el Encuentro de Aguascalientes como en las **Bienales Domecq**, optó por realizar una composición geométrico-abstracta a la que dio el título: *En las cuatro esquinas de la mesa*, un acrílico de 150 X 120 cm. Esta composición muestra un horror *vacui*, al llenar el espacio con infinidad de formas geométricas de color y unas gruesas líneas negras en la parte superior; interesante manera de resolver la obra. (Fig. 21)

En cambio, el colombiano Fernando Tovar de Andreis, quien obtuvo el segundo premio, optó por el superrealismo en su óleo, intitulado *Bodegón*, lienzo de 120 X 150 cm., resuelto como un interior con piso de loseta a cuadros claros y color sepia, en el cual colocó dos enormes frutas, una en rojo con blanco y la otra en verde (manzana y pera quizá), acompañadas de una sogá, una vara, un lienzo blanco que muestra unos pliegues resueltos con gran destreza, colgado de una armazón de madera que semeja una escalera de mano. El lienzo se repite

pintado sobre el muro del lado izquierdo, como si formara parte de él y esa zona se encuentra profusamente iluminada en tonos de amarillo. (Fig. 22)

El tercer premio fue para Roberto Parodi Silva de México, ya mencionado anteriormente también, con *Silla sobre mesa*, un óleo sobre tela de 110 X 140 cm. en el que representó, como lo indica su título, una mesa redonda que sostiene a una silla volteada al revés del lado izquierdo, además de una botella y un plato con comida, acompañada de otra silla en el extremo contrario. Resolvió el fondo a base de grandes manchas negras y blancas en la parte superior y una más grande en color ocre, en la inferior. (Fig.23)

Los laureados con menciones honoríficas, recurrieron también a la figura. Ellos fueron Carlos Amill Ferrari, de Barcelona; Marisabela Erminy de Caracas; Víctor Gómez de La Habana; Magali Lara de México y Cecilia Mattos de Montevideo. Raimundo Figueroa de Puerto Rico y Naomi Siegman de México recibieron una mención especial remunerada. Este selecto grupo de iberoamericanos presentó diferentes versiones del bodegón, realizados mediante el uso de un rico colorido. La excepción fue la escultura en caoba de Naomi Siegman, una mesita de tres patas, sobre la cual estaban colocados diversos objetos que constituían el bodegón: una manzana, una botella envuelta en una servilleta, dos libros con un candelero sobre ellos y una cinta que colgaba de la mesa, todos tallados con extrema habilidad y preciosismo que ha caracterizado las obras de esta artista.

La **VI Bienal** continuó dentro del lineamiento de la figuración. Entonces, los concursantes deberían representar a “Los niños en la pintura iberoamericana de hoy”. Los tres premiados utilizaron la figura. El del primero, Miguel Antonio Bonilla de El Salvador mostró *Réquiem para Noemy*, un acrílico de 110 X 120 cm. en el que aparecen dos figuras femeninas recostadas. La cara de la del primer plano refleja una expresión de miedo y se encuentra abrazada por la segunda. En la parte superior de la composición se distinguen dos piernas masculinas vestidas de verde dando un paso entre las dos mujeres; la del lado izquierdo lleva una bota que está a punto de pisar a la primera de ellas, por lo que se deduce que se trata de un soldado, tomando en cuenta los horrores que se vivieron en ese país,

durante la guerra civil de 1980 a 1992.⁴⁴⁰ El fondo rojo utilizado por Bonilla le imprime una mayor ambiente de angustia a la obra. (Fig. 24)

Sueño azul del cubano⁴⁴¹ Julio Antonio Pérez mereció el segundo premio. Se trataba de una técnica mixta de 127 X 157 cm., en la que representó a una extraña pareja recostada y colocada en un paisaje imaginario. La mujer, al lado izquierdo, resulta más alta que su compañero; lleva un vestido de falda larga bordada y está recargada sobre él. Del hombre no se distingue el rostro, únicamente su atuendo, que consiste en una túnica bordada sobre un pantalón blanco; ambos están descalzos. El color que predomina es, desde luego el azul que contrasta con algunos rojos, rosas y verdes; la composición horizontal no deja de ser un tanto enigmática (Fig. 25)

Georgina Quintana, de la Ciudad de Mexico, obtuvo el tercer premio por su obra *Pistolita y otros juguetes*, un acrílico, *collage* y óleo sobre tela de 144 X 120 cm. En una composición dividida por una ancha franja amarilla, ella mezcló un gran número de objetos muy bien delineados: en la parte superior la pistola, un avión y parte de una rueda; al centro un pato y en la parte inferior una vía de ferrocarril con dos vagones y el torso de un soldado, cuya cabeza está oculta detrás de la franja amarilla. Todos estos elementos están distribuidos en forma circular, con lo cual Quintana le imprime un gran movimiento a su composición; el colorido quedó resuelto básicamente con rojos y grises, blanco y amarillo. (Fig. 26)

Los concursantes que recibieron menciones honoríficas también optaron por la figura. Ellos fueron los mexicanos: Eduardo Cárdenas Fonseca, Cynthia Gómez Cortés y Perla Krauze Broid; el cubano Miguel Cubiles de la Rosa; los argentinos Ernesto Pablo Pesce y Elda Cerrato, así como el español Francisco Fernández Reolid. De todos ellos, la única que mezcló la abstracción y la figura fue Perla Krauze quien en su políptico de técnica mixta: *En pedacitos*, combinó “los pedacitos” con un caballito de madera, un retrato y la figura de un niño. Hasta este año de 1988 se había detectado un lento retorno a la figura, misma que pudo lucir en todo su esplendor debido a los temas señalados por las autoridades del

⁴⁴⁰ En esos doce años se enfrentaron la Fuerza Armada de El Salvador (FAES) en contra del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMNL).

⁴⁴¹ Cuba continuaba bajo el mando de Fidel Castro, quien había entrado triunfante a La Habana el 1º de enero de 1959, después de derrocar a Fulgencio Batista.

Instituto Cultural Domecq. De ahí en adelante no hay una tendencia predominante; los artista utilizaron indistintamente la figura o la abstracción, o bien la mezcla de ambas.

5.4. La gráfica en los años 90. Los laureados en la VII, VIII, IX, X y XI bienales.

La gráfica en México ha tenido una larga y sobresaliente trayectoria a partir del siglo XIX, con grabadores de la talla de José Guadalupe Posada y ya en el siglo XX, en 1937 se consolidó el TGP (Taller de Gráfica Popular)

con los grabadores Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal a la cabeza. A ellos se unieron muchos de los antiguos miembros que integraban la sección de artes plásticas de la LEAR:⁴⁴² Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano, Ángel Bracho, Jesús Escobedo, Everardo Ramírez Antonio Pujol, Gonzalo de la Paz Pérez y Alfredo Zalce.⁴⁴³

El Taller absorbió a mucha gente y en los siguientes diez años después de su fundación ingresaron Jean Charlot, José Chávez Morado, ambos en 1938; Alberto Beltrán y Mariana Yampolsky, los dos en 1944; Arturo García Bustos en 1945; Elizabeth Catlett en 1946 y posteriormente, Roberto Berdecio, Fernando Castro Pacheco, Guillermo Monroy, Andrea Gómez y Celia Calderón en 1948; Fanny Rabel en 1950 y después varios jóvenes más.⁴⁴⁴

Como se puede apreciar por los nombres de los artistas que colaboraron en el TGP, se trataba de lo más destacado de la plástica mexicana. También habría que agregar el nombre de José Clemente Orozco, quien colaboró de manera especial al desarrollo de la gráfica. Después de tan nutrida producción de la estampa, le siguieron unos años en que declinó de manera sorprendente, pero para la segunda mitad del siglo XX volvió a cobrar auge el grabado con el movimiento del 68. A partir de entonces,

se volvieron cada vez más frecuentes y más numerosas las exposiciones de grabado que se realizaban en la ciudad de México. Cuando se suponía que esa forma de arte comenzaba a declinar, tras sus capítulos cumbres de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del presente siglo, se verificó un retoño que

⁴⁴² Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, fundada en marzo de 1934 por Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Macedonio Garza, Luis Arenal y Juan de la Cabada.

⁴⁴³ Leonor Morales, *Arturo García Bustos y el realismo de la Escuela Mexicana*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1992, p. 18.

⁴⁴⁴ *Idem.*

obligó a meditar sobre el carácter y la función del grabado en el presente.

“Jóvenes artistas de México como Fernando Vilchis, Leticia Tarragó, Susana Campos, Carlos García Estrada, Carlos Olachea, Luis López Loza, Carlos Antonio Chávez, Francisco Icaza, Jesús Martínez, Myra Landau, Guillermo Ceniceros y muchos otros estaban asimilando las experiencias de sus colegas de otros países.”⁴⁴⁵

Y así para los años 70 se empezó a perfilar un nuevo interés por la neográfica, como la llama Raquel Tibol, con nuevas técnicas como las copias mimeográficas y fue Felipe Ehrenberg el primero que las empezó a utilizar, como nos informa Raquel: “Él fue el primero en aplicar esta forma de reproducción para fines propiamente artísticos”.⁴⁴⁶ Ella más adelante explica qué son las neográficas: “Bajo la denominación de neográficas englobamos en México los impresos artísticos que usan exclusiva o indistintamente la mimeografía, los sellos y cualquier otro recurso no ortodoxo”.⁴⁴⁷

Muchas de estas nuevas técnicas fueron utilizadas por “los Grupos” en los años 70, y después de su disolución, durante las décadas de los 80 y 90 por los mismos artistas, muchos de los cuales habían pertenecido a esos “grupos”. Tal fue el caso de Oliverio Hinojosa, del grupo Suma, quien como ya se mencionó, ganó el primer premio en el Primer Encuentro Nacional de Arte Joven de Aguascalientes en 1981; o bien otros como Flor Minor, Carlos Aguirre, o Magali Lara, quienes concursaron en las **Bienales Iberoamericanas de Arte**. La gráfica estaba nuevamente en su apogeo y fueron precisamente las técnicas de estampación, las propuestas por el Instituto Cultural Domecq para la IX, X y la XI, que sería la última de sus bienales en 1998.

Sin embargo, al lado de la gráfica continuaban las técnicas de la pintura: óleo, acrílico y técnicas mixtas, mismas que siguieron apareciendo en la **VII** y **VIII bienales**. En 1990, la emisión número siete estuvo dedicada a: “Caracteres de identidad en pueblos iberoamericanos”, donde se entrelazó nuevamente la figura con la abstracción.

⁴⁴⁵ Raquel Tibol, *Gráficas y Neográficas en México*, México, SEP/UNAM, 1987, p. 251.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 267.

⁴⁴⁷ *Idem*.

El mexicano, Miguel Ángel Alamilla (primer premio), optó en su óleo de 150 X 90 cm., *Mezcla de mezclas*, por el empleo de un gran número de formas geométricas: triángulos, rectángulos, semicírculos, trapecios en tonos de grises, combinados con líneas negras gruesas, un triángulo blanco y una línea amarilla colocadas sobre un fondo gris claro. (Fig. 27)

Patricia Figueroa Lembach de Chile (segundo premio), echó mano del color en su paisaje: *Buscando América* (acrílico sobre tela, 150 X 140 cm.), donde contra un cielo azul y rojo surge una enorme montaña resuelta mediante el uso del rojo sobre el amarillo. Arriba de ellos, aparece un escrito del lado izquierdo y tres glifos de corte prehispánico del lado derecho (la cabeza de un pájaro, una flor y un sello), así como el número XVI en caracteres romanos, quizá en alusión al siglo en el que se llevó a cabo la conquista de América. En el escrito, con letras rojas casi ilegibles, destacan algunas palabras como nieve y chileno, pero en realidad no se puede descifrar su significado. (Fig.28)

El tercer premio le correspondió a Ofelia Márquez Huitzil, originaria del Distrito Federal. Ella presentó *La tierra*, un óleo de 120 X 140 cm. pintado en 1990, donde combinó un paisaje fantástico con múltiples montañas, a las que se les une un enorme y extraño personaje, con forma de garra de cuatro delgados dedos con uñas rojas largas y un solo ojo. El colorido predominante son los azules y los rosas y en el centro, aparece una oración con letras negras, de las que únicamente destacan las palabras: tierra, sí y días. El ambiente resulta sumamente árido y misterioso, con un ligero rasgo de surrealismo. (Fig. 29)

“América, nuestro continente”, fue el tema para la **VIII bienal** y dos mexicanos fueron los premiados en primero y segundo lugar: Oscar Ratto y Mario Torres Peña, respectivamente. El tercer premio fue para el brasileño Evandro Salles. *Recuento del Nuevo Mundo II (Theatri)*, fue el óleo y temple sobre tela (100 X 120 cm.) de 1991 que exhibió Ratto. Se trata de una obra figurativa que semeja un gran salón, a manera de escenario en cuyo espacio se encuentran cinco nichos con cinco esculturas de nativos (cuatro hombres y una mujer), colocados sobre unas bases que se apoyan en tres casetones rectangulares. En la parte superior de los nichos resaltan cinco enormes máscaras. Están flanqueados por pilares adosados a los muros y una puerta abierta por la que entra una familia indígena,

formada por un niño, la madre y el padre que se encuentra atrás de ellos. En el dintel de la puerta hay un mascarón y sobre él destacan unos insectos, delicadamente dibujados al igual que en el friso que corre sobre los mascarones.

En el piso, en primer plano aparece una pareja sentada, formada por un hombre negro y una mujer morena con dos niños: uno negro y el otro blanco. Están acompañados por dos monos, dos perros, un armadillo y unos pescados tirados en el piso, así como algunos instrumentos de caza y pesca. El colorido es reducido: predomina el color gris, tanto en los muros como en las esculturas y el piso. El azul sirve de fondo a los nichos para realzar las figuras y el rojo, lo utiliza Ratto únicamente para el taparrabo del niño blanco y un pequeño objeto, colocado sobre el piso, que semeja un tejido. (Fig. 30)

Mario Torres Peña eligió como tema un enorme corazón humano atravesado por una flecha de cuya punta cae una gota de sangre. En su óleo escribió: “El Corazón”, en la parte baja y arriba, del lado izquierdo, el número 27. El fondo está logrado a base de diferentes tonos de verdes que contrastan con el rojo del corazón, del que salen ventrículos y aurículas en número de seis con forma de falos, de los cuales cinco son rojos y uno verde. (Fig. 31)

El brasileño⁴⁴⁸ Evandro Salles mostró un tríptico en acrílico sobre papel de 100 X 120 cm. cada uno, con el título de *Cada historia es toda la historia*. Son tres sencillas pero dramáticas composiciones: la primera en grises y negros con 225 caritas distribuidas en quince hileras de quince caritas cada una. La segunda, en azul donde destaca una maraña de figuras desnudas enfrascadas en una terrible batalla con cuerpos descuartizados y en la tercera, aparece un gran número de huesos sobre un fondo negro. El conjunto remite a la trágica conquista española. (Fig. 32)

Rita Eder participó como jurado y por este motivo al entrevistarla, le pregunté si consideraba justa la premiación de los artistas seleccionados y me comentó lo siguiente:

Sí, porque creo que la obra de Oscar Ratto, que obtuvo el primer lugar, estaba ligada con el tema de la bienal. Se nos hizo una obra graciosa, con humor. El segundo premio fue para Mario Torres

⁴⁴⁸ En 1992, Fernando Collor de Mello era el presidente y el primero en ser elegido democráticamente después de 29 años.

Peña y su óleo *Sin título*, estaba relacionada con el Sagrado Corazón de Jesús, que entonces volvió a estar de moda. El tercer lugar fue para el brasileño Evandro Sales y fue muy interesante que hayan sido tres obras, en las que había un interés por hacer un trabajo especial relacionado con el tema. En su obra había huesos, caras y cruces. Era el contacto cultural que no podía abreviar el aspecto del canibalismo la antropofagia brasileña en el arte.

El tema dio lugar a América y sus relaciones con España y Portugal; Moisés Argüello Rivera de Celaya, quien obtuvo una mención honorífica, hizo esa relación en su obra *El pasado es el modelo del presente* con la Maja desnuda de Goya. En general, los participantes trataron de decir algo sensato de la relación con España y de aproximarse al tema americano.⁴⁴⁹

Al dibujo y a la gráfica estuvo dedicada la **IX bienal** de 1994, la cual llevó por título: "Dibujo y Estampa Iberoamericanos". En la categoría de dibujo, el ganador del primer premio fue Hugo Muñoz de México, por sus dos pequeñas tintas y *gouache* de 56 X 74 cm. que formaban un díptico, semejante a una pauta musical de dos páginas, hecha con corcheas en color naranja, enmarcadas por pequeños cuadrados y rectángulos en verde, sobre un fondo gris claro. Es ésta una composición geométrica sumamente sencilla, que mereció el primer premio. (Fig. 33)

Inés Tolentino de Santo Domingo obtuvo el segundo premio por su dibujo, un díptico también, realizado en técnica mixta, grafito, lápiz de color y tinta, que llevaba por título *Oración para la buena suerte*. La doble composición está dividida por una línea color ocre; la escena de la izquierda muestra cuatro fotografías de niños, vestidos a la usanza de finales del siglo XIX o principios del XX, colocados sobre un fondo de hojas verdes, ocres y amarillas, entre las que brotan unas manzanas rojas. En la de la derecha aparece en la parte superior, una sola fotografía infantil, sobre un fondo del mismo tipo que en la opuesta. En la parte baja destaca, en letras negras borrosas, la oración que le da nombre al dibujo y en la cual se lee lo siguiente:

⁴⁴⁹ Entrevista a Rita Eder el día 3 de octubre de 2005, en la Coordinación de Posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. (Ver Apéndice núm. 6).

En el nombre del gran
poder de Dios; hago esta oración
para pedirte que me des suerte
salud y dinero que es lo que
yo necesito para vivir holgado
y descansar tranquilo.
Oh Dios mío! No me dejes solo
ni un solo momento ni de
noche ni de día. Jesús
María y José.

No cabe duda que la obra de 65 X 100 cm. resulta bastante original y posee cierto aire de nostalgia de tiempos pasados. (Fig. 34)

El tercer premio fue para *Interiores*, una técnica mixta sobre papel, perteneciente a otro artista mexicano: Francisco Marmata. Se trata de una composición figurativa de corte surrealista en blanco y negro, en la que destacan, al fondo de una habitación y en la parte superior, dos claraboyas con retícula por las que asoman dos grandes ojos que observan la escena.

Al frente, sobre una mesa rara formada por dos cubos, se encuentra un gato metálico con bigotes pero sin ojos y cuya cola es una palanca, a la cual se antoja hacerla girar. La mesa está asentada sobre un piso color gris perfectamente delimitado por un zoclo del mismo color y en la esquina derecha como único elemento, se encuentra una especie de bocina. El único toque de color es una pequeña franjita roja sobre la cabeza del gato inanimado. (Fig. 35)

En la categoría de gráfica destacaron tres argentinos: Carlos Demestre, Martha Eloísa Pérez Temperley y Gustavo López Armentia. Demestre presentó *El temor*, una xilografía realizada como díptico en negro y blanco, de 100 X 62 cm. cada uno. Con un gran realismo, está resuelta como una secuencia fotográfica en dos escenas que se continúan, donde en el lado izquierdo, una extraña mujer inclinada, se tapa los ojos con las manos. Lleva una falda con flores y alamares que le llega a las caderas desnudas. Tiene un tatuaje de la cintura hasta donde se inician los senos, también desnudos y va caminando descalza detrás de una bota sumamente decorada. En la parte superior derecha flota una máscara que tiene los rasgos de la mujer. La parte derecha del díptico es la continuación de la escena, pues la bota de la extrema izquierda pertenece a otra mujer que va

caminando de manera amenazante, ya que lleva unas tijeras en la mano derecha y un mazo en la izquierda. Entre sus piernas hay una rata a la que le está pisando la cola la punta del pie izquierdo de la mujer, quien además de las botas largas ornamentadas, lleva un calzón floreado y un chaleco negro que le cubre los senos y constituye toda la vestimenta. La expresión de la cara (sin cabello), refleja un gran enojo y al mismo tiempo, parece como si estuviera a punto de ensartarle las tijeras a la parte de una cadera, semejante a la de la primera mujer del díptico. Del lado derecho destaca la cabeza de la misma mujer de la otra composición, con lo cual se constituye así una secuencia de la misma escena que se continúa en ambas partes. Toda la obra refleja “el temor”, título que le dio su autor. (Fig. 36)

Pérez Temperley exhibió un aguafuerte-aguatinta llamado *Pasaje al cielo*, de pequeñas dimensiones (75 X 55 cm.), el cual muestra lo que parece ser la parte de una maquinaria en tonos de grises y negros, con un ligero contraste de una pequeña mancha rojiza. Lo que se aprecia son dos círculos cerrados con tapaderas atornilladas en su exterior. En realidad son meramente suposiciones porque a decir verdad, el espectador no puede distinguir de qué se trata. (Fig. 37)

López Armentia realizó la pequeña serigrafía en color que mide 65 X 55 cm., *Mi Buenos Aires*, composición figurativa dividida en dos planos. En el inferior aparece una familia pobre, compuesta por el padre, la madre, dos niños y una niña, acompañados por un perro, todos ellos sumamente flacos. El colorido oscuro, está resuelto mediante verdes y grises. En el plano superior destacan unos objetos raros, que parecen colgar de un techo inexistente y que semejan patas de sillas. Nuevamente aparece la dualidad del realismo mezclado con un ambiente fantástico, reminiscencia a su vez del surrealismo. (Fig. 38)

Al entrevistar a Berta Taracena en relación a ésta y otras bienales anteriores, pues ella escribió para los catálogos de la primera (1978) y tercera (1982); fue parte del jurado de selección de esa III bienal y del de premiación de la novena (1994), le pregunté si consideraba justa la premiación de los artistas seleccionados en esas ocasiones y me contestó lo siguiente:

Sí la considero justa, aunque hay que aclarar que en la bienal no participan casi nunca los principales artistas de México, porque ellos se resisten en general a participar en lo que llaman concursos

o exposiciones colectivas, pues creen que no les brindarían un lugar en primera fila, o en el sitio más importante, de acuerdo a lo que ellos estiman que vale su obra o su trayectoria.⁴⁵⁰

Y en relación a mi pregunta de si eran interesantes las propuestas plásticas, ella respondió:

Sí, desde luego que sí... No fue una bienal de vanguardia, sino una bienal para revisar lo que los artistas de tendencias tradicionales, o más tranquilos en su lenguaje plástico estaban haciendo en ese momento. No tiene ninguna importancia que la bienal no fuera de vanguardia nacional o internacional.⁴⁵¹

Para ella, no fue trascendente que la bienal resultara conservadora como de hecho lo fue; tampoco que no se mostraran obras de vanguardia (que no las hubo), pero que a la larga resultó ser uno de los motivos de su extinción.

“Grabado Iberoamericano” fue el título de la **X bienal**. Su exhibición incluyó, además de los laureados, un Salón de honor al que invitaron a los siguientes artistas de México: Gilberto Aceves Navarro Raúl Anguiano, Alberto Beltrán, Leonora Carrington, Rafael Cauduro, José Chávez Morado, Arnaldo Coen, Javier Cruz, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Joy Laville, Alfonso López Monreal, Luis Nishizawa, Nunik Sauret, Juan Soriano, Javier Vilato, Vlady y Francisco Zúñiga.

Algunas bienales contaron con un Salón de honor o con artistas invitados, como se mencionó anteriormente. La primera incluyó obras del argentino Julio le Parc y de los españoles: Amalia Avia, Eloísa Castellanos, Luis Feito, José Guerrero, Joaquín Pacheco y Antonio Suárez. La II bienal tuvo como invitados a Joan Miró (España), José Luis Cuevas (México), Mauricio Lazansky (Estados Unidos) y Faya Ostrower (Brasil). Por su parte la VI bienal, dedicada a los niños abrió un Salón de honor, en el que se exhibieron dos pinturas anónimas de retratos de niños, así como otras dos de Hermenegildo Bustos.

En el Salón de honor de la **X bienal**, se podía “apreciar toda una riqueza de posibilidades que ofrece la estampa en artistas creadores como: Raúl Anguiano, Luis Nishizawa, Leonora Carrington, Alberto Beltrán, Francisco Zúñiga, José

⁴⁵⁰ Entrevista a Berta Taracena en su casa, el día 7 de septiembre de 2005. (Ver Apéndice número 5).

⁴⁵¹ *Ibidem*.

Chávez Morado, Gilberto Aceves Navarro, Rafael Cauduro, Manuel Felguérez, José Luis Cuevas, Juan Soriano, Alfonso López Monreal, Joy Laville, Nunik Sauret, Javier Cruz, Arnaldo, Coen, Vlady y Javier Vilató”.⁴⁵²

De ellos, Leonora Carrington al ser entrevistada dijo: “Estoy nerviosa, emocionada y feliz de estar con mis compañeros”; a su vez Manuel Felguérez “expresó que el hecho de merecer un reconocimiento quiere decir que algo ha aportado al arte mexicano y lo impulsa a trabajar más” y Raúl Anguiano comentó que “recibir un reconocimiento como la Medalla Goya, creada por el Instituto Cultural Domecq, es una gran satisfacción y una muestra que no se nos ha olvidado”.⁴⁵³

La **XI** y última fue un homenaje a la litografía por sus 200 años de su invención y dedicó un salón a la litografía mexicana desde sus inicios, hasta ese año de 1998. Ahí se exhibieron obras de los siglos XIX y XX, desde Pedro Gualdi hasta Francisco Toledo.⁴⁵⁴

En la **X bienal** de 1996, se instituyó la Medalla Goya de oro (acompañada de un premio de \$6,000.00 dólares) y de plata (sin premio en efectivo), en honor al pintor español Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), en los 250 años de su natalicio, como ya se mencionó. El ganador fue Alberto Murillo Herrera de Costa Rica⁴⁵⁵ y hubo además 12 Medallas Goya de Plata, que venían a sustituir a las menciones honoríficas de las anteriores bienales.⁴⁵⁶ Todos los artistas utilizaron la figura en sus grabados y la mayoría empleó el negro y el blanco, con la excepción del mexicano Mario Reyes Castillo, quien utilizó el sepia y José R. Alicea de Puerto Rico, que incluyó una franja de flores rojas arriba de la cabeza de un toro,

⁴⁵² Beatriz Vidal de Alba, “Salón de Honor”, en *X Bienal Iberoamericana de Arte, “Grabado Iberoamericano”*, México, Técnicos Gráficos, 1996, p. 11.

⁴⁵³ Sin autor, “Reconocidos artistas reciben la Medalla Goya como un tributo a su incansable labor”, en *Novedades*, México, 14 de octubre de 1996, p. C-1.

⁴⁵⁴ Los artistas fueron: Pedro Gualdi, Carlos Nebel, Federico Catherwood, Casimiro Castro, Constantino Escalante, Leopoldo Méndez, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, Jesús Alamilla, Raúl Anguiano, Leonora Carrington, Alfredo Castañeda, Alejandro Colunga, Francisco Corzas, José Luis Cuevas, Maximino Javier, Lucía Maya, Minerva López, Francisco Toledo y Francisco Zúñiga, además de Armando Morales de Nicaragua y Alfredo Sosabravo de Cuba.

⁴⁵⁵ En 1987, su presidente, el Dr. Óscar Arias Sánchez fue Premio Nobel de la Paz.

⁴⁵⁶ Los premiados: Walter Enríquez Páez Moreno (Ecuador), José Hernández, Francisco Ramos Dorado y Valentín Milko Kovatchev (España); Rubén Rosas García, Patricia Soriano, José Daniel Manzano Águila, José de Jesús Martínez Álvarez y Mario Castillo (México); José R. Alicea, Anaída Hernández y Orlando Salgado Vicente (Puerto Rico).

únicos elementos en su composición. No hubo propuestas abstractas y predominaron los temas taurinos, por estar dedicada a Goya.

La obra premiada fue *Las Corridas # 4*, una xilografía en blanco y negro, con algunos tonos de gris, de 60.8 X 81.2 cm. realizada en 1994. Su autor, Alberto Murillo Herrera contaba entonces con 36 años de edad; tenía un buen *currículum*, pero yo considero que había obras más relevantes que la suya. Es un grabado figurativo que se puede catalogar de expresionista. Se trata de una composición con dos figuras humanas colocadas en un espacio exterior, que por el título se trata de una plaza de toros. Una de ellas con el torso de perfil, se encuentra de pie recargada en el burladero; mientras la segunda aparece en un primer plano y de la cual sólo se puede ver el hombro derecho y la cara que parece una calavera con la mirada hacia arriba. La acción no está definida, más bien se trata de un determinado momento, en una determinada corrida de toros. (Fig. 39)

Finalmente, en la **XI** y última bienal el ganador del Gran Premio y Medalla de Oro (acompañados de \$6,000.00 dólares), fue el mexicano Rafael Zepeda González. Además el Instituto Cultural Domecq otorgó la Medalla Goya de Oro en Grado de Excelencia al impresor Andrew Vlady, fundador de KYRON, Ediciones Gráficas Limitadas, por su trayectoria de más de 25 años, y en cuyo taller trabajó un gran número de artistas mexicanos y extranjeros de reconocido prestigio. Vlady fue el curador del Salón de Honor dedicado a cien años de litografía en México. Ahí se expusieron las obras de los grandes grabadores del siglo XIX y la colección KYRON, de maestros del siglo XX, quienes también recibieron la Medalla Goya, como un tributo a su prestigiada labor.⁴⁵⁷

El ganador del último certamen, Rafael Zepeda González nacido en el Distrito Federal en 1938, contaba con más de 30 exposiciones individuales y 70 colectivas, tanto en nuestro país como en Estados Unidos, Cuba Argentina y Europa. Obtuvo el Primer premio de grabado en la Exposición Solar 68 (de 1968).

Treinta años después, su obra premiada en la XI Bienal Iberoamericana fue *Campamento en la Plaza de Santo Domingo*, una litografía de 97 X 70 cm.

⁴⁵⁷ Ellos eran: Anguiano, Leonora Carrington, Castañeda, Colunga, Corzas, Cuevas, Maximino Javier, Minerva López, Lucía Maya, Armando Morales (Nicaragua), Leonid Nepomniachi,(Rusia), Alfredo Sosa Bravo (Cuba), Toledo, Tamayo y Zúñiga.

realizada en 1998. En esta composición en negros, grises y blancos sobre un fondo color *beige* que es el cielo y ocupa una tercera parte de ella, resalta una escultura femenina que representa a Doña Josefa Ortiz de Domínguez, quien está sentada y colocada sobre un alto pedestal redondo. Desde ahí observa la escena a sus pies, donde varias figuras humanas se encuentran de pie hablando entre sí, pero sus rostros apenas se distinguen. Al fondo emerge parte de una alta barda. La escena se desarrolla, como su nombre lo indica, en la Plaza de Santo Domingo en cualquier época de nuestra Historia, después de la Independencia. La obra emana una gran fuerza mediante el uso maestro de la línea. (Fig. 40)

En este caso, considero que el jurado acertó en su elección, pues aún cuando hubo 15 Medallas Goya de Plata, esa pequeña litografía merecía su distinción.⁴⁵⁸ Las otras litografías premiadas ofrecían un amplio panorama en cuanto a los temas y manera de resolverlos. Había ahí un paisaje imaginario abstracto, en color sepia, del peruano Elogio de Jesús, así como otro urbano, con luces geométricas rojas y naranjas del mexicano Julio Chico Chávez; un puerto naif multicolor de Roger von Gunten y un paisaje rural, también naif de Raúl Soruco Saénz, ambos de México. La figura seguía presente, como en la obra *Zócalo* del mexicano Raúl Cabello, quien enmarcó en colores sepia, a un joven de larga cabellera dentro del Zócalo de la Ciudad de México; o bien escenas costumbristas como en *Oaxaca* de Irek Ireneusz Ciesiolkiewicz, también de México, o en *El mercado central* del ecuatoriano Luis Alberto Vinueza.

Con esta elegante muestra que incluía su gran Salón de Honor, terminó la serie de las once Bienales Iberoamericanas de Arte, organizadas por el Instituto Cultural Domecq y patrocinadas por la Casa Domecq. Con sus altas y bajas, con la poca o mucha aportación que hayan dejado al arte mexicano, fueron 20 años ininterrumpidos (1978 a 1998) en los que estuvieron presentes los artistas iberoamericanos de todas las edades, quienes mostraron sus creaciones más recientes.

⁴⁵⁸ Los otros artistas premiados fueron: Lucrecia Orloff de Argentina; Eduardo Garreaud e Iván Lecaros Correa de Chile; Luis Alberto Vinueza de Ecuador; Pedro Ascencio M., Raúl Cabello Sánchez, Irek Ireneusz Ciesiolkiewicz, Julio Chico Chávez, Daniel Manzano, Flor Minor, Arureliano Eduardo Ortiz Vera, Alejandro Pérez Cruz, Raúl Soruco Saénz y Roger von Gunten Keller de México y Eulogio de Jesús de Perú.

5.5. La XI y última bienal se convierte en itinerante por algunos países de Latinoamérica.

Una vez concluidas las once emisiones, pero sin que sus organizadores se imaginaran que la de 1998 sería la última, decidieron hacerla itinerante. Así durante los años de 1999, 2000, 2001 y 2002, la muestra recorrió Cuba, Guatemala, Belice, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Bolivia, Ecuador, Colombia, Venezuela, Costa Rica, Panamá y nuevamente Honduras. En La Habana, fueron las embajadas de México y de España las que invitaron a la inauguración de la exposición: “XI Bienal Iberoamericana de Arte. Litografía de fin de siglo a 200 años de su invención.” Se celebró en el Centro Cultural de España del 23 de septiembre al 22 de noviembre de 1999.

Andrea Rodríguez, del periódico *Reforma* de Cuba informaba de la muestra en la que participaban artistas de 13 países.

La Sala Dulce María Loynaz del Centro Cultural Español aloja desde ayer la muestra de la 11 Bienal Iberoamericana de Arte, auspiciada por el Instituto Domecq y la Secretaría de Relaciones Exteriores de México y que se inauguró el año pasado en este último país.⁴⁵⁹

Informaba acerca de esa primera escala de la exposición, la cual viajaría a otros países y añadía que venía acompañada de litografías de Pedro Gualdi y Carlos Nebel y además daba a conocer al ganador del Gran Premio y la Medalla Goya: Rafael Zepeda González, por su litografía *Campamento en la Plaza de Santo Domingo*.

La Embajada de México, el Ministerio de Cultura y Deportes y el Palacio Nacional de la Cultura, fueron los anfitriones en Guatemala, donde la muestra se inauguró en este último espacio, el 3 de febrero de 2000 y en *Prensa Libre* se dio a conocer el mismo día. Aparecieron cuatro notas en la prensa guatemalteca. La primera abarcaba toda la página con una gran ilustración, acompañada de otras más pequeñas correspondientes a obras presentadas en la muestra, más una breve nota donde se informaba al público del evento. Se mencionaba el número

⁴⁵⁹ Andrea Rodríguez, “Llevan mexicanos litografías a Cuba”, en *Reforma/Cultura*, La Habana, sábado 25 de septiembre de 1999, p. C-3.

de participantes por países, así como la técnica litográfica.⁴⁶⁰ De las otras tres, dos de ellas eran meros avisos anunciando la inauguración del evento, insertados en las publicaciones: *El Periódico* y *Diario de Centroamérica*.⁴⁶¹ La última, correspondía a un escrito de un cuarto de página, donde se daba a conocer el acontecimiento, acompañado de cuatro párrafos informativos en los que se comentaba su organización, los países participantes y el nombre del recinto en el que se iba a celebrar.

Belice no corrió con tanta suerte, pues no hubo difusión de la muestra, la cual se llevó a cabo en el Instituto de Cooperación y Cultura México Belize, del 18 de marzo al 19 de abril de 2000. En cambio en El Salvador tuvo un mayor impacto, pues se dio a conocer, tanto la inauguración como su clausura. Así el 16 de mayo de 2000, *El Diario de Hoy*, en su sección “Arte y Cultura”, informaba que ese día se inauguraría la Bienal de Arte en la Sala Nacional de Exposiciones del Parque Cuscatlán. Hacía un largo relato de la trayectoria de la muestra, así como de sus patrocinadores y del gran número de exponentes a lo largo de sus 20 años de existencia. Mencionaba que en esa ocasión eran 60 los participantes y citaba sus nombres; el artículo incluía además la historia de la litografía. Estaba ilustrado con la obra *Diálogo con la luna*, del salvadoreño Gilberto Arriaza y otras tres imágenes, sin señalar a quienes pertenecían.

En el Suplemento cultural *Co Latino*, se anunciaba la conclusión de la bienal el día 31 de mayo. En su artículo “Concluye XI Bienal Latinoamericana de Arte en San Salvador”, Mario Castrillo incursionaba en la historia de la litografía, para después informar acerca de la organización y las técnicas de la muestra, así como de las tendencias plásticas de la misma. El escrito iba acompañado de una ilustración, que correspondía a la misma obra de Gilberto Arriaza, mencionada en renglones anteriores, por ser el único representante de El Salvador. “(...) con la obra *Diálogo con la luna*, (45.5 X 61 cm; 1998, tratada en blanco y negro con

⁴⁶⁰ “Hoy inicia XI Bienal de Arte”, en *Prensa Libre*, Guatemala, jueves 3 de febrero de 2000, p. 46.

⁴⁶¹ Ambas eran del día 3 de febrero de 2000.

trazos fuertes, seguros y agresivos, muestra paisaje peculiar en el que figuran rostros y ojos que ganan primeros planos buscando la monumentalidad, (...)”⁴⁶²

Las otras sedes de los países visitados por la **XI Bienal Domecq** en el año de 2000 fueron: la Galería Nacional de Arte de Tegucigalpa en Honduras (del 16 de junio al 28 de julio) y el Teatro Nacional de Nicaragua (del 4 al 22 de septiembre). El año 2001, la muestra se presentó en: el Museo Nacional del Banco Central, en Quito, Ecuador (del 3 al 29 de junio); el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá (del 16 de agosto al 8 de septiembre) y el Museo de la Estampa y el Diseño Carlos Cruz Díez, en Caracas, Venezuela. En 2002, la colección iberoamericana se mostró en: el Centro de Cultura Mexicano, en San José de Costa Rica (del 8 de mayo al 24 de junio); en la Galería Museo del Canal Interoceánico, en Panamá (del 15 de julio al 31 de agosto) y en el Centro Cultural Sampedrano, en San Pedro Sula, nuevamente en Honduras (del 4 al 20 de octubre).⁴⁶³

Con este recorrido terminó la gira de **XI y última Bienal Iberoamericana de Arte**, dejando constancia de la labor que durante veinte años ininterrumpidos (1978-1998) desempeñó, tratando de difundir en nuestro continente, la labor de los artistas iberoamericanos que participaron en esas once bienales. Hay que reconocer que el esfuerzo que desempeñaron los dirigentes y organizadores del evento fue grande, no sin dejar a un lado, que por el tipo de organización, la falta de difusión, los temas seleccionados y lo poco atractivo de los premios en efectivo, no tuvo la importancia, ni el reconocimiento de otros certámenes, como ha sido el Encuentro Nacional de Arte Joven de Aguascalientes, mismo que continúa celebrándose.

Sin embargo, la bienal patrocinada por Domecq jugó un papel alternativo con las otras bienales que se celebraban en diversas partes del mundo y si bien, no tuvo la resonancia que se pretendía, al menos en los países participantes contaba con un buen prestigio; prueba de ello fue el gran número de artistas que enviaban

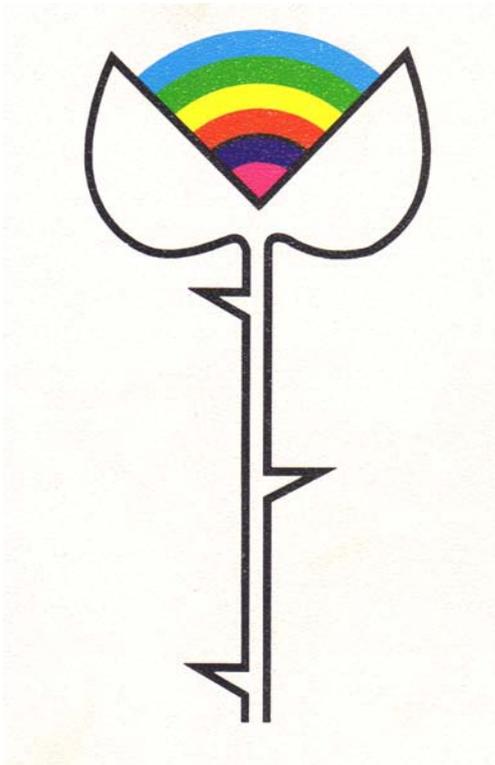
⁴⁶² Mario Castrillo, “Concluye XI Bienal Latinoamericana de Arte en San Salvador”, en *Co Latino*, Suplemento Cultural 3000, núm. 522, El Salvador, sábado 3 de junio de 2000, (s/p).

⁴⁶³ Desafortunadamente, el Instituto Cultural Domecq (ya desaparecido), no contaba en su archivo con las reseñas de prensa, correspondientes a estos últimos países que recorrió la XI y última Bienal Iberoamericana de Arte.

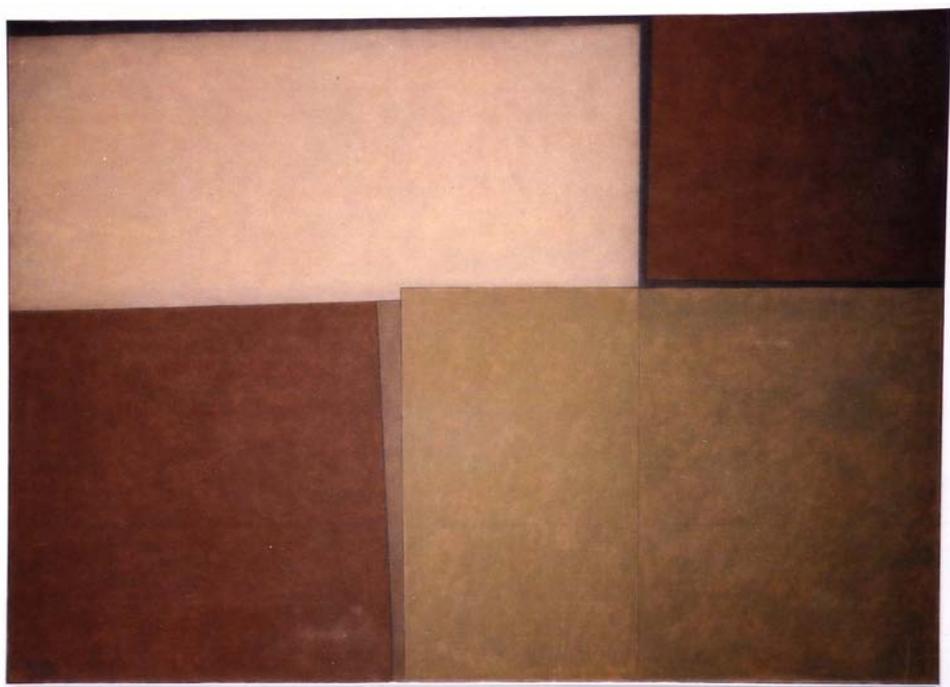
obra, sobre todo en los primeros años. Quizá se le conocía más en el extranjero que en nuestro propio territorio.

En las primeras páginas de este capítulo se mencionan las múltiples bienales que surgieron después de la regidora de todas ellas: la de Venecia. En todas ellas ha destacado siempre la idea de invitar a mostrar su obra más reciente a todos los creadores que se interesen en participar y ese mismo motivo fue lo que originó la organización de la Bienal Iberoamericana de Arte, aún cuando, los temas seleccionados por los organizadores no se prestaron para propiciar obras de vanguardia.

Por todo lo anterior, considero que las once **Bienales Iberoamericanas de Arte**, aún sin la resonancia artística que pretendían lograr, forman ya parte de un período de la Historia del arte mexicano, el cual abarca prácticamente los últimos veinte años del siglo XX. Además, constituyen un documento importante de estudiar, debido al hecho de que el Instituto Cultural Domecq ya desapareció; afortunadamente su colección de obras premiadas se encuentra actualmente en las oficinas de la “nueva” Fundación Pedro Domecq, ubicadas en la colonia Santa Fe de la Ciudad de México.



1
Logotipo Bienales Iberoamericanas de Arte



2
Arcangelo Ianelli (Sao Paulo 1922)
Dislocación de formas s/f
Temple s/ tela 130 x 180 cm.
Primer premio. I Bienal Iberoamericana de Arte, 1978



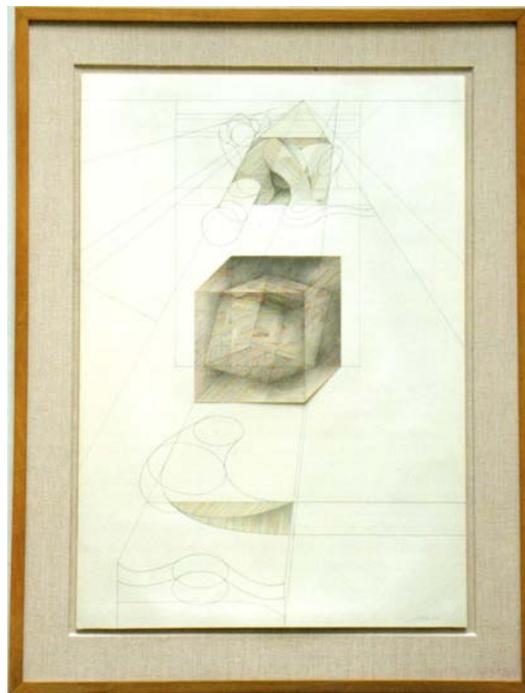
3
Frederic Amat (Barcelona 1928)
Triptic de Marc I, II, III, (sin fecha)
 Técnica mixta 184 x 186 cm. (cada uno)
 Segundo premio. I Bienal Iberoamericana de Arte, 1978.



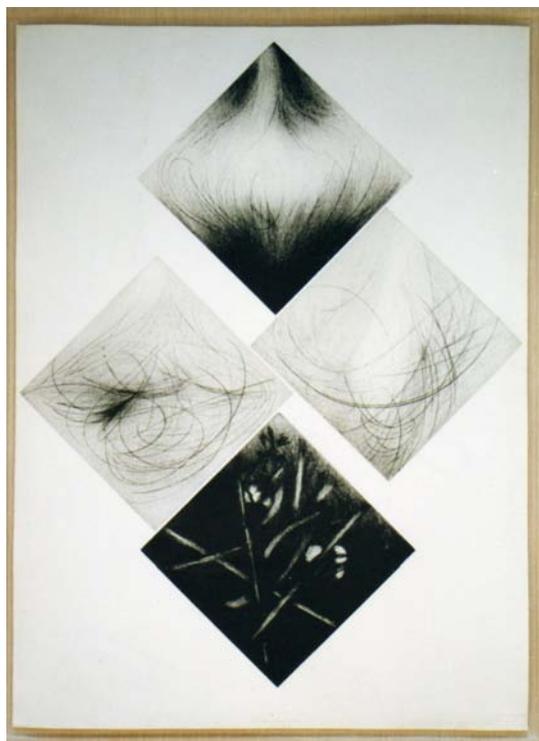
4
Edmundo Aquino (Oaxaca 1939)
Chamán, 1976
 Acrílico s/ tela 150 x 187 cm.
 Tercer premio. I Bienal Iberoamericana de Arte, 1978.



5
Arlindo Daibert Amaral (Minas Gerais, Brasil 1952)
***Retrato de artista*, 1980.**
Dibujo al lápiz de grafito 50 x 70 cm.
Primer premio en Dibujo. II Bienal Iberoamericana de Arte, 1980.



6
Arnaldo Coen (Ciudad de México 1940)
***Extiéndete blancura que respira*, 1980**
Lápiz s/ papel y collage 100 x 70 cm.
Segundo premio en Dibujo. II Bienal Iberoamericana de Arte, 1980



7

Carlos García Estrada (Ciudad de México 1934-2009)

Presagios de luz No. 2, 1979

Punta seca 70 x 92 cm.

Primer premio en Grabado. II Bienal Iberoamericana de Arte, 1980



8

Ismael Martínez Guardado (Ojo Caliente, Zac 1942)

Imagen gráfica No. 3, 1980

Grabado en metal (aguatinta) con serigrafía 56 X 73 cm.

Segundo premio en Nuevas Técnicas de Estampación. II Bienal Iberoamericana de Arte, 1980



9

Fernando Maza (Buenos Aires 1936)

Sin título, 1979

Lápiz y tinta aguada 74 x 79 cm.

Tercer premio en Dibujo. II Bienal Iberoamericana de Arte, 1980



10

Pilar Palomar (Barcelona 1945)

Silencio III, 1979

Grabado, aguafuerte, aguainta a color 60 x 60 cm.

Segundo premio en Grabado. II Bienal Iberoamericana de Arte, 1980



11

Artur Luis Piza (Sao Paulo 1938)

Nucleus, 1979

Buril 81 x 63 cm.

Tercer premio en Grabado. II Bienal Iberoamericana de Arte, 1980



12

Gil Teixeira Lopes (Mirandela, Portugal 1936)

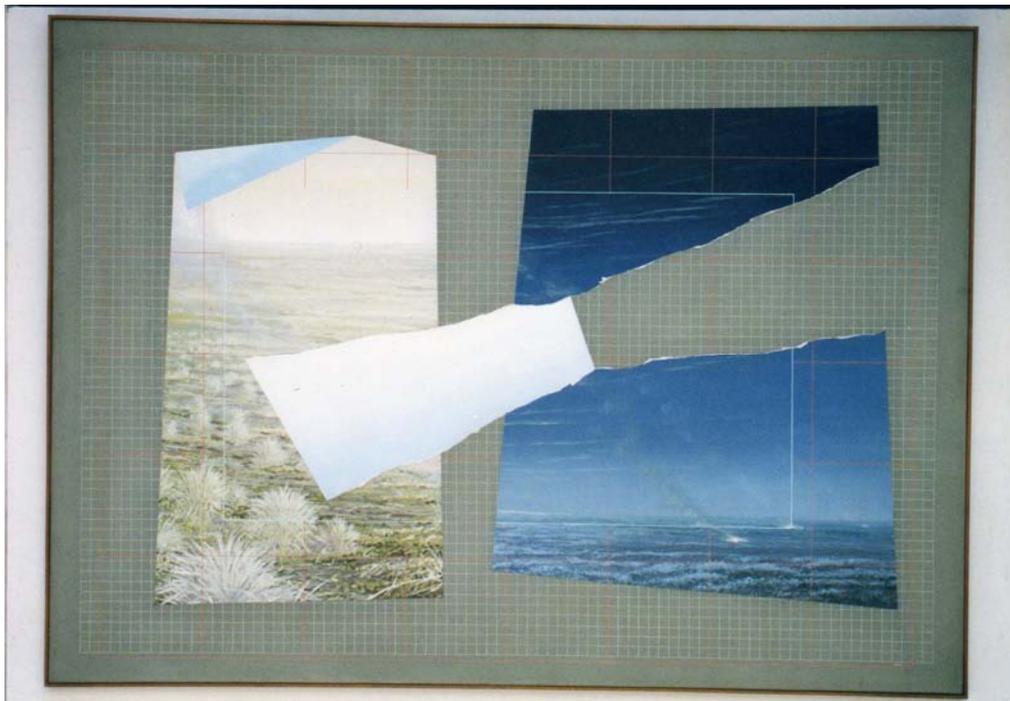
Página 25, 1978

Técnica mixta 56 X 73 cm.

Tercer premio en Nuevas Técnicas de Estampación. II Bienal Iberoamericana de Arte, 1980.



13
Aldir Mendes de Sousa (Brasil 1941)
Paisaje rural No. 1, 1978
Óleo s/ tela 100 x 160 cm.
Segundo premio. III Bienal Iberoamericana de Arte, 1982



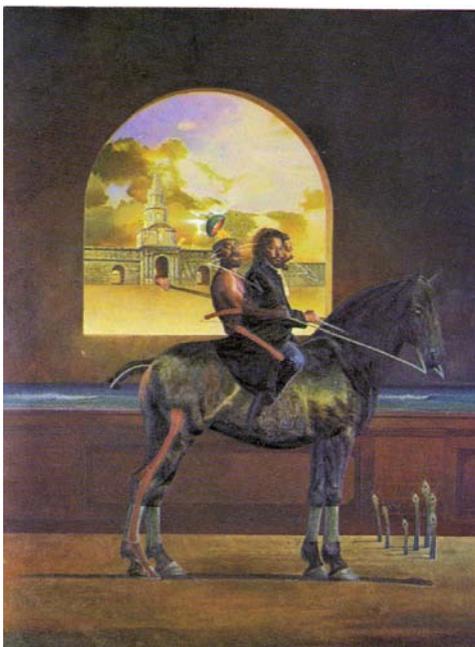
14
Héctor José Medici (Buenos Aires 1945)
Duración de la noche, 1981
Acrílico s/ tela 150 x 180 cm.
Primer premio. III Bienal Iberoamericana de Arte, 1982



15
Jorge Castillo Morquecho (Ciudad de México 1954)
Escucha el viento, 1982
 Técnica mixta 180 x 360 cm.
 Tercer premio. III Bienal Iberoamericana de Arte, 1982



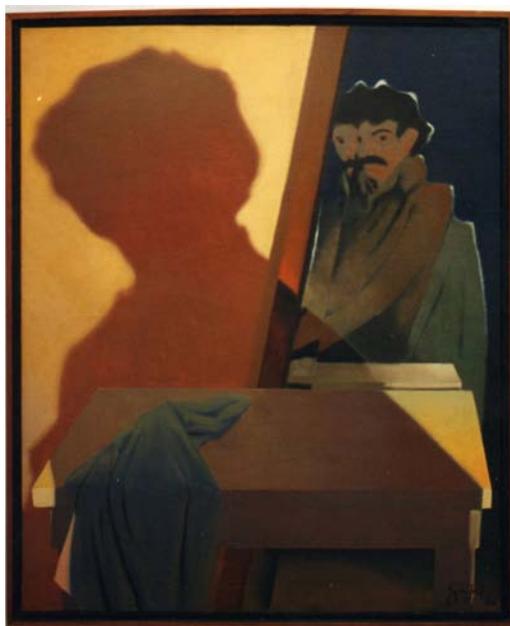
16
Ignacio Berriobeña (Madrid 1941)
Autorretrato y unos amigos, 1984
 Dibujo al lápiz de grafito 100 x 70 cm.
 Primer premio. IV Bienal Iberoamericana de Arte, 1984.



17
Heriberto Cogollo (Cartagena, Colombia 1945)
Ese soy yo s/f
Temple y óleo s/ tela 146 x 114 cm.
Segundo Premio. IV Bienal Iberoamericana de Arte, 1984



18
Rogelio Puente (La Habana, Cuba 1936)
Autorretrato en el interior, 1984
Óleo s/ tela 60 x 50 cm. Tercer premio. IV Bienal Iberoamericana de Arte, 1984



19

Héctor Giuffrè (Buenos Aires 1944)

Autorretrato con sombra, 1983

Óleo s/ tela 110 x 90 cm.

Cuarto premio. IV Bienal Iberoamericana de Arte, 1984



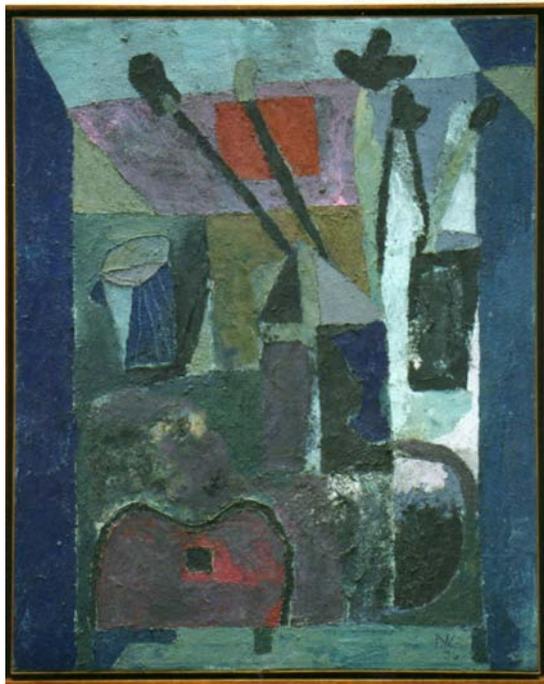
20

Juan Carlos Liberti (Buenos Aires 1930)

Autorretrato, 1983

Óleo s/ tela 70 x 50 cm.

Quinto premio. IV Bienal Iberoamericana de Arte, 1984



21
Miguel Castro Leñero (Ciudad de México 1956)
En las cuatro esquinas de la mesa, 1986
Acrílico sobre tela 150 x 120 cm.
Primer premio. V Bienal Iberoamericana de Arte, 1986



22
Fernando Tovar de Andreis (Barranquilla, Colombia 1951)
Bodegón, 1986
Óleo s/ tela 120 x 150 cm.
Segundo premio. V Bienal Iberoamericana de Arte, 1986



23
Roberto Parodi Silva (Ciudad de México 1957)
Silla sobre mesa, 1986
Óleo s/ tela 110 x 140 cm.
Tercer premio. V Bienal Iberoamericana de Arte, 1986



24
Miguel Antonio Bonilla (San Salvador, El Salvador 1954)
Réquiem para Noemy, 1988
Acrílico s/ tela 110 x 120 cm.
Primer premio. VI Bienal Iberoamericana de Arte, 1988



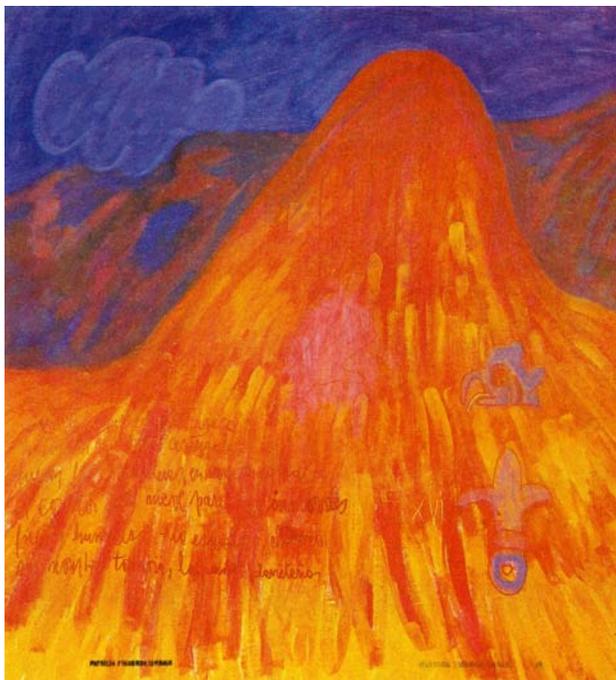
25
Julio Antonio Pérez (La Habana, Cuba 1950)
Sueño azul, 1988
Técnica mixta 127 x 157 cm.
Segundo premio. VI Bienal Iberoamericana de Arte, 1988



26
Georgina Quintana (Ciudad de México)
Pistolita y otros juguetes, 1988
Acrílico, collage y óleo s/ tela 144 x 120 cm.
Tercer premio. VI Bienal Iberoamericana de Arte, 1988



27
Miguel Ángel Alamilla (Ciudad de México 1955)
Mezcla de mezclas, 1990
Óleo s/ tela 150 x 90 cm.
Primer premio. VII Bienal Iberoamericana de Arte, 1990



28
Patricia Figueroa Lembach (Santiago de Chile 1952)
Buscando América, 1989-90
Acrílico s/ tela 150 x 140 cm.
Segundo premio. VII Bienal Iberoamericana de Arte, 1990



29
Ofelia Márquez Huitzil (Ciudad de México 1959)
La Tierra, 1990
Óleo s/ tela 120 x 140 cm.
Tercer premio. VII Bienal Iberoamericana de Arte, 1990



30
Óscar Ratto (Ciudad de México 1953)
Recuento del nuevo mundo II (Theatri), 1991
Óleo y temple s/ tela 100 x 120 cm.
Primer premio. VIII Bienal Iberoamericana de Arte, 1992



31
Mario Torres Peña (Ciudad de México 1954)
Sin título, 1991
Óleo s/ tela 120 x 85 cm.
Segundo premio. VIII Bienal Iberoamericana de Arte, 1992



32

Evandro Salles (Belo Horizonte, Brasil 1955)

Cada historia es toda la historia

(Tríptico) Acrílico s/ papel 100 x 120 cm. (cada uno)

Tercer premio. VIII Bienal Iberoamericana de Arte, 1992

* Nota: el tríptico debe verse horizontalmente.



33

Hugo Muñoz (Ciudad de México 1958)

Un chorale y aria, 1994

(Díptico) Tinta china, gouache 56 x 74 cm.

Primer premio en Dibujo. IX Bienal Iberoamericana de Arte, 1994



34

Inés Tolentino (Santo Domingo, República Dominicana 1962)

Oración para la buena suerte, 1994

(Díptico) Técnica mixta 75 x 100 cm.

Segundo premio en Dibujo. IX Bienal Iberoamericana de Arte, 1994



35

Francisco Marmata (Ciudad de México 1947)

Interiores, 1994

Técnica mixta s/ papel 70 x 10 cm.

Tercer premio en Dibujo. IX Bienal Iberoamericana de Arte, 1994



36

Carlos Demestre (Buenos Aires, Argentina 1941)

El papel criminal: El temor y *El papel criminal: La forma*

(Díptico) Xilografía 100 x 62 cm. (cada uno), 1993

Primer premio en Gráfica. IX Bienal Iberoamericana de Arte, 1994



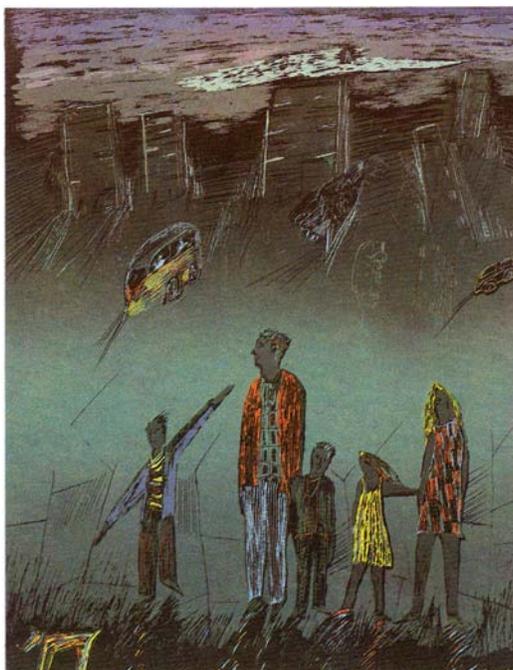
37

Marta Pérez Temperley (Córdoba, Argentina 1947)

Pasaje al cielo, 1992

Aguafuerte-aguatinta s/ papel 75 x 55 cm.

Segundo premio en Gráfica. IX Bienal Iberoamericana de Arte, 1994



38

Gustavo López Armentia (Buenos Aires, Argentina)

Mi Buenos Aires, 1994

Serigrafía 65 x 55 cm.

Tercer lugar en Gráfica. IX Bienal Iberoamericana de Arte, 1994



39

Alberto Murillo Herrera (San José, Costa Rica 1960)

Las corridas # 4, 1994

Xilografía 60.8 x 81.2 cm.

Gran Premio y Medalla Goya de Oro. X Bienal Iberoamericana de Arte, 1996



40

Rafael Zepeda González (Ciudad de México 1938)

Campamento en la Plaza de Santo Domingo, 1998

Litografía 97 x 70 cm.

Gran Premio y Medalla Goya de Oro. XI y última Bienal Iberoamericana de Arte, 1998

CONCLUSIONES

¿Por qué **Bienales Iberoamericanas de Arte**? ¿Cuáles fueron sus logros? Y finalmente, ¿por qué su ocaso?

La respuesta a la primera pregunta me la dio por escrito, Don Antonio Ariza Cañadilla, presidente del consorcio Domecq, en abril de 2001:

Siendo la Casa Pedro Domecq una empresa fundada en España, que decidió ampliar su actividad hacia América, era importante ampliar los cauces de identificación y los vínculos en otros campos del desarrollo humano con los países de habla española y portuguesa.⁴⁶⁴

El comentario de Don Antonio Ariza⁴⁶⁵ denotaba un gran entusiasmo por los objetivos de las bienales desde su lanzamiento cuando él consideró que:

México, poseedor de una gran tradición artística y una ancestral y muy sólida cultura, no había desarrollado un espacio para las manifestaciones de la plástica contemporánea de los artistas mexicanos que pudieran confrontarse con lo que se venía produciendo en los otros países.⁴⁶⁶

¿Y los logros?

A pesar de que las **Bienales Iberoamericanas de Arte** se celebraron durante 20 años ininterrumpidamente y del gran entusiasmo por parte de los dirigentes y organizadores, estos certámenes no tuvieron la recepción deseada. Cabe mencionar aquí la propuesta de Georges Duby relacionada con la historia cultural que se ocupa del “estudio de los fenómenos de recepción”⁴⁶⁷ y que encaja perfectamente con la respuesta desfavorable del ámbito intelectual y artístico en nuestro país, aún cuando la prensa se haya encargado de su difusión, como se ha podido apreciar a lo largo de este escrito. El patrocinio privado de un consorcio industrial, inexperto en la organización de una bienal internacional, no logró captar la suficiente atención de los estudiosos.

⁴⁶⁴ Entrevista escrita a Don Antonio Ariza Cañadilla, en abril de 2001. (Ver Apéndice número 2).

⁴⁶⁵ Don Antonio Ariza Cañadilla nació en Jerez de la Frontera, España y falleció el 25 de mayo de 2005 en la Ciudad de México.

⁴⁶⁶ Entrevista escrita a Don Antonio ...

⁴⁶⁷ Georges Duby, “La historia cultural”, en *Para una historia cultural*, obra dirigida por Jean Pierre Rioux y Jean Francois Sirinelli, México, Taurus, 199, p. 453.

Los temas seleccionados por los mismos organizadores y los premios no resultaron a la larga muy atractivos para los concursantes, pues no permitían alardes creativos en su elaboración, mientras que en el resto del ámbito artístico se estaban realizando obras de vanguardia mucho más propositivas que presentadas en **estas bienales**. Por otra parte, los premios no fueron un gran aliciente para los concursantes, aún cuando al principio, los montos en efectivo eran superiores al otro concurso destacado que se celebraba en México: el Encuentro Nacional de Arte Joven de Aguascalientes.

Un aspecto negativo más, resultó ser el sistema que idearon los organizadores de apoyarse, primero, en los Socios Honorarios y después en los agregados culturales de las embajadas, haciéndolos responsables de seleccionar a los artistas concursantes, con lo cual reducían el número de participantes, además de enviar únicamente a los nombrados por ellos.

Esta organización resultó muy conservadora, y aunque nunca se manejó el aspecto político, quizá en el fondo se vislumbraba una cierta simpatía por el régimen franquista,⁴⁶⁸ la cual jamás salió a relucir. Un solo detalle hizo alusión a esto en la **Primera Bienal de Pintura** de 1978, cuando Vicente Rojo acusó de franquista a Luis González Robles, quien fungió como jurado en esa ocasión, pero todo quedó únicamente en una nota periodística.

Sin embargo, las **Bienales Domecq** recibían a todos aquellos artistas invitados a concursar, sin importar si sus países se hallaban bajo una dictadura militar, como Argentina, Brasil, Chile, Cuba, Panamá, Paraguay y Uruguay; o si se encontraban en plena guerra civil, como acontecía en Guatemala, Nicaragua y El Salvador; o bien, con grupos guerrilleros armados como las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FARC) de Colombia, o Sendero Luminoso en el Perú. Aquí en México, hubo siempre un criterio abierto, sin tomar en cuenta las diversas ideologías que prevalecieran en cada uno de los países participantes.

Las bienales tuvieron el mérito de haberse realizado durante dos décadas, gracias entre otros factores, al apoyo oficial con el que contó desde sus inicios. Este aspecto no demerita el esfuerzo de todos los involucrados en dicho evento.

⁴⁶⁸ Cabe recordar que Francisco Franco falleció en 1975.

El objetivo principal de la bienal, como ya se mencionó, era el de reunir a los artistas de la Península Ibérica y de Latinoamérica, debido al interés de Don Antonio Ariza Cañadilla, quien por sugerencia de los mismos Socios Honorarios, decidió realizar un certamen iberoamericano, que dio por resultado la participación de los países de habla española y portuguesa. Con esto considero que se logró su cometido: el que una empresa privada apoyara la difusión del arte mediante un concurso remunerado, diversificando así, la labor que el gobierno había venido realizando hasta entonces.

Además, el Instituto Cultural Domecq patrocinaba otros muchos eventos (ya mencionados en el tercer capítulo), mismos que destacaban su “estatus cultural”. Entre sus múltiples actividades, además de la Bienal, hay que recordar la creación del Premio Literario Nezahualcóyotl, la Medalla Mozart, así como la propuesta para la construcción del nuevo Museo de Sitio de Teotihuacan. Todo ello contribuyó a que la Casa Domecq ocupara un lugar relevante en el ámbito cultural mexicano de los últimos veinte años del siglo XX. Sin algún documento que lo compruebe, es de suponer que toda esta labor era beneficiada con la exención de impuestos, además de lograr un buen lugar para el Instituto en el ambiente socio cultural.

A pesar de todos estos esfuerzos, la **Bienal Domecq** pareciera que resultaba “poco seria”, tanto para el jurado, los críticos y algunos participantes en dicho concurso. Los señalados temas conservadores y obsoletos, que seleccionaban los organizadores resultaban “insulsos”, comparados con los trabajos colectivos e interdisciplinarios, además de comprometidos con la realidad social, que realizaban “los Grupos”, (la mayoría con un tinte conceptual) además de otros artistas plásticos en los años setenta. La confrontación iberoamericana no lograba reflejar la situación artística que se vivía en aquellos países participantes.

Paralelismos y divergencias con el Encuentro Nacional de Arte Joven de Aguascalientes.

El objetivo de las dos Bienales Interamericanas del INBA, celebradas en 1958 y 1960 respectivamente, fue retomado por las autoridades del Instituto Cultural Domecq 20 años después, al iniciar en 1978 sus **Bienales Iberoamericanas de**

Arte, constituyendo un antecedente importante. Considero que el “ideal” de los organizadores: abrir nuevas expectativas y oportunidades a los artistas jóvenes a nivel internacional, tanto de la Península Ibérica como de Latinoamérica, se cumplió con sus altas y sus bajas, como se ha visto.

Aspecto importante a destacar es el papel que han desempeñado las instituciones privadas como mecenas y promotoras del arte y cuestionarnos al mismo tiempo el por qué no han prosperado en México, como lo han realizado en otros países. Tema sumamente interesante por abordar en otra investigación, ya que se trataría de explicar la logística de estas empresas que han incursionado en el patrocinio de la cultura y, que como las **Bienales Iberoamericanas de Arte**, a pesar de haber subsistido durante veinte años, al final llegaron a desaparecer por los múltiples motivos que he apuntado aquí.

Hay que recordar además, aquel otro concurso relevante que también mostraba lo que se realizaba en el ámbito artístico mexicano del momento: el Encuentro Nacional de Arte Joven de Aguascalientes, el cual sigue contando con el patrocinio del Estado y del apoyo privado. Iniciado bajo este nombre en 1981, de corte nacional y anual, resultó de gran interés para este estudio, pues arrojó datos relevantes relacionados con los concursantes y jurados participantes, pues se logró establecer un paralelismo entre los dos concursos: el nacional y el iberoamericano, como se mencionó en el segundo capítulo de este trabajo.

El Encuentro de Aguascalientes fue la nueva versión propuesta por Raquel Tibol, jurado del primer Concurso para Estudiantes (1966), con motivo de la Feria de San Marcos. Este giro, le proporcionó nuevos aires a partir de 1981. La investigación del tema poco estudiado, resultó fascinante por tratarse de un certamen de provincia que venía de tiempo atrás, como ya se mencionó ampliamente. Considero que el haber abordado el estudio de este concurso, ciertamente proyectó una visión más amplia a esta investigación.

Paralelismos.

En ambos concursos, hubo jurados que colaboraron en los dos, como los críticos de arte Jorge Alberto Manrique, Agustín Arteaga, Graciela Kartofel, y Xavier

Moyssén Lechuga, así como los artistas Arnaldo Coen, Ismael Martínez Guardado y Roberto Parodi, quienes resultaron premiados en las **Bienales Domecq**.

En Aguascalientes se observó el mismo fenómeno que en las bienales Domecq: los concursantes pertenecientes a los “Grupos” lo hacían a título personal, como sucedió con el ganador del primer Encuentro de Arte Joven de 1981, Oliverio Hinojosa, integrante del Grupo Suma y posteriormente, Adolfo Patino (Adolfo Patino)⁴⁶⁹ fundador del Grupo Fotógrafos Independientes y miembro del Grupo Peyote y la Compañía, obtuvo el tercer premio en el tercer Encuentro de 1983; o bien Mario Rangel Faz, también integrante de Suma, quien únicamente participó en el sexto certamen de 1986.

En las Bienales Iberoamericanas los miembros de los “Grupos” que resultaron triunfadores fueron dos: Ricardo Rocha perteneciente al grupo Suma, obtuvo el primer premio en Nuevas Técnicas de Estampación en la **segunda bienal** de 1980, mismo que rechazó; Francisco Marmata galardonado con el tercer premio en la IX bienal, dedicada al “Dibujo y estampa iberoamericanos”, había formado parte de los grupos La Coalición y El Colectivo.

Otro punto de contacto entre los dos concursos fue el que contaron con el apoyo gubernamental; los dos publicaban las convocatorias en sus catálogos, además de darles difusión en los periódicos y en ambos se ofrecían premios en efectivo y menciones honoríficas, además de adquirir las obras premiadas.

Desde luego que los jurados en Aguascalientes eran nacionales, aunque hubo la excepción en el XI Encuentro de 1991, el cual se constituyó en internacional con la participación de la crítica de arte argentina Graciela Kartofel, radicada entonces en nuestro país. También hubo el caso de artistas que fungieron como concursantes en ambos, o bien como participantes en uno y como jurados en el otro, como ya se mencionó.

En cuanto a los premios, al inicio los de las bienales eran mayores que los de Aguascalientes; sin embargo para 1998, cuando se celebró el último concurso de Domecq, los reconocimientos en efectivo casi se igualaron. Para la **XI y última bienal**, se concedió como en la **X**, una única presea de \$6,000.00 dólares, cuyo

⁴⁶⁹ Falleció en 2005, a los 51 años.

equivalente para entonces era de \$49,200.00 pesos, mientras que en el certamen nacional se siguieron repartiendo en ese año, seis premios de \$50,000.00 pesos cada uno, lo cual demuestra que se distribuía una mayor cantidad de dinero en el Encuentro Nacional de Arte Joven.

Otro paralelismo más está relacionado con algunos laureados en los dos: tal fue el caso de los artistas Miguel Castro Leñero, Miguel Ángel Alamilla, Roberto Parodi y Flor Minor, quienes fueron de los premiados por los diferentes jurados de ambos enfrentamientos artísticos.

En el análisis del Encuentro Nacional de Arte Joven, en el año de 1998 por coincidir con la última **Bienal Domecq**, destacó la inconformidad de los concursantes, por considerar que la muestra se había centralizado en extremo, ya que tanto el jurado, como la mayoría de los concursantes provenían de la capital y se criticaba la repetición de modelos anteriores. Además, según el criterio de Juan Castañeda, artista, maestro, jurado y uno de los pilares de ese certamen, no se le ha dado el lugar que debería tener, ni se le ha estudiado lo suficiente, con lo cual coincido y además creo que éste sería un gran tema de investigación a futuro.

En el caso de las **Bienales Domecq** también hubo protestas y se presentaron al inicio de la primera, por parte del Grupo Belisario Domínguez, pues sus integrantes no estaban de acuerdo con el patrocinio del consorcio Pedro Domecq.

A su vez, los artistas Regina Raull y Francisco Dosamantes atacaron a las empresas transnacionales como culpables de la penetración cultural al país y el pintor Salvador Irizar protestó en contra de la **Bienal Iberoamericana**, por seguir encubriendo, según su criterio, el individualismo de nuestros artistas consagrados y marginar a los jóvenes talentos. Por último, en la **II**, Ricardo Rocha rechazó el premio del primer lugar en Nuevas Técnicas de Estampación, como ya se comentó en renglones anteriores. En la **IV**, dedicada al autorretrato, el Maestro Vlady también rechazó la Mención Honorífica que se le había otorgado y en el **V** certamen, el crítico de arte Omar Gasca manifestó que el tema de “Naturaleza muerta o bodegón”, resultaba anticuado y poco original, lo cual era completamente cierto.

Divergencias.

Ambos eventos tuvieron una muy amplia difusión en la prensa. Sin embargo, la diferencia estribaba en que el evento de Aguascalientes resultó ampliamente comentado por críticos distinguidos en el ámbito profesional. Jorge Hernández Campos, Jorge Alberto Manrique, Raquel Tibol, Teresa del Conde, Blanca González Rosas, mostraron un interés especial por dicho Encuentro. Ellos omitieron reseñar el **concurso Domecq**, aun cuando, como en el caso de Teresa del Conde, ocupara los puestos, primero de Directora de Artes Plásticas del INBA y del Museo de Arte Moderno después, durante los años en que se seguían celebrando estas bienales.

En cambio los comentarios de la prensa a favor de las **Bienales Iberoamericanas**, aunque profusos, fueron en su mayoría muy superficiales. Sin embargo, Vicente Rojo, Antonio Rodríguez, el brasileño Frederico de Moraes, Omar Gasca, Graciela Kartofel, el argentino Jorge Glusberg y Berta Taracena, prestaron atención al evento. De ellos, Antonio Rodríguez, Frederico de Moraes y Omar Gasca realmente aportaron algo relevante o propositivo, como se pudo apreciar en el capítulo 4.

Países participantes, concursantes y técnicas empleadas.

Otro de los aspectos de interés para el estudio de las **once bienales** y tema en cuestión, son los resultados obtenidos al evaluar los datos que arrojaron las gráficas incluidas en el Apéndice 1. Ahí se detectaron datos interesantes relacionados con los países participantes, que en su inicio fueron 16 para aumentar a 18 y al final disminuir a 12. Asimismo, el número de los participantes se incrementó de 140 en la **I Bienal**, a 270 en la **VIII** de 1992 (la más concurrida), para con sus altas y sus bajas reducirse a 79 en la **X** y finalmente, llegar al pequeño número de 60 concursantes en la **XI** y última de 1998, lo cual considero era ya un presagio de su ocaso.

En las gráficas también se puede apreciar el porcentaje de concursantes, de los cuales en un principio predominaron los mexicanos con un 65%, para que en la **IX**, quedaran casi empatados con los argentinos que en esa ocasión los sobrepasaron y terminaron nuevamente con una mayoría.

En el rubro de las técnicas, se registró el predominio del óleo sobre las demás, lo cual resultaba lógico, tratándose de un concurso conservador como éste; le seguían las técnicas mixtas y el acrílico. A pesar de las inquietudes de los artistas, existía un tema preestablecido con el cual había que cumplir, por lo mismo, no era precisamente la experimentación lo que aquí se proponía, como lo hacían los participantes de otros concursos.

Debilidades.

Entre las debilidades y tal vez un motivo más, para la desaparición de las **bienales Domecq**, fueron los espacios que ocuparon a lo largo de sus 20 años de existencia. Se iniciaron en el Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, donde se celebraron las tres primeras, para trasladarse a la Galería del Auditorio Nacional, lugar en el que se mostraron las obras de los siguientes dos concursos. De ahí llegaron a la cúspide: el consagrado recinto del Palacio de Bellas Artes, donde se llevó a cabo la **sexta** emisión, no así la **séptima bienal**, la cual se presentó en el Museo de Arte Moderno, debido a la celebración del informe presidencial de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) en Bellas Artes y a la remodelación del Auditorio.⁴⁷⁰

Las **últimas cuatro bienales** retornaron al Palacio de Bellas Artes, pero la celebración de la **XII**, programada para el año 2000, no se logró efectuar debido a las elecciones presidenciales en las que salió electo Vicente Fox y los directivos no obtuvieron de las autoridades correspondientes, la autorización para volver a exponer en Bellas Artes.

Tendencias artísticas.

Entre las corrientes artísticas que prevalecieron durante los 20 años de las bienales, nunca hubo manifestaciones de vanguardia. Resultaba casi imposible, desde el momento en que el concursante debía someter su trabajo a un tema preestablecido. Para la **primera** de 1978, seguía vigente en nuestro país la

⁴⁷⁰ Fue el arquitecto Luis Ortíz Macedo quien propició que se cambiara la sede del Museo Carrillo Gil, pasando por el Museo de Arte Moderno hasta llegar al Palacio de Bellas Artes. (Ver Apéndice número 2).

abstracción geométrica y lírica. En la década de los 60 destacaba en Latinoamérica la geometría abstracta, la cual desembocó en el arte op, tan en boga en Venezuela y Argentina, con sus máximos representantes, los venezolanos Cruz Díez, Soto y Otero, así como el argentino Julio Le Parc (más conocido en París donde trabajó al lado de Vasarely) y fue invitado de honor en la primera bienal Domecq de 1978. Esta edición se inclinó hacia la abstracción y así resultó que el ganador fue el brasileño Arcangelo Ianelli, con su obra *Dislocación geométrica*, construida mediante grandes rectángulos, como se mencionó en el quinto capítulo de este estudio.

Durante los años 80 y 90 se entrelazaron la figura y la abstracción y proliferaron los concursos bienales, tanto en Europa, donde continua con el liderazgo, la Bienal de Venecia con más de cien años de vida (1895), así como en Latinoamérica, donde surgió en Brasil la primera de 1951 y después en México, donde se celebrarían las únicas dos bienales patrocinadas por el INBA en 1958 y 60, para continuar con un gran número de ellas en muchos otros países. Dentro de este ambiente artístico surgieron las **Bienales Iberoamericanas de Arte**, organizadas por el Instituto Cultural Domecq en 1978.

El mundo del arte europeo registró en esas dos décadas varias vanguardias: el neo-expresionismo alemán, con los “nuevos salvajes” y la transvanguardia italiana. Ambas destacaron un retorno a la figura, muchas veces grotesca; sin embargo, lo relevante fue devolverle a dicha figura el valor que había tenido antes del gran auge de la abstracción.

En México, hubo cierto interés con lo que se definió como posmodernidad o posmodernismo, analizado detalladamente en el coloquio: “En tiempos de la posmodernidad”, celebrado en junio de 1988 y acompañado de su exposición en el Museo de Arte Moderno de la capital. Surgieron entonces los nuevos “mexicanismos” con el empleo de nopales, calendarios, héroes nacionales. De esta manera se recuperó el objeto en contraposición con las manifestaciones de los “Grupos” de los años 70. Sin embargo, estas manifestaciones artísticas no se reflejaron en los premiados de las **Bienales Domecq**, como se ha podido apreciar a lo largo de este trabajo.

El mercado del arte.

Aspecto relevante de esa época fue para el medio artístico, el mercado del arte, cuyo *boom* se dio en los Estados Unidos, pero México no quedó exento, aunque aquí haya sido mucho más lento. Sin embargo, se inició con los “tres grandes” (Rivera, Orozco y Siqueiros) después de la Revolución, cuando algunos políticos comenzaron sus colecciones.

Como dice Christine Frérot:

“A la clientela estadounidense, que conformaba la mayoría de los compradores de arte mexicano, se sumó un parte de la burguesía nacional que había adquirido, gracias a su práctica como burócratas profesionales, suficiente poder político y económico. El arte se convirtió en buena inversión y un elemento de prestigio social, alienación que no cesarían de denunciar los partidarios del muralismo.”⁴⁷¹

Esta tendencia ha seguido proliferando con nuestras galerías, las cuales son, según Frérot, “la única puerta que franquear para pasar del anonimato a cierto grado de reconocimiento social; etapa a partir de la cual su obra adquiere dimensión económica.”⁴⁷²

Actualmente en nuestro país, se han sumado a las galerías, las casas de subastas extranjeras como Sotheby’s y Christie’s, además de la mexicana de López Morton. El mercado del arte sigue vigente en el mundo entero y aquí en México se ha extendido también a la provincia, donde Monterrey lleva la delantera en materia de coleccionismo.

A todo esto se podría agregar la labor que desempeñaron las **Bienales Iberoamericanas de Arte**, pues en cierta medida contribuyeron a apoyar el mercado del arte, tomando en cuenta que los triunfadores adquirirían cierto “prestigio”, además de obtener mediante su “mercancía artística”, una remuneración económica, por parte del Instituto Cultural Domecq, el cual aumentaba así, su colección de laureados en sus certámenes.

⁴⁷¹ Christine Frérot, *El mercado del arte en México 1950-1976*, México, INBA, 1990, p. 24.

⁴⁷² *Ibidem*, p.13.

Nuevas propuestas.

Los “espacios alternativos”, empezaron a aparecer en nuestra capital en los 80 y continuaron hasta la década de los 90. Destacaron entre otros: Taller de Pintura de Azcapotzalco (1985), La Quiñonera y el Salón des Aztecas (1988), Pinto mi raya (1990), Curare (1991) y X Teresa (1993). Su objetivo era proponer otras alternativas a la plástica mexicana y facilitar espacios, alejados de las galerías, donde brindar oportunidades a los jóvenes de expresarse libremente.

Y con todas estas innovaciones, se puede plantear la siguiente pregunta: ¿quiénes eran los premiados en las **Bienales Iberoamericanas de Arte** y cuáles sus aportaciones creativas? Las tendencias seguían oscilando entre la figura y la abstracción utilizando diversas técnicas: óleo, técnicas mixtas, acrílico; dibujo, grabado y otras técnicas de estampación.

La **X** edición estuvo dedicada al dibujo y a la gráfica y las últimas dos al grabado, cerrando así sin saberlo en su momento, el círculo de las **Bienales Domecq**. La número **once**, la última, tuvo la suerte de convertirse en itinerante, con lo cual se alargó su presentación recorriendo entre 1999 y 2002: Cuba, Guatemala, Belice, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Bolivia, Ecuador, Colombia, Venezuela, Costa Rica y Panamá. En esos países recibió gratos elogios, que sin embargo, no fueron suficientes para mantenerla vigente.

El ocaso.

Un último factor decisivo en el ocaso de las **Bienales Iberoamericanas de Arte**, además de los que se han venido planteando en renglones anteriores, puede haber sido la multiplicación de bienales en otros países latinoamericanos, las cuales debieron haber opacado a la mexicana. Como se mencionó en el último capítulo, durante los años 80 y 90 surgieron las siguientes: la Bienal de Arte Medellín, Colombia (1980); la Bienal de la Habana, Cuba (1985); la Bienal Internacional de Cuenca, en Ecuador (1986); la Bienal de Arte de Bogotá, Colombia y la Bienal de Artes del Mercosur, en Porto Alegre, Brasil (1988); la de Guyana en Venezuela (1990); la Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica en

República Dominicana (1993) y la Bienal de Lima, Perú (1998), año de la **última bienal Domecq**.

Queda abierto aquí un futuro tema de estudio, en el que se podrían analizar las aportaciones de esos certámenes y realizar una comparación entre unos y otros. De cualquier manera, considero que el esfuerzo del Instituto Cultural Domecq merece un reconocimiento especial, por haber sido un pionero en la organización y realización de las **Bienales Iberoamericanas de Arte**, patrocinadas por una empresa privada, las cuales ocuparon un lugar en el mundo artístico mexicano durante las últimas dos décadas del siglo XX, es decir de 1978 a 1998.

A esos 20 años de labor, bien vale la pena dedicarles este escrito relacionado con aquella época. Deseo sinceramente haber hecho un aporte al estudio del arte mexicano y que sirva a su vez de plataforma, para la realización de nuevas investigaciones.

ARCHIVOS

Archivo del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble.

Archivo del Instituto Cultural Domecq.

Archivo del Museo de Arte Contemporáneo No. 8 de Aguascalientes.

HEMEROGRAFÍA

PERIÓDICOS

Co Latino, Suplemento cultural 3000, El Salvador, núm. 522, 3 de junio de 2000.

Diario Ámbito, Buenos Aires, 21 de febrero de 1995.

El Día, México, mes de noviembre 1981.

El Heraldo, México, mes de noviembre de 1986.

El Nacional, México, mes de diciembre 1984.

El Universal, México, mes de febrero 1978; mes de diciembre 1984; mes de julio 1985; mes de octubre 1996; mes de octubre 1998.

Excélsior, México, meses de enero, febrero, abril y julio 1978; mes de octubre 1980; meses de julio, agosto y octubre 1982.; mes de noviembre 1990; mes de septiembre 1992; mes de diciembre 1994.

Heraldo de México, México, mes de abril 1982; mes de febrero 1984.

Hispano, México, 7 de mayo de 1979.

Hoja del lunes, Islas Baleares, 3 de mayo de 1982.

Hoy, México, mes de noviembre 1982.

Listín Diario, Santo Domingo, República Dominicana, 8 de febrero de 1982.

Novedades, México, mes de junio 1978; mes de noviembre 1979; mes de octubre 1980; mes de septiembre y octubre de 1986; mes de octubre de 1988; mes de octubre 1996.

Novedades, México, Suplemento "México en la Cultura", meses de junio y julio 1958; meses de septiembre y octubre 1960; mes de abril 1981; mes de agosto 1982.

O Globo, Río de Janeiro, 27 de junio de 1978.

Ovaciones, México, mes de octubre 1982; mes de octubre de 1990.

Prensa Libre, Guatemala, 3 de febrero de 2000.

Reforma, mes de diciembre 1994; mes de octubre 1996.

Reforma/Cultura, La Habana, Cuba, 25 de septiembre de 1999.

Sol de México, México, mes de abril 1982.

Unomásuno, México, mes de febrero, 1978; mes de octubre 1980; mes de abril 1981; meses de abril y octubre 1982; mes de abril 1983; meses de septiembre y noviembre 1984; meses de abril y octubre 1986; mes de septiembre 1998.

REVISTAS

Arquine. Revista internacional de arquitectura y diseño. México, Arquine S.A. de C.V., Núm. 46, Invierno, 2008.

Artes de México, I Bienal Iberoamericana de Pintura. México, INBA-SEP, No. 183, Año XXII, 1978.

Art Nexus. Bogotá, 1997-1999.

Artes Visuales. Escultura en México de 1920 a la fecha. México, Museo de Arte Moderno, Revista trimestral, núm. 8, 1975.

Espacios. Cultura y Sociedad. Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes. Año 3, núm. 11, septiembre-octubre, 1993.

Espacios. Cultura y Sociedad. Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes. Año 4, núm. 15-16, mayo-agosto, 1994.

Espacios. Cultura y Sociedad. Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes. Año 5, núm. 19, 1995.

Espacios. Cultura y Sociedad. Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, Nueva época. Año V, núm. 21-22, febrero-julio, 1996.

Espacios. Cultura y Sociedad. Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes. Nueva época. Año V, núm 25, febrero-abril, 1997.

Hispano. México, 7 de mayo, 1979.

La Plaza. México, noviembre de 1986.

Mañana. México, números: 1294 del 15 de junio; 1316 del 16 de noviembre y 1321 del 21 de diciembre de 1968; núm. 1401 del 4 de julio 4 de 1970.

México en el Arte, México, INBA/SEP, Nueva Época, núm. 7, diciembre de 1984.

Nuestra Comunidad. Nueva época. México, Revista de la Universidad Iberoamericana, núm. 157, 2005.

Poliéster. México, Vol. 2, Núm. 8, Primavera 1994; Vol. 4, Núm. 11, 1995; Vol. 5, Núm. 16, Otoño 1996.

Proceso. México, núm. 30, mayo de 1977; núm. 119, febrero de 1971; núm. 130, abril de 1979.

Siempre! México, junio y julio de 1958; octubre de 1960.

Talleres. Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes. Nueva época, núm. 13, verano de 1994.

The Mexico City News, México, 1986.

Tiempo. México, febrero y julio 1978; noviembre 1980; noviembre 1984.

Tierra Adentro. Aguascalientes, CONACULTA, Número 55, septiembre-octubre, 1991.

Umbral XXI. México, Publicación de los programas de Investigación y de Posgrado de la Universidad Iberoamericana, México, otoño, Núm. 13, 1993.

Universidad de México. México, julio y agosto, 1958; octubre de 1969; julio 1978; noviembre 1980; julio 1982; noviembre 1984; octubre 1986; noviembre 1988; septiembre 1990; julio 1992; septiembre 1994; septiembre 1996; agosto 1998.

25 Años de Plástica Nacional en Aguascalientes 1966-1990. Aguascalientes, Museo de Arte Contemporáneo de Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, Cigarrera La Moderna, INBA, 1990.

Catálogos:

Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado. México, INBA-SEP, Museo Nacional de Artes Plásticas, 1958.

Art 1978, Editorial París. París, Asociación Internacional de Artes Plásticas (Unesco), No. LXXIII, 1978.

I Bienal Iberoamericana de Pintura. México. Patrocinada por el Instituto Cultural Domecq, con la supervisión del Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA-SEP, 22 de junio/ 21 de julio de 1978. Museo de Arte Alvar y Carmen Carrillo Gil, 1978.

Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Anual de Experimentación 1979, enero/marzo, México, INBA, 1979.

II Bienal Iberoamericana de Arte. México. Patrocinada por el Instituto Cultural Domecq, con la colaboración del Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA-SEP, 1980.

16ª. Bienal de Sao Paulo. Sao Paulo, Parque Ibirapuera, 1981.

I Encuentro Nacional de Arte Joven. Aguascalientes, INBA, Casa de la Cultura de Aguascalientes, Cigarrera La Moderna, 19 de abril al 10 de mayo de 1981.

III Bienal Iberoamericana de Arte. México. Patrocinada por el Instituto Cultural Domecq, con la asesoría del Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA-SEP 1982.

Historia del Arte Mexicano. México, SEP/INBA/SALVAT, números 112, 115, 116 y 120, 1982.

II Encuentro Nacional de Arte Joven. Aguascalientes, INBA, Patronato de la Feria de San Marcos, Casa de la Cultura de Aguascalientes, Cigarrera La Moderna, del 17 de abril al 9 de mayo de 1982.

III Encuentro Nacional de Arte Joven. Aguascalientes, INBA, Patronato de la Feria de San Marcos, Casa de la Cultura de Aguascalientes, Cigarrera La Moderna, del 17 de abril al 8 de mayo de 1983.

Retrospectiva de Arte Joven. Exposición con obra de 1966,1984. México, CREA, Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP, Delegación Miguel Hidalgo, 1984.

IV Bienal Iberoamericana de Arte. El autorretrato. México. Patrocinada por el Instituto Cultural Domecq, con la colaboración del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984.

IV Encuentro Nacional de Arte Joven. Aguascalientes, INBA, Patronato de la Feria de San Marcos, Casa de la Cultura de Aguascalientes, Cigarrera La Moderna, del 22 de abril al 13 de mayo de 1984.

V Encuentro Nacional de Arte Joven. Aguascalientes, INBA, Patronato de la Feria de San Marcos, Casa de la Cultura de Aguascalientes, Cigarrera La Moderna, del 14 de abril al 5 de mayo de 1985.

V Bienal Iberoamericana de Arte. Naturaleza muerta o bodegón. México. Patrocinada por el Instituto Cultural Domecq, con la colaboración del Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA-SEP, 1986.

VI Encuentro Nacional de Arte Joven. México, Galería del Auditorio Nacional, agosto-septiembre, 1986.

VII Encuentro Nacional de Arte Joven. México, Galería del Auditorio Nacional, agosto-septiembre, 1987.

VI Bienal Iberoamericana de Arte. Los niños en la pintura iberoamericana de hoy. México. Patrocinada por el Instituto Cultural Domecq, con la colaboración del Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA-SEP, 1988.

VIII Encuentro Nacional de Arte Joven. México, Galería del Auditorio Nacional, mayo-junio, 1988.

19ª. Bienal de Sao Paulo. Sao Paulo, Fundación Bienal de Sao Paulo, 1989.

IX Encuentro Nacional de Arte Joven. México, Museo Carrillo Gil, septiembre 1989.

VII Bienal Iberoamericana de Arte. Caracteres de identidad en pueblos iberoamericanos. México. Patrocinada por el Instituto Cultural Domecq, con la colaboración del Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA-SEP, 1990.

X Encuentro Nacional de Arte Joven. México, Museo de Arte Carrillo Gil, agosto, 1990.

Cuarta Bienal de La Habana 1991. La Habana, Centro Wifredo Lam, Letras Cubanas, 1991.

XI Encuentro Nacional de Arte Joven. México, Museo Carrillo Gil, 1991.

VIII Bienal Iberoamericana de Arte. América, nuestro continente. México. Patrocinada por el Instituto Cultural Domecq, con la colaboración del Instituto Nacional de Bellas Artes, la Secretaría de Relaciones Exteriores, la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1992.

XII Encuentro Nacional de Arte Joven. Aguascalientes, Monterrey, Ciudad de México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 1992.

45a. Esposizione Internazionale d'Arte de Venecia. Marsilio Editori, 1993.

XIII Encuentro Nacional de Arte Joven. México, Museo Carrillo Gil, 1993.

IX Bienal Iberoamericana de Arte. Dibujo y estampa iberoamericanos. México. Patrocinada por el Instituto Cultural Domecq, con la colaboración del Centro Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes, la Secretaría de Relaciones Exteriores, la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1994.

XIV Encuentro Nacional de Arte Joven. Aguascalientes, INBA, Casa de la Cultura de Aguascalientes, abril-mayo 1994. (En esa ocasión se imprimió un pequeño políptico con las fotografías de las obras premiadas).

XV Encuentro Nacional de Arte Joven. Querétaro, Qro., Monterrey, N.L., México, D.F., 1995.

X Bienal Iberoamericana de Arte. Grabado iberoamericano. México. Patrocinada por el Instituto Cultural Domecq, con la colaboración de la Secretaría de Relaciones Exteriores, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996.

XVI Encuentro Nacional de Arte Joven. 30 años de plástica joven. Monterrey, N.L., México, D.F., Querétaro, Qro., 1996.

XVII Encuentro Nacional de Arte Joven. Monterrey, N.L., Querétaro, Qro., México, D.F., 1997.

XI Bienal Iberoamericana de Arte. Litografía de fin de siglo a 200 años de su invención. México. Organizada por el Instituto Cultural Domecq, con la colaboración de la Secretaría de Relaciones Exteriores, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Museo del Palacio de Bellas Artes, 1998.

XVIII Encuentro Nacional de Arte Joven. Monterrey, N.L., Querétaro, Qro., México, D.F., 1998.

48ª. Esposizione Internazionale d'Arte de Venecia. Marsilio Editori, 1999.

BIBLIOGRAFÍA

Acevedo Esther. "Introducción", en *En tiempos de la posmodernidad*, México, Dirección de Estudios Históricos, Universidad Iberoamericana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección de Difusión Cultural, 1989.

Acha, Juan. *Hersúa obras/escultura: persona/sociedad*. México, UNAM, 1983.

-----*El arte y su distribución*. México, UNAM, 1984

----- *Crítica del arte. Teoría y práctica*, México, Trillas1992.

----- *Las actividades básicas de las artes plásticas*. México, Diálogo abierto, 1994.

----- *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. México, Ediciones Coyoacán, 2002, (segunda reimpresión).

Ades, Dawn. *Arte en Iberoamérica 1820-1980*. Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, 14 de diciembre de 1989- 4 de enero de 1990.

Agustín, José. *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982*. México, Planeta, 1994.

Antonio Ariza. *Cincuenta años en Domecq. Perfil de un empresario*. Ediciones Cyd, México, 1986.

Arteaga, Agustín. "Rediseñando el pasado, construyendo el futuro", en *Un siglo de arte mexicano 1900-2000*, México, CONACULTA, INBA, Landucci, 1999.

Ashton, Dore. *La Escuela de Nueva York*. Madrid, Cátedra, Cuadernos de Arte, 1988.

Atkins, Robert. *Art Speak a Guide to Contemporary Ideas. Movements and Buzzwords*, New York, Abeville Press, 1990.

Barbosa, Alma Patricia. "Los Grupos: voces y territorios. Arte urbano. (Estudio de una comunidad artística. México 1970-1980)." Tesis para optar por el grado de Doctora en Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. México, UNAM, 2000.

Bayón, Damián. *Arte moderno en América Latina*. Madrid, Taurus, 1985.

----- (relator) *América Latina en sus artes*. México, Unesco, Siglo XXI, 1985.

Castañeda, Juan. "Es necesario una visión más amplia –no centralista- del Arte en México", en *Espacios, Cultura y Sociedad*, Aguascalientes, Año V, Núm. 19, Nueva Época, agosto de 1995.

----- *La obra actual de los ganadores del Encuentro de Arte Joven*. Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes. Pulsar Internacional, Cigarrera La Moderna, Departamento Editorial del Instituto Cultural de Aguascalientes, 1996.

----- "XVII Encuentro Nacional de Arte Joven", en *Espacios, Cultura y Sociedad*, Aguascalientes, Año V, Núm. 25, Nueva Época, febrero, abril, 1997.

----- *Ojos, ¿qué ven?* Aguascalientes, México, Filo de Agua, CONACULTA, 2004.

Centro del Espacio Escultórico. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1978.

Cien artistas del Ecuador. Quito, Ecuador, Galería Diners, Dinediciones, 1992.

Cordero, Karen. "En tiempos de la posmodernidad: una reflexión actual", en *Nuestra Comunidad. Nueva Época*, México, Revista de la Universidad Iberoamericana, núm. 157, 2005.

Cultura y Sociedad en México y América Latina. México, Antología de textos. Colección de Artes Plásticas 4, INBA, México, 1978.

Day Holliday T. and Sturges, Hollister. *Art of the Fantastic: Latin America, 1930-1987*. Indianapolis, Indiana, Indianapolis Museum of Art, June 28- September 13, 1987.

Del Conde, Teresa. "Las jóvenes generaciones de geometrístas mexicanos", en *El geometrismo mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977.

----- *Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría (1923-1972)*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Cuadernos de historia del arte/ 12, 1979.

----- "Una valiosa colección de arte joven. Los concursos aguascalentenses y sus frutos", en *Retrospectiva de Arte Joven. Exposición con obra 1966, 1984*, México, CREA, Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP. Delegación Miguel Hidalgo, 1984.

----- "El Cuarto Encuentro de Arte Joven de Aguascalientes", en *México en el Arte*, México, INBA/SEP, Nueva Época, núm. 7, diciembre de 1984.

----- *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*. Enrique Calvo. *Índices onomástico y temático*, México, Attame, 1994.

De Villafranca, Leonor M.⁴⁷³ “Salón Independiente”, en *Mañana*, número 1316, México, 16 de noviembre de 1968.

----- “La Exposición Solar”, en *Mañana*, número 1321, México, 21 de diciembre de 1968.

----- “Jorge Dubón”, en *Mañana*, número 1401, México, julio 4 de 1970.

Eder, Rita. *Gironella*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981.

----- “La nueva situación del Arte Mexicano”, en *Historia del arte mexicano*, México, núm. 120, 1982.

El arte del siglo XX, 1950-1990. Barcelona, Salvat, segunda edición, 1990. Director de la publicación Jean-Louis Ferrier, con la colaboración de Yann le Pichon.

En tiempos de la posmodernidad, México, Dirección de Estudios Históricos, Universidad Iberoamericana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección de Difusión Cultural, UAM, 1989.

Fernández Arenas, José. *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona, Anthropos, primera edición, 1982.

Freeman, Cynthia. *But is it Art? An Introduction to Art Theory*. New York, Oxford University Press, 2002.

Frérot, Christine. *El mercado del arte en México 1950-1976*. México, INBA. Serie Investigación y Documentación de las Artes. Segunda época, 1990.

García Canclini, Néstor. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México, Siglo veintiuno editores, 1979.

----- “A dónde va el arte mexicano”, en *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Anual de Experimentación 1979*, México, 1979.

García Ponce, Juan. *Nueve pintores mexicanos*, México, Era, 1968.

⁴⁷³ Nota: era mi nombre de casada y así firmaba en la revista *Mañana*.

Glusberg, Jorge. *Arte en la Argentina. Del Pop-Art a la nueva imagen*. Buenos Aires, Gaglione, Col. Union Carbide, 1981.

Goeritz, Mathías. "Opiniones sobre arte urbano" en *Artes Visuales. Escultura en México de 1920 a la fecha*, México, Museo de Arte Moderno, Revista trimestral, número 8, 1975.

Goldman, Shifra N. *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change*. Austin and London, University of Texas Press, 1981.

González Alcantud, José. *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona, Anthropos, 1989.

González, Luis. *El oficio de historiar*, Zamora, Mich., México, El Colegio de Michoacán, 1988.

Guash, Ana María. *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*. Madrid, Serbal, 1989.

Guilbault, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1983. (Tr. by Arthur Goldhammer).

Halperin Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. México, Alianza, 1987

Híjar, Cristina. *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*. México, Carta abierta al tiempo, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigación y Documentación e Información de Artes Plásticas, 2008.

Híjar Serrano, Alberto (Compilador). *Frentes, Coaliciones y Talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*. México, Casa Juan Pablos, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2007.

Honeff, Klaus. *Arte contemporáneo*, Colonia, Taschen, 1989.

Hubard Orvañanos, Olga Martha. "El Salón des Aztecas: una alternativa en el sistema artístico mexicano." Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana, 1990.

Icaza, Concepción S, "Olimpiada cultural. Helen Escobedo", en *Mañana*, número 1294, México, junio 15 de 1968.

Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*, México, Traducción de Gerald Nyenhuis H., Taurus, Universidad Iberoamericana, 1998.

Insite 97. Tiempo privado en espacio público. San Diego, Editado por Rally Yard, 1998.

Kassner, Lily. "La nueva escultura y la escultura urbana", en *Historia del arte mexicano*, número 112, SEP/INBA/SALVAT, México, 1982.

La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997, México, UNAM, 2006. Editado por Olivier Debroise.

Las humanidades en México 1950-1975, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.

Latin American Art in the Twentieth Century. Edited by Edward J. Sullivan. London, Phaidon, 1996.

Liquois, Dominique. *De los Grupos los Individuos. Artistas Plásticos de los Grupos Metropolitanos.* México, Museo de Arte Carrillo Gil, Instituto Nacional de Bellas Artes, junio-agosto de 1985.

Lucie-Smith, Edward. *Art Now. From Abstract Expressionism to Superrealism*, New York, William Morrow and Company, 1981.

----- *Arte latinoamericano del siglo XX.* Barcelona, Ediciones Destino, 1994.

Manrique, Jorge Alberto, Ida Rodríguez Prampolini, Juan Acha, Xavier Moyssén, Teresa del Conde. *El geometrismo mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977.

Manrique, Jorge Alberto. "Proemio", en *El geometrismo mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977.

----- "El Geometrismo", en *Historia del arte mexicano*, México, número 115, SEP/INBA, 1982.

Manrique, Jorge Alberto y Del Conde, Teresa. *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

Manrique Jorge Alberto. "Museo de Arte Contemporáneo de Aguascalientes", en *Tierra Adentro*, Aguascalientes, Año 3, Núm. 11 septiembre-octubre de 1993.

----- *Arte y artistas mexicanos del siglo XX.* México, CONACULTA, 2000.

----- *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Tomo IV, 2001

Marrou, Henri-Irénée. *Del conocimiento histórico*, Buenos Aires, Abbat, 1985.

Martínez Lámbarry, Margarita. *La pintura abstracta en México: 1950-1970*. Tesis para optar por el grado de Doctor en Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras. México, UNAM, 1997.

----- *La colección de pintura del Banco Nacional de México. Catálogo. Siglo XX*. México, Tomo I, Fomento Cultural Banamex, 2002.

----- *El arte en la década de los ochenta*. Seminario de Historia del Arte en México en la década de los ochenta. Marzo, octubre 2002. México, Coordinación de Posgrado en Historia del arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2002.

Morales, Leonor. *Arturo García Bustos y el realismo de la Escuela Mexicana*. México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1992.

----- “El comercio del arte”, en *Umbral XXI*. México, Publicación de los programas de Investigación y de Posgrado de la Universidad Iberoamericana, México, número 13, otoño 1993.

Mosquera, Gerardo. *Exploraciones en la plástica moderna cubana*. La Habana, Letras Cubanas, 1983

----- (Selección y prólogo). *Del Pop al Post. Una antología sobre la plástica y la arquitectura occidentales de los últimos 25 años*. La Habana, Arte y literatura, 1993.

----- (editor). *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. Cambridge, Massachussets, 1996.

Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber. Obras de su colección. Caracas, Fundación Banco Mercantil, 1991.

Osborne, Harold. *Estética*, México, FCE, 1976.

Paz, Octavio. *México en la obra de Octavio Paz, III. Los privilegios de la vista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Pintura Boliviana Siglo XX. La Paz, Banco Hipotecario Nacional, Ediciones Indo, 1989.

Pintura latinoamericana. Breve panorama de la modernidad figurativa en la primera mitad del siglo XX. Buenos Aires, Proyecto Cultural, Los Colegios y el Arte. Banco Velox, 1999.

Projeto Construtivo na arte: 1950-1962 (supervisao, coordenacao geral e pesquisa: Aracely A. Amaral), Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; Sao Paulo, Pinacoteca do Estado, 1962.

Rioux, Jean-Pierre y Sirinelli, Jean-Francois. *Para una historia cultural.* México, Taurus, 1998.

Rodríguez de Longoria, Josefina. *Cien años de arte y cultura en Monterrey. A través de su gente, museos y exposiciones,* México, Value Casa de Bolsa, 1998.

Rodríguez Prampolini, Ida. "El arte colectivo de comunicación popular" en *Cultura y Sociedad en México y América Latina*, Colección de Artes Plásticas 4, INBA, México, 1987.

Ruptura 1952-1965. Catálogo de la Exposición, México, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, Museo Biblioteca Pape, 1988.

Sepúlveda González de Cosío, Luz María. "El trabajo artístico en el Taller de Pintura de Azcapotzalco." Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana, 1990.

Subirats, Eduardo. *El final de las vanguardias.* Barcelona, Anthropos, 1989, (edición en español).

Sullivan, Edward J. (Ensayo). *Artistas latinoamericanos del siglo XX.* Exposición organizada por Waldo Rasmussen. Sevilla, Comisaría de la Ciudad de Sevilla y The Museum of Modern Art. Nueva York, del 1 de agosto al 12 de octubre de 1992.

Taracena, Berta. "Bienal Iberoamericana", en *Tiempo*, México, 6 de febrero de 1978.

----- "Totalidad extensiva", en *Hispano*, México, 7 de mayo, 1979.

----- "Paisaje Contemporáneo", en *Tiempo*, México, 16 de agosto de 1982.

----- "La VI Bienal Iberoamericana de Arte Domecq", en *Tiempo*, México, 29 de noviembre de 1988.

Thomas, Karin. *Hasta hoy. Estilos de las arte plásticas en el siglo XX.* Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988 (edición española).

Tibol, Raquel. *Documentación sobre el arte mexicano*. México, Archivo del Fondo 11, Fondo de Cultura Económica, 1974.

----- “México a la Bienal de París en línea directa”, en *Proceso*, número 30, México, mayo 1977.

----- “Evocaciones con motivo del Salón de Experimentación”, en *Proceso*, número 119, México, febrero 1979.

----- “Por mi lava hablará el espíritu”, en *Proceso*, número 130, México, abril 1979.

----- *Gráficas y Neográficas en México*. México, SEP/UNAM, 1987.

----- *Confrontaciones. Crónica y recuento*. México, Ediciones Sámara, 1992.

----- “Crónica sobre la conformación de Triunfadores” en *Salón de Triunfadores. 30 años de Arte Joven*, México, INBA, 1996.

Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950/1970*. México, Siglo Veintiuno, 1973.

----- *Arte de América Latina 1900-1980*, Washington, D.C., Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

Zea, Leopoldo. *América Latina en sus ideas*. México, Unesco, Siglo XXI, 1933, (Segunda edición).

INDICE DE ILUSTRACIONES*

1.- Logotipo de las Bienales Iberoamericanas de Arte.

2.- Arcangelo Ianelli

Dislocación de formas, s/f

Temple s/tela 130 X180 cm.

3.- Frederic Amat

Triptic de Marc I, II, III, s/f

Técnica mixta 184 X186 cm. (cada uno)

4.- Edmundo Aquino

Chamán, 1976

Acrílico s/tela 150 X 187 cm.

5.- Arlindo Daibert Amaral

Retrato de artista, 1980

Dibujo al lápiz de grafito 100 X 70 cm.

6.- Arnaldo Coen.

Extiéndete blanca que respira, 1980

Lápiz s/papel 100 X 70 cm.

7.- Carlos García Estrada

Presagios de luz No. 2, 1979

Punta seca 70 X 92 cm.

8.- Ismael Martínez Guardado

Imagen gráfica No. 3, 1980

Grabado en metal (aguatinta) con serigrafía 56 X 73 cm.

9.- Fernando Maza

Sin título, 1979.

Lápiz y tinta aguada 74 X 79cm.

10.- Pilar Palomar

Silencio III, 1979

Grabado, aguafuerte, aguatinta a color 60 X 60 cm.

11.- Artur Luis Piza

Nucleus, 1979

Buril 81 X 63 cm.

* Nota: Las obras que forman parte de esta investigación se encuentran actualmente en las oficinas corporativas de la Fundación Pedro Domecq, ubicada en Santa Fe, en la Ciudad de México.

- 12.- **Gil Teixeira Lopes**
Página 25, 1978
Técnica mixta 56 X 73 cm.
- 13.- **Aldir Mendes de Sousa**
Paisaje rural, 1978
Óleo s/tela 100 X 160 cm.
- 14.- **Héctor José Medici**
Duración de la noche, 1981
Acrílico s/tela 150 X 180 cm.
- 15.- **Jorge Castillo Morquecho**
Escucha el viento, 1982
Técnica mixta 180 X 360 cm.
- 16.- **Ignacio Berriobeña**
Autorretrato y unos amigos, 1984
Dibujo al lápiz de grafito 100 X 70 cm.
- 17.- **Heriberto Gorgollo**
Ese soy yo, s/f
Temple y óleo s/tela 146 X 114 cm.
- 18.- **Rogelio Puente**
Autorretrato en el interior, 1984
Óleo s/tela 60 X 50 cm.
- 19.- **Héctor Giuffre**
Autorretrato con sombra, 1983
Óleo s/tela 110 X 90 cm.
- 20.- **Juan Carlos Liberti**
Autorretrato, 1983
Óleo s/tela 70 X 50 cm.
- 21.- **Miguel Castro Leñero**
En las cuatro esquinas de la mesa, 1986
Acrílico s/tela 150 X 120 cm.
- 22.- **Fernando Tovar de Andreis**
Bodegón, 1986
Óleo s/tela 120 X 150 cm.
- 23.- **Roberto Parodi**
Silla sobre mesa, 1986
Óleo s/tela 110 X 140 cm.

- 24.- **Miguel Antonio Bonilla**
Réquiem para Noemy, 1988
Acrílico s/tela 110 X 120 cm.
- 25.- **Julio Antonio Pérez**
Sueño Azul, 1988
Técnica mixta 127 X 157 cm.
- 26.- **Georgina Quintana**
Pistolita y otros juguetes, 1988
Acrílico, *collage* y óleo 144 X 120 cm.
- 27.- **Miguel Ángel Alamilla Núñez**
Mezcla de mezclas, 1990
Óleo s/tela 150 X 90 cm.
- 28.- **Patricia Figueroa Lembach**
Buscando América, 1989-90
Acrílico s/tela 150 X 140 cm.
- 29.- **Ofelia Márquez Huitzil**
La Tierra, 1990
Óleo s/tela 120 X 140 cm.
- 30.- **Óscar Ratto**
Recuento del nuevo mundo II (Theatri), 1991
Óleo y temple s/tela 100 X 120 cm.
- 31.- **Mario Torres Peña**
Sin título, 1991
Óleo s/tela 120 X 85 cm.
- 32.- **Evandro Salles**
Cada historia es toda la historia, 1991 (tríptico)
Acrílico s/papel 100 X 120 cm. (cada uno)
- 33.- **Hugo Muñoz**
Un chorale y aria, 1994 (díptico)
Tinta china *gouache* 56 X 74 cm. (cada uno)
- 34.- **Inés Tolentino**
Oración para la buena suerte, 1994 (díptico)
Técnica mixta 75 X 100 cm. (cada uno)
- 35.- **Francisco Marmata**
Interiores, 1994
Técnica mixta s/ papel 70 X 100 cm.

36.- Carlos Demestre

El papel criminal: El temor y El papel criminal: La forma, 1993 (díptico)

Xilografía 100 X 62 cm.

37.- Marta Pérez Temperley

Pasaje al cielo, 1992

Aguafuerte-aguatinta s/papel 75 X 55cm.

38.- Gustavo López Armentia

Mi Buenos Aires, 1994

Serigrafía 65 X 55 cm.

39.- Alberto Murillo Herrera.

Las corridas # 4, 1994

Xilografía 60 X 81 cm.

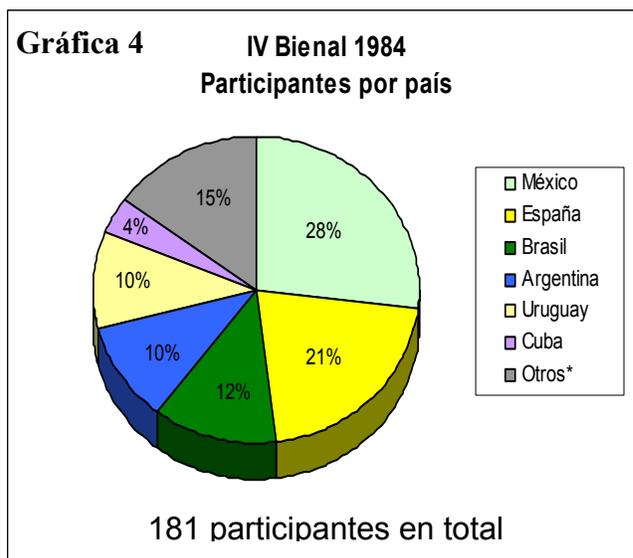
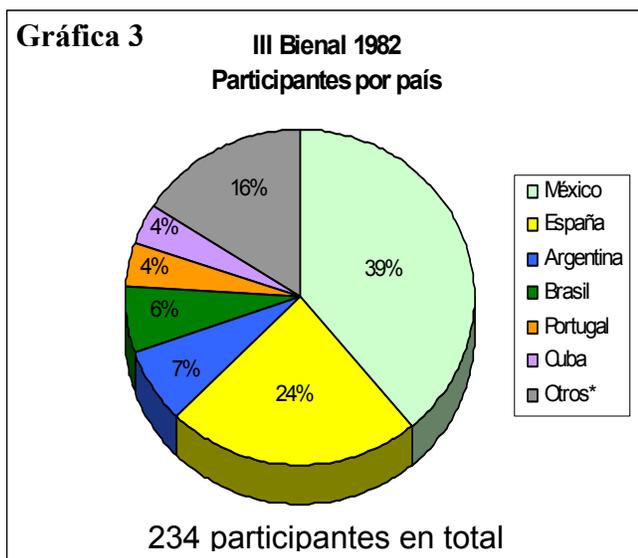
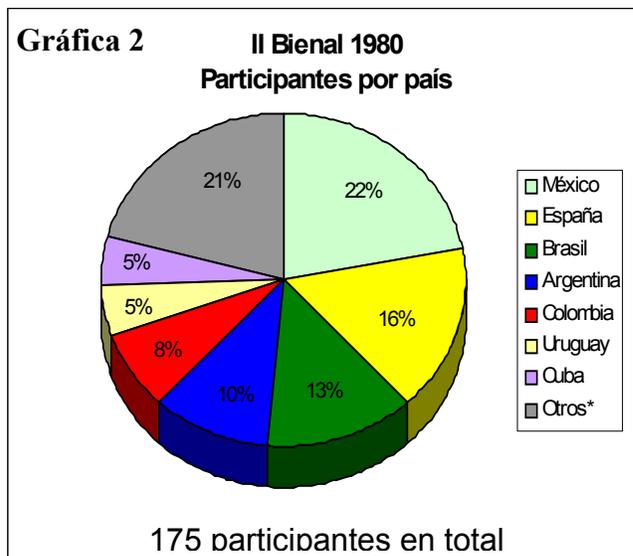
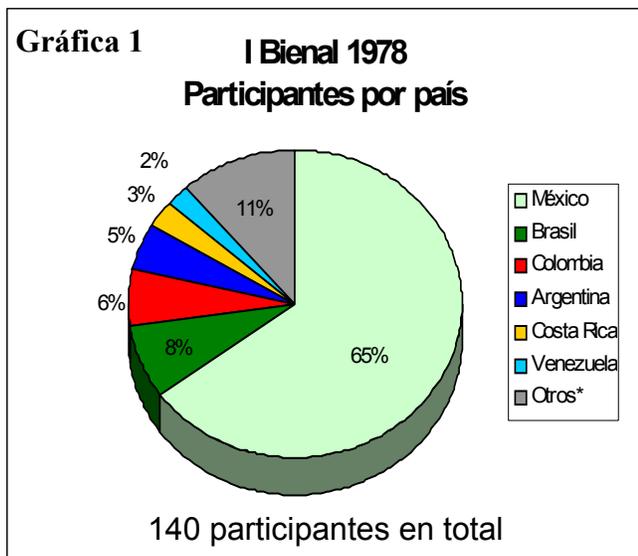
40.- Rafael Zepeda González

Campamento en la Plaza de Santo Domingo, 1998

Litografía 97 X 70 cm.

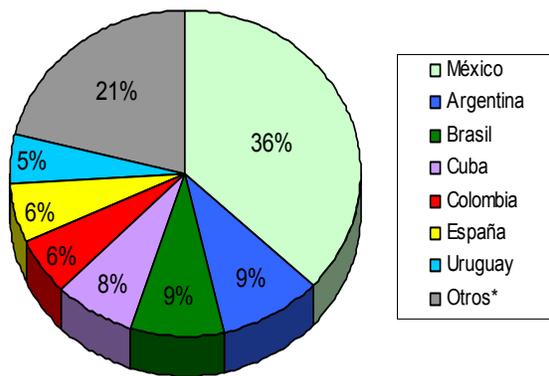
Apéndice 1

Análisis gráfico de las Bienales Iberoamericanas de Arte⁺



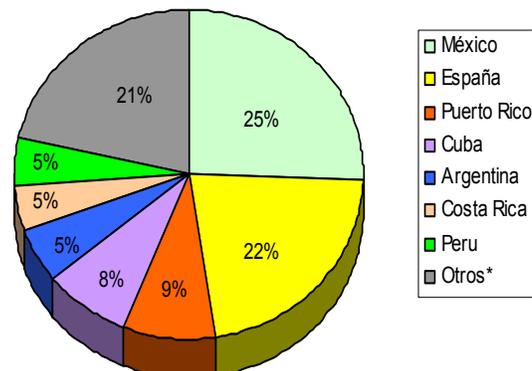
* Engloba a los países con pocos participantes
+ Los datos están tomados de los catálogos de las once bienales.

Gráfica 5 V Bienal 1986
Participantes por país



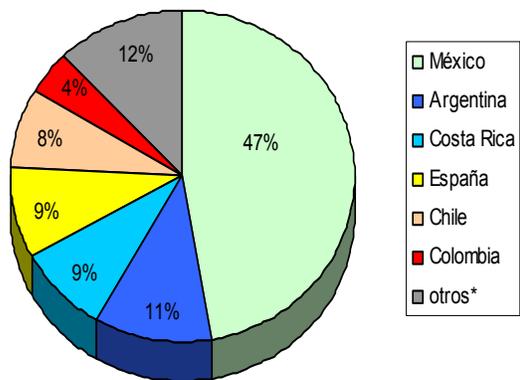
160 participantes en total

Gráfica 6 VI Bienal 1988
Participantes por país



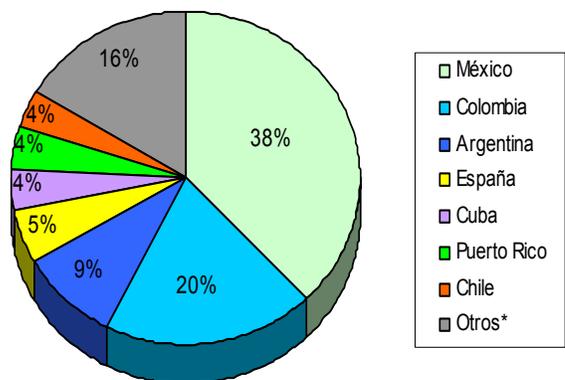
177 participantes en total

Gráfica 7 VII Bienal 1990
Participantes por país



91 participantes en total

Gráfica 8 VIII Bienal 1992
Participantes por país

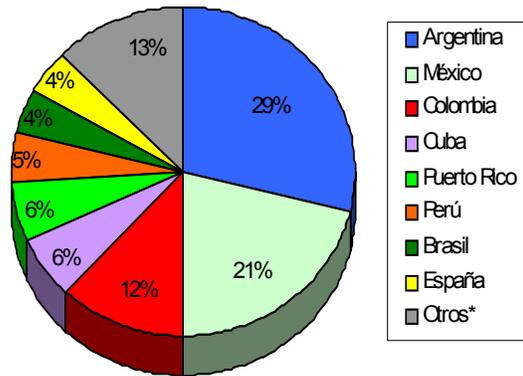


270 participantes en total

* Engloba a los países con pocos participantes
+ Los datos están tomados de los catálogos de las once bienales.

Gráfica 9

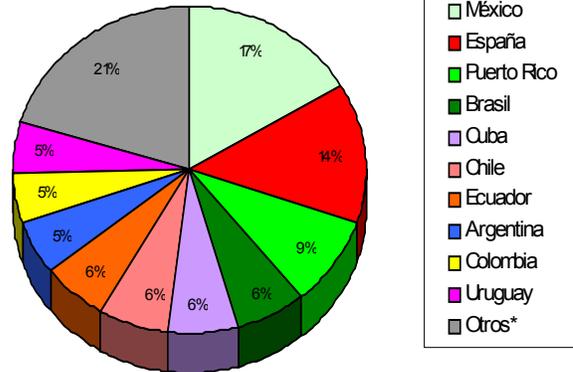
IX Bienal 1994
Participantes por país



165 participantes en total

Gráfica 10

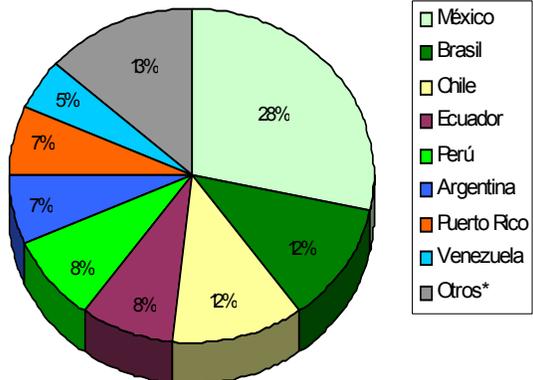
X Bienal 1996
Participantes por país



79 participantes en total

Gráfica 11

XI Bienal 1998
Participantes por país

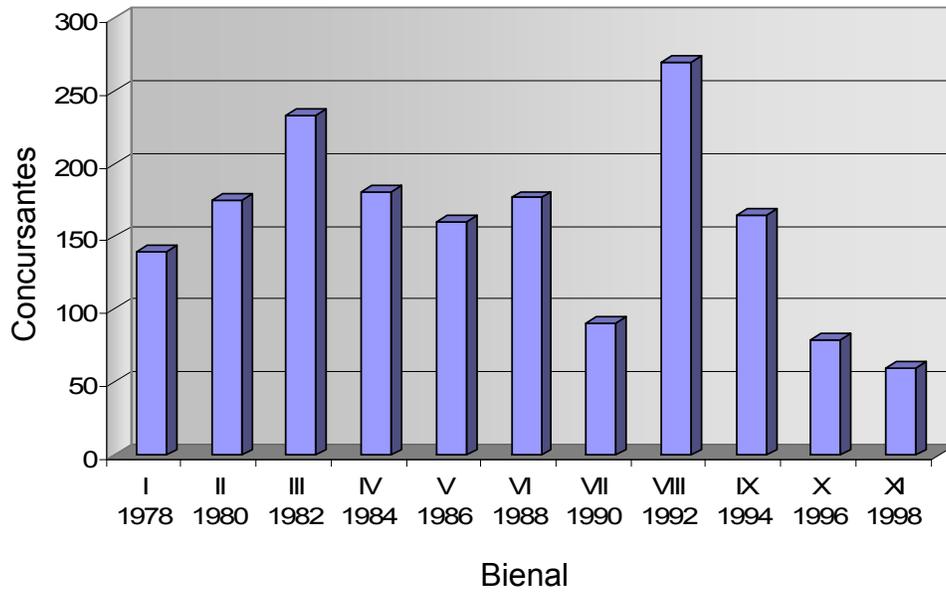


60 participantes en total

* Engloba a los países con pocos participantes
+ Los datos están tomados de los catálogos de las once bienales.

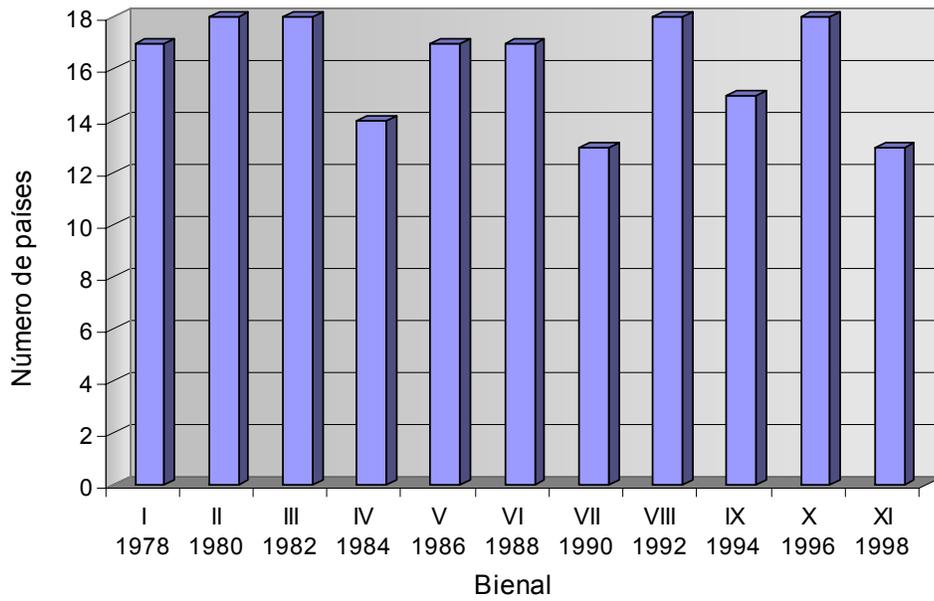
Gráfica 12

Número de concursantes por bienal



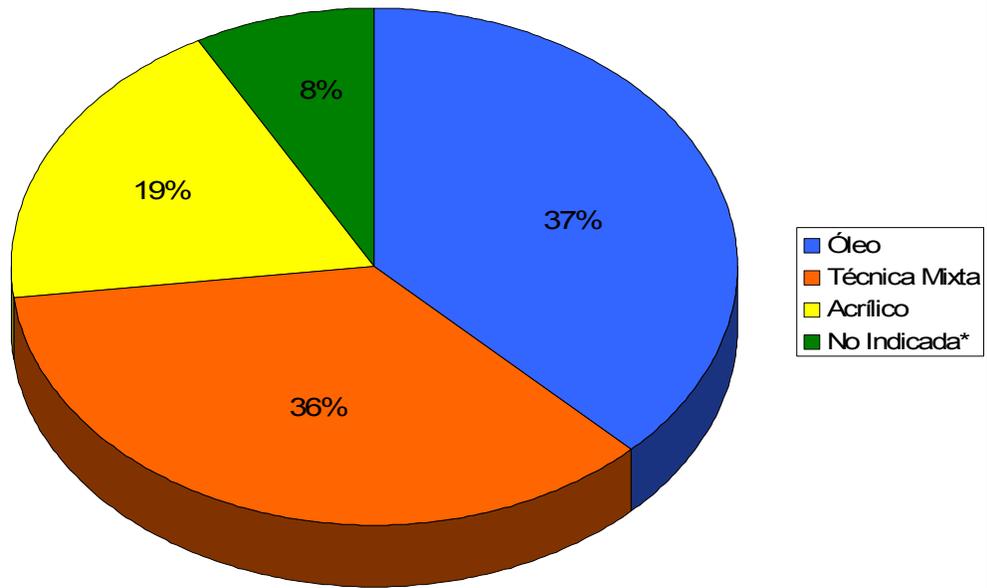
Gráfica 13

Número de países participantes por bienal



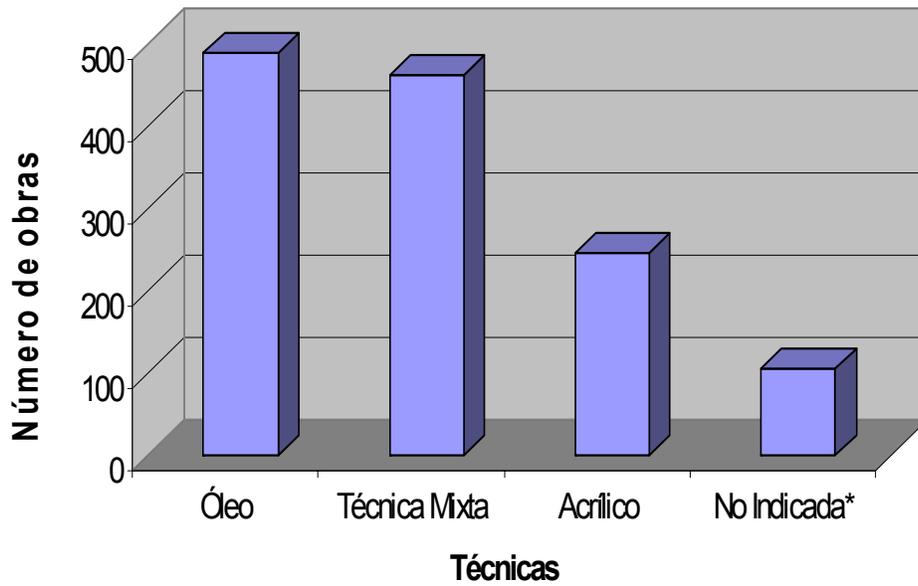
Gráfica 14

Técnicas en pintura
(Bienales I, III, IV, V, VI, VII y VIII)



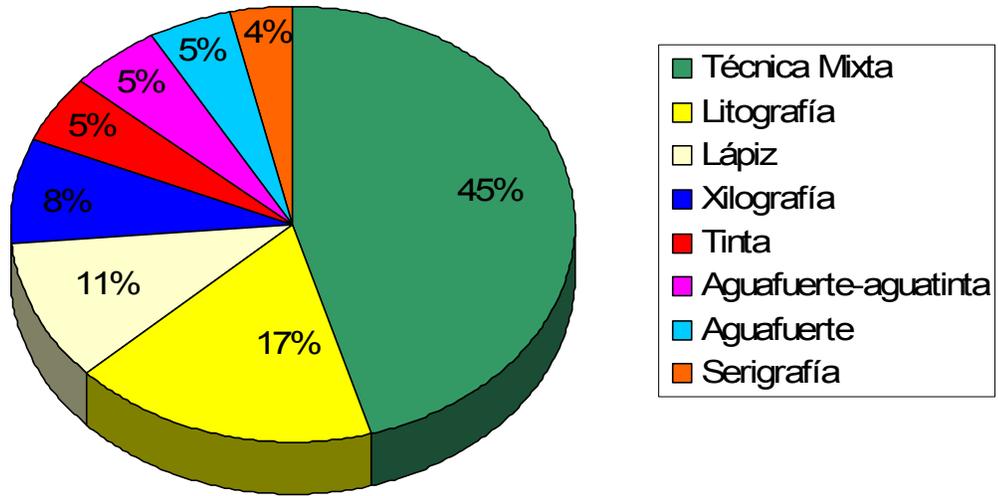
Gráfica 15

Técnicas en pintura (Bienales I, III, IV, V, VI, VII y VIII)

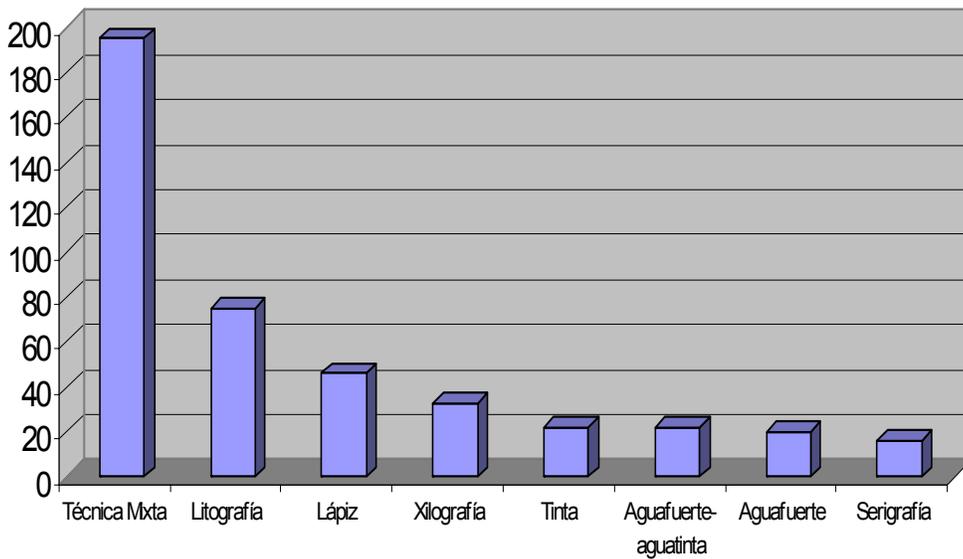


* Técnica no aplicada en el catálogo.

Gráfica 16 **Técnicas en Grabado Dibujo y Estampa**
(Bienales II, IX, X y XI)



Gráfica 17 **Técnicas en grabado dibujo y estampa**



* Técnica no aplicada en el catálogo.

APÉNDICE NÚMERO 2.

ENTREVISTA ESCRITA A DON ANTONIO ARIZA CAÑADILLA EN ABRIL DE 2001.

Por Leonor Morales.

Como sabemos, el Instituto Cultural Domecq se fundó en 1977 y al año siguiente, en enero de 1978, se convocó su Primera Bienal Iberoamericana de Pintura, la cual se celebró del 22 de junio al 21 de julio de ese mismo año.

1.- Don Antonio, ¿por qué pensó usted en una bienal de pintura que fuera iberoamericana?

Siendo la Casa Pedro Domecq una empresa fundada en España, que decidió ampliar su actividad hacia América, era importante ampliar los cauces de identificación y los vínculos en otros campos del desarrollo humano con los países de habla española y portuguesa. Esta situación nos fue sugerida por nuestros Socios Honorarios, entre quienes contamos con prestigiosos científicos, escritores y artistas, que siempre han sido generosos en la orientación de la actividad de nuestro Instituto a lo largo de los años.

2.- ¿Cuál era su objetivo y por que se lanzó?

A.A.C. Desde que Domecq México comenzó a operar, la empresa siempre procuró apoyar todas las expresiones culturales que venían teniendo lugar. Nuestra percepción nos permitió advertir que México, poseedor de una gran tradición artística y una ancestral y muy sólida cultura, no había desarrollado un espacio para las manifestaciones de la plástica contemporánea de los artistas mexicanos que pudieran confrontarse con lo que se venía produciendo en otros países.

3.- ¿Cómo fue que pensó usted en un proyecto cultural de iniciativa privada y gobierno como lo fue la Bienal?

A.A.C. Siempre hemos creído en que las alianzas con las instancias del Gobierno serán siempre necesarias y positivas; mucho más tratándose de una actividad cultural que fuera vehículo para fortalecer los lazos de identificación entre los países de habla española y portuguesa.

4.- Me podría decir cómo surgió el logo de la rosa con el arco iris y las tres espinas? ¿Usted sabe quién lo diseñó? ¿Se hizo un concurso?

A.A.C. Realmente es una pregunta para lo que no tengo una respuesta certera, pero entiendo que hubo un concurso de diseño, más bien entre quienes nos asesoraron debió surgir la elección de la persona que se ocupara del diseño. Tal vez fue en Grupo Ferrer se encuentre la respuesta.

5.- ¿Cuáles cree usted que han sido los logros de estas bienales a lo largo los últimos 20 años?

A.A.C. En principio la identificación de nuestro Instituto con las instituciones de cultura de los demás países, cuya misión se fue encaminando a poner en relieve a aquellos artistas destacados por su trabajo en su medio y, que contaban ya con participación importante en certámenes de relieve internacional, para poder presentar en México una confrontación de altura entre los artistas de la plástica contemporánea de la segunda mitad del siglo XX.

6.- ¿Cree usted que han cumplido sus objetivos?

A.A.C. Ciertamente. En las once celebraciones que hemos cumplido, la Bienal fue poco a poco perfeccionándose. Ya no fue una convocatoria abierta como las primeras; se establecieron características más precisas de formato para los trabajos participantes, se depuró el número de Asesores Honorarios que actualmente son los directores de museos de arte moderno y de arte contemporáneo de cada uno de los países. Se limitó también el número de invitaciones para los artistas de cada país y, de esta manera, la exposición del total de las obras enviadas a concurso.

7.- ¿Considera que las bienales deben continuar celebrándose como hasta ahora se ha hecho?

A.A.C. Creo que la Bienal es ya un proyecto maduro, que tiene su propia identidad en el medio. Ya se ha consolidado y es una referencia que prestigia a los artistas el haber ganado la “Medalla Goya”, galardón que recibe el primer lugar en calidad de Gran Premio junto a una cifra en efectivo, así como las 10 que en calidad de Accésit se entrega cada dos años, de acuerdo con las decisiones siempre certeras e inapelables del Jurado.

8.- ¿Qué opina acerca de la exposición itinerante que se ha llevado a varios países latinoamericanos?

A.A.C. Creo que esto afirma lo que ya le he expresado, la Bienal creció por méritos propios, nuestros asesores y los artistas en los diversos países se identifican plenamente con el concurso. Por otro lado, el hecho de que la Dirección General de Cooperación Educativa y Cultural de la Secretaría de Relaciones Exteriores se haya interesado en apoyar la iniciativa de hacer itinerante la muestra, confirma que ya llegó a la mayoría de edad, ya no es un certamen más en el medio, es ya el certamen que en el ámbito latinoamericano identifica a México.

Estamos muy orgullosos de que el próximo mes de junio se inaugure ya por novena ocasión esta exposición de Litografías que presentará las 60 piezas que vinieron a concurso de 12 países en el Museo Nacional del Ecuador. Habiéndose presentado luego de la exposición en el Palacio de Bellas Artes de México, en el

marco de la Cumbre Iberoamericana celebrada en Cuba y para la inauguración del Centro Cultural de España de la Ciudad de La Habana del 23/Sep. A 30/Nov. 1999; después en el Palacio Nacional de la Cultura de México en Belice, del 16/Mar. A 19/Abr. 2000; en la Sala Nacional de Exposiciones de El Salvador del 16/May. A 3/Jun. 2000; en la Galería Nacional de Arte de Tegucigalpa, Honduras del 15/Jun. A 28/Jul 2000; en el Teatro Nacional Rubén Darío de Nicaragua del 5 al 22 de Sept. 2000 y en el Museo Nacional de Arte Bolivia del 6 al 31 de Oct. 2000. Tenemos por confirmar las presentaciones en Colombia y en San Pedro Sula, Honduras y se tiene en perspectiva presentarla en Miami, Houston y la Casa de México en Nueva York.⁴⁷⁴

⁴⁷⁴ La muestra continuó exhibiéndose durante los años de 2001 y 2002 en Colombia, Costa Rica, Guatemala, Bolivia, Ecuador, Panamá y Venezuela. Las presentaciones en Miami, Houston y la Casa de México en Nueva York, nunca se llevaron a cabo.

APÉNDICE NÚMERO 3.

ENTREVISTA ESCRITA AL ARQ. LUIS ORTIZ MACEDO EN SEPTIEMBRE DE 2001.

Por Leonor Morales.

1.- ¿Cuál fue el motivo que lo llevó a aceptar el puesto de Presidente del Instituto Cultural Domecq, cuándo y por qué?

L.O.M. En reiteradas ocasiones me había ofrecido don Antonio Ariza Cañadilla, que por la avanzada edad del Lic. Antonio Armendáriz, quería que me integrara en el instituto como Presidente Ejecutivo para reforzarlo. Pocos meses antes de terminar mi gestión como Vocal Ejecutivo del Centro Histórico, labor que me había sido encomendada por el Presidente Miguel de la Madrid, fue a verme Antonio Armendáriz diciéndome que me necesitaba en el ICD, pues su salud declinaba rápidamente.

Me pareció muy respetable la proposición, puesto que yo entraba en una empresa floreciente con un instituto cultural de mucho prestigio, y sobre todo, por la amistad con don Antonio y la familia Ariza, desde el tiempo de mis padres.

2.- ¿Considera que a partir de ese momento hubo cambios en relación a la organización y realización de la Bienal Iberoamericana de Arte?

L.O.M. Al entrar a hacerme cargo del ICD propicié que se cambiara la sede del Museo Carrillo Gil, pasando por el Museo de Arte Moderno de Chapultepec, hasta alcanzar las salas del Palacio de Bellas Artes. La Bienal tenía como objetivo convocar a cualquier tipo de artista, contando con un asesor en cada país, la mayor parte funcionarios de la dependencia que administraba la cultura en el país. Dado que los gastos de envío y devolución de la obra eran sumamente onerosos, decidimos solicitar ante la Secretaría de Relaciones Exteriores, que el envío y devolución de las piezas se hiciera a través de valija diplomática, lo cual afortunadamente fue aceptado. Así dimos gracias a nuestros asesores e instauramos como contrapartida nuestra a los agregados culturales de las embajadas en todos los países a los que llegaba la convocatoria y simultáneamente pedimos a los más prestigiados críticos de arte y directores de museos de Arte Contemporáneo, que nos establecieran en cada una de las Bienales, los nombres de los artistas más significativos de cada país.

Así la Bienal ya no la convocamos directamente a todos los artistas, sino que seleccionamos a los artistas invitados. Lo que si tratamos de que siguiera presente en las Bienales subsiguientes, fue el catálogo según la temática, la elección del jurado y elección de la Bienal. Establecimos un solo premio de adquisición creando la Medalla Goya a todos los que habían obtenido mención. Medalla Goya

de Oro al primer premio de la Bienal y a aquellos artistas y críticos que más han contribuido a la presencia del arte latinoamericano a nivel internacional.⁴⁷⁵

3.- ¿Cuáles han sido las circunstancias por las que la Bienal no ha incidido en el ambiente cultural mexicano del último cuarto del siglo XX?

L.O.M. Yo creo que por no ser promoción de los entes culturales oficiales y estar promovida por un instituto de iniciativa privada; pero quizá sea más importante decir que en el medio cultural mexicano no ha habido más que una Bienal de escultura y de pintura promovida por el Instituto Nacional de Bellas Artes, la cual se eclipsó alrededor de 1986 y que las otras Bienales, del Museo Marco de Monterrey, la de Johnnie Walker, y otras que promovían otras firmas comerciales, no han tenido prácticamente más que dos o tres convocatorias y después desaparecen.

4.- ¿Cuáles cree usted que han sido los principales logros de esta Bienal que se celebró ininterrumpidamente de 1978 a 1998?

L.O.M. El principal logro ha sido el que la Secretaría de Relaciones Exteriores esté llevando por todos los países de América Central, el Caribe y América del Sur, la Bienal que se celebró en el Bicentenario de introducción de la litografía a nivel mundial. En todos estos países, cuando asistimos a la inauguración o a la clausura, hemos recibido innumerables muestras de afecto y admiración por parte de los artistas, y derivado de esto, el personal del ICD ha sido invitado a participar como jurado en las Bienales de Montevideo, La Habana, Puerto Rico y Buenos Aires.

5.- ¿Considera usted que a pesar de que no se logró realizar la edición XII en el año 2000 y, de que es difícil que se logre celebrar este año de 2001, es necesario que se continúe luchando para que no desaparezca?

L.O.M. La razón por la cual no celebramos la Bienal en el año 2000 fue porque la XI Bienal de la Litografía, empezó a recorrer todos esos países que mencioné antes, y pensamos que dado que estuvo recorriendo los principales países productores de arte, era más conveniente evaluar los logros de ésta con la extraordinaria promoción que nos ha estado brindando la Secretaría de Relaciones Exteriores.

⁴⁷⁵ La Medalla Goya de Oro en Grado de Excelencia se otorgó en la XI y última bienal de 1998, a Andrew Vlady, fundador de KYRON Ediciones Gráficas Limitadas, quien acababa de celebrar 25 años de labores de impresión, con los más célebres artistas mexicanos y extranjeros, como Tamayo, Toledo y Zúñiga, entre otros.

6.- Desde su percepción, ¿cuál es el impacto de la Bienal en el ambiente de los certámenes correlativos del mundo?

L.O.M. No se puede negar la presencia que tienen los certámenes como el de Venecia, el Arco de Madrid, el Kazell de Alemania, el de Sao Paulo y las ya mencionadas a nivel latinoamericano; sin embargo en el medio sajón no existen, que yo sepa, certámenes competitivos ofreciendo buenos estímulos para los artistas creadores.

7.- Dado el carácter de la Bienal, casi siempre con un tema sugerido y ahora asociado a importantes celebraciones, ¿considera que es esto lo que hace atractivo el certamen?

L.O.M. Estamos pensando en derivar el carácter de la Bienal, puesto que ya llevamos muchas convocadas al grabado y a las diversas técnicas de impresión, y estamos estudiando que la Bienal para el año 2002 abra la posibilidad de que sea una Bienal de fomento para los espacios culturales, para ver si todavía es posible incrustar en dichos espacios un arte digno, y proseguir así la gran tradición mexicana en el Arte Religioso.

APÉNDICE NÚMERO 4.

ENTREVISTA AL MAESTRO RAÚL ANGUIANO CELEBRADA EN SU CASA DE COYOACÁN, LOS DÍAS 4 Y 8 DE AGOSTO DE 2005.

Por Leonor Morales.

1.- Usted fue jurado calificador en la IV, IX, X y XI Bienales Iberoamericanas de Arte patrocinadas por el Instituto Cultural Domecq, lo cual resulta importante pues no era frecuente esta situación. ¿Por qué cree que lo hayan invitado tres veces?

R.A. Por la amistad que tenía yo, primero con el Lic. Antonio Armendáriz y después con el Arq. Luis Ortiz Macedo.

2.- ¿Consideró justa la premiación de los artistas seleccionados en esas tres ocasiones?

R.A. Desde luego que sí, puesto que yo fui uno de los jurados. Lástima que se descontinuaron.

3.- ¿Cree usted que las bienales fueron relevantes para el desarrollo artístico de nuestro país? ¿En qué sentido?

R.A. Por supuesto. Cualquier concurso con reconocimientos honoríficos y metálicos estimulan el desarrollo de los artistas, todo eso ayuda y estimula.

4. ¿Por qué cree que desaparecieron en el año 2000, después de celebrarse ininterrumpidamente?

R.A. Por falta de financiamiento por parte de Domecq, ese fue el principal motivo según mi opinión.

5.- ¿Cree usted que sería importante volverlas a celebrar?

R.A. Con la misma empresa no es posible, puesto que el Instituto Cultural Domecq ya no existe. Podría ser con una empresa similar interesada en la cultura. Hay empresarios muy poderosos que podrían hacerlo, además del apoyo oficial. Se tendría que estudiar un nuevo enfoque, con un nuevo alcance, pero sí valdría la pena volverlas a celebrar.

6.- ¿Considera que la nacionalidad de los jurados determinó la premiación?

R.A. No, yo creo que fue justa. En el caso de Vlady que rechazó una mención honorífica en la IV Bienal dedicada al autorretrato, yo lo puse en su lugar. Lamento su fallecimiento; pero Vlady la rechazó y yo lo puse en su lugar. Él se enojó porque recibió una mención y no un premio.

7.- ¿Eran interesantes las propuestas plásticas?

R.A. Sí, incluso cuando Vlady rechazó la mención, yo había propuesto el tema del autorretrato para una bienal y resultó ser el de la IV, a la que me invitaron como miembro del jurado de premiación. Entre las obras premiadas había muy buenas propuestas

APÉNDICE NÚMERO 5.

ENTREVISTA A BERTA TARACENA CELEBRADA EN SU CASA, EL DÍA 7 DE SEPTIEMBRE DE 2005.

Por Leonor Morales.

I.-Berta, tú colaboraste en varias ocasiones con las Bienales Iberoamericanas de Arte, patrocinadas por el Instituto Cultural Domecq. Para la I Bienal de 1978 escribiste para el catálogo, “Una bienal humanista” y para la siguiente un “Mensaje”; después fuiste jurado del Comité de Selección de la III Bienal y escribiste “Pintura de paisaje” para su catálogo correspondiente y por último, fungiste como jurado calificador en la IX Bienal, dedicada al “Dibujo y estampas iberoamericanas.” ¿Qué recuerdos tienes de esa labor?

B.T. Me parece que fue una labor muy importante, no sólo por lo que el Instituto Cultural Domecq haya hecho, sino por las bienales mismas. Las exposiciones bienales resultan importantes para tomar el pulso de lo que se hace, no sólo en nuestro país, sino internacionalmente. De este modo toda la labor que llevó a cabo el Instituto Cultural Domecq, resultó una valiosa aportación de los artistas de esos tiempos. Realmente fue muy importante. Qué bueno que tú conservas los catálogos y tienes una información fidedigna, para poder dar datos precisos de toda esa excelente labor.

2.- ¿Consideras justa la premiación de los artistas seleccionados en esas ocasiones?

B.T. Si la considero justa, aunque hay que aclarar que en la bienal no participaron casi nunca los principales artistas de México, porque ellos se resisten en general, a participar en lo que llaman concursos o exposiciones colectivas, pues creen que no les brindarían un lugar en la primera fila, o en el sitio más importante, de acuerdo con lo que ellos estiman que vale su obra o su trayectoria. Aún sin contar con estas figuras brillantes, si se tuvo la contribución de otros muchos artistas valiosos de México e Iberoamérica que sí quisieron participar en estos acontecimientos. Hay muchos cuya labor debe ser reconocida y valorada.

3.- ¿Crees que las bienales de Domecq fueron relevantes para el desarrollo artísticos de nuestro país?

B.T. Sí, todo esfuerzo sistemático bien organizado y con propósitos elevados desde el punto de vista cultural, resulta benéfico para el desarrollo del arte en nuestro país. Se camina un trecho y se logran excelentes resultados, que aunque no son reconocidos de inmediato, con el tiempo encuentran su ubicación y su valoración.

4. ¿Por qué crees que desaparecieron en el año 2000, después de celebrarse durante 20 años ininterrumpidos?

B.T. Es lógico si cambia el programa de la institución o empresa que patrocina estos acontecimientos. Se cumple un ciclo de trabajo y los directivos miran hacia otros horizontes. Ya está cumplido un ciclo de trabajo y así lo justifican.

5.-¿Crees que sería importante volverlas a celebrar?

B.T. Volverlas a celebrar sería importante, siempre que se encuentre un patrocinador interesado en bienales privadas; las bienales oficiales se encuentran en el mismo caso. El esfuerzo es muy grande y los resultados con los artistas a veces son difíciles, además de que los gastos son muy elevados tomando en cuenta los seguros, el embalaje, la recepción de obra y su regreso. Si son bienales nacionales o internacionales es muy fuerte el esfuerzo y el gasto proporcional que se requiere para su desarrollo. Resulta un aparato muy caro. Todo esto no es en menoscabo de que la labor cultural sea importante. Es un esfuerzo que hay que reconocer. Hay que decirlo y difundir todos estos esfuerzos haciendo un reconocimiento a quienes los han llevado a cabo.

6.- ¿Consideras que la nacionalidad de los jurados determinó la premiación?

B.T. En este caso de las Bienales Iberoamericanas sí es un factor importante. Sin embargo, creo que prevalecieron los valores estéticos de las obras premiadas, aunque es imposible impedir que un jurado manifieste sus inclinaciones; pero yo creo que en todos los casos se impuso el valor plástico de todos los trabajos. Desde luego, no todos los premios podían ser para México, eso hubiera sido catastrófico.

7.- ¿Eran interesantes las propuestas plásticas?

B.T. Sí, desde luego que sí. Hemos visto que en arte no hay una sola tendencia que se imponga y no se pueden descontar movimientos plásticos ya establecidos, o expresiones clásicas de los artistas. No fue una bienal de vanguardia, sino una bienal para revisar lo que los artistas de tendencias tradicionales, o más tranquilos en su lenguaje plástico estaban haciendo en ese momento.

APÉNDICE NÚMERO 6.

ENTREVISTA A RITA EDER CELEBRADA EN LA COORDINACIÓN DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE, DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNAM, EL DÍA 3 DE OCTUBRE.

Por Leonor Morales.

1.- Tú colaboraste como jurado en la VIII Bienal Iberoamericana de Arte de 1992, patrocinada por el Instituto Cultural Domecq, que llevó por título “América, nuestro Continente” y escribiste un mensaje para el catálogo de dicho concurso. ¿Qué recuerdos tienes de esa labor?

R.E. Para mí, la importancia de la exposición es que daba la oportunidad de apreciar algunos aspectos de la producción artística de América Latina, España y Portugal. Recuerdo que las obras portuguesas eran débiles, pero había muchas de Argentina y Venezuela que resultaban interesantes. En cuanto a las mexicanas, se veía la obra de los estados, no sólo del Distrito Federal.

2.- Consideraste justa la premiación de los artistas seleccionados en esa ocasión?

R.E. Sí, porque creo que la obra de Oscar Ratto, que obtuvo el primer lugar, estaba ligada con el tema de la bienal. Se nos hizo una obra graciosa, con humor. El segundo premio fue para Mario Torres Peña y su óleo “Sin título”, estaba relacionada con el Sagrado Corazón de Jesús, que entonces volvió a estar de moda.

El tercer lugar fue para el brasileño Evandro Sales y fue muy interesante que hayan sido tres obras, en las que había un interés por hacer un trabajo especial relacionado con el tema. En su obra había huesos, caras y cruces. Era el contacto cultural que no podía abreviar el aspecto del canibalismo y la antropofagia brasileña en el arte.

El tema dio lugar a América y sus relaciones con España y Portugal; Moisés Argüello Rivera de Celaya, quien obtuvo una mención honorífica, hizo esa relación en su obra *El pasado es el modelo del presente* con la Maja desnuda de Goya. En general, los participantes trataron de decir algo sensato de la relación con España y de aproximarse al tema americano.

3.- ¿Crees que las bienales fueron relevantes para el desarrollo artístico de nuestro país?

R.E. No se cómo se puede medir eso. Fue importante porque todas las opciones fuera del patronazgo del Estado, contribuyeron a tener canales independientes donde se exhibieron las obras. Esto constituyó un apoyo económico para los artistas, pues en aquel entonces no había tanto. En realidad este punto está enfocado hacia el patronato, que era lo más importantes y lo que hacía el Instituto Cultural Domecq.

4.- Por qué crees que desaparecieron en el año 2000, después de celebrarse durante 20 años ininterrumpidamente?

R.E. La verdad no sé. A lo mejor con el nuevo reordenamiento económico de las empresas, ya no creyeron en invertir en este tipo de eventos que no eran rentables, de la misma manera que en Monterrey sucedió esto. Las inversiones vendrán por otro lado. Las empresas necesitan actuar en la sociedad; ahora hay opciones como la ecología, el hambre y la pobreza en las que las empresas están interesadas.

5.- ¿Crees que sería importante volverlas a celebrar?

R.E. No, no creo; es algo que ya pasó. Ahora hay otros mecanismos, otras formas. Se podría contestar haciendo un análisis de todo lo que se generó.

6.- ¿Consideras que la nacionalidad de los jurados determinó la premiación?

R.E. No, yo creo que no. Por eso nos invitan, porque somos profesionales. Lo que me importa es el trabajo. El equilibrio es importante también. No por ser mexicana, premio a los mexicanos; hay que darle oportunidad a más países y géneros.

7.- ¿Eran interesantes las propuestas plásticas?

R.E. Yo creo que en la que yo participé sí lo fueron, pues el tema era diverso con propuestas interesantes, como lo mencioné anteriormente.

APÉNDICE NÚMERO 7.

LISTADO DE LOS PARTICIPANTES EN LAS BIENALES Y SUS RESPECTIVOS PAÍSES

I Bienal Iberoamericana de Pintura 1978

Participantes:

	País	Nombre
1	Argentina	Agatiello, Mario Alberto
2	Argentina	Bedel, Jacques
3	Argentina	Laham, Ricardo
4	Argentina	Mele, Juan M.
5	Argentina	Pérez Celis
6	Argentina	Renzi, Juan Pablo
7	Argentina	Ruiz, Francisco
8	Brasil	Aranha, Jacyra
9	Brasil	Arcangelo Ianelli
10	Brasil	Barki, Monica
11	Brasil	Becker do Valle, Rosina
12	Brasil	Brunette, Thereza
13	Brasil	Checcacci, Pietrina
14	Brasil	Costa, Carlos
15	Brasil	Espíndola, Humberto
16	Brasil	Mendes de Souza, Aldir
17	Brasil	Pinheiro Dias, Vanda
18	Brasil	Zaluar, Abelardo
19	Colombia	Acuña Quiros, Rafael
20	Colombia	Durán, Lucía
21	Colombia	Lalinde, Pedro Pablo
22	Colombia	Morales Cárdenas, Orlando
23	Colombia	Ruiz Uribe, Pascual
24	Colombia	Torres, Alicia
25	Colombia	Vergara, Hernando
26	Colombia	Villegas López, Armando
27	Costa Rica	Badilla, Crisanto
28	Costa Rica	Bustamante Ledo, Antonio
29	Costa Rica	Fernández, Lola
30	Costa Rica	García, Rafael Angel
31	Cuba	Alberú, Luis
32	Chile	Monreal, Andrés
33	Ecuador	Molinari Flores, Luis
34	Ecuador	Villacis, Aníbal
35	El Salvador	Bencastro, Mario
36	España	Amat, Frederic
37	España	Iraola, Ignacio

38	Filipinas	Tabuena, Romeo
39	Guatemala	Abularach, Rodolfo
40	Guatemala	Ramírez Amaya, Arnoldo
41	Honduras	Velázquez, José Antonio
42	México	Acosta, Leo
43	México	Aguirre Tinoco, Rodolfo
44	México	Aldapa, Ignacio
45	México	Alzaga, Jorge
46	México	Andrade Cancino, Fernando
47	México	Aquino, Edmundo
48	México	Ayala, Hector
49	México	Badía, Juan
50	México	Balmori, Santos
51	México	Béjar, Feliciano
52	México	Belkin Arnold
53	México	Benjamín
54	México	Benton, Iola Loria
55	México	Boliver, Ángel
56	México	Caballero, Fernando
57	México	Carral Escalante, Javier
58	México	Castañeda, Juan
59	México	Cito, Teresa
60	México	Cruz, Aaron
61	México	Cuellar, Marcos
62	México	del Moral, Fernando
63	México	Donis, Roberto
64	México	Estrada, Enrique
65	México	Falfán, Alfredo
66	México	Falfán, Roberto
67	México	Flores, Jaime
68	México	Flores, Jorge
69	México	Flores, Leopoldo
70	México	Galindo, Felipe
71	México	Gálvez, Byron
72	México	Gasca, Omar
73	México	Gascón, Elvira
74	México	Gojman, Ana
75	México	Hernández Laos, Pepin

76	México	Hernández Urbán, Miguel
77	México	Herrera, Raúl
78	México	Juárez, José
79	México	Kaminer, Saul
80	México	Kerbel, Carlos
81	México	León Gil, Alfredo
82	México	Limón, Emma
83	México	Lomelí, Leopoldo
84	México	López Rosales, Cerhio
85	México	Lozano, Águeda
86	México	Maciel, Leonel
87	México	Manzano, Salvador
88	México	Manzo, Benjamín
89	México	Marín, Manuel
90	México	Martínez Guardado, Ismael
91	México	Martínez Vara, Héctor
92	México	Méndez, Mariángeles
93	México	Mendialdua, Fizia
94	México	Moisés
95	México	Montero, Mario
96	México	Moyao, Francisco
97	México	Navarro, Héctor
98	México	Nishizawa, Luis
99	México	Ortiz, Emilio
100	México	Osuna, Gilberto
101	México	Palomares, Luis
102	México	Pinto, Anamarío
103	México	Ramírez Gómez, Augusto
104	México	Ramírez, Rodrigo
105	México	Realh de León
106	México	Riestra, Adolfo Antonio
107	México	Rodríguez, Oscar
108	México	Rosillo, Salvador
109	México	Rubalcava, Cristina
110	México	Salazar, Juan

111	México	Salinas, Ana
112	México	Santoveña, Manuel
113	México	Sepúlveda, Artemio
114	México	Serna, Antonio
115	México	Serna, Irma
116	México	Serna, Jesús
117	México	Sierra, Susana
118	México	Silva, Adriano
119	México	Silva, Federico
120	México	Strauss, Maka
121	México	Sustaeta, Rosa Maria
122	México	Terrazas, Eduardo
123	México	Torreblanca, Ramiro
124	México	Vargas, Zalathiel
125	México	Vázquez, Leopoldo
126	México	Villagrán, Armando
127	México	Viviar Velázquez, Efraín
128	México	Zamora, Beatriz
129	México	Zanabria, Rodolfo
130	México	Zapfe, Guillermo
131	México	Zavala, Enrique
132	México	Zúñiga, José
133	Panamá	Chong Neto, Manuel
134	Panamá	Torres, Emilio
135	Perú	Arias Vera, Luis
136	Perú	Méndez Contreras, Marciano
137	Portugal	Quadros Ferreira, Antonio
138	Venezuela	Baptista, Hugo
139	Venezuela	Guevara, Efraín
140	Venezuela	Rosales, Eduardo

II Bienal Iberoamericana de Arte 1980

Participantes:

	País	Nombre
1	Argentina	Arnaiz, Carlos
2	Argentina	Benítez, Juan Carlos
3	Argentina	Boria, Héctor
4	Argentina	Ligberti, Juan Carlos
5	Argentina	Logiogio, Vechy
6	Argentina	Maza, Fernando

7	Argentina	Santander, Cristina
8	Argentina	Supisiche, Ricardo
9	Argentina	Vidal, Miguel Ángel
10	Bolivia	da Silva Alfredo
11	Brasil	Amaral, Arlindo Daibert
12	Brasil	Charifker, Guita

13	Brasil	de Araujo, Tancredo
14	Brasil	de Castro, Amilcar
15	Brasil	Gerchman, Rubens
16	Brasil	Lima, José
17	Brasil	Luz, Rogerio
18	Colombia	Ángel, Félix
19	Colombia	Astudillo, Ever
20	Colombia	Grau, Enrique
21	Colombia	Morales, Orlando
22	Colombia	Ovalle, Guillermo
23	Colombia	Pérez Tobón, Humberto
24	Cuba	Bermúdez, Cundo
25	Cuba	Estopian Vera, Roberto
26	Cuba	Pellón, Gina
27	Cuba	Salinas, Baruj
28	Cuba	Soriano, Rafael
29	Chile	Carreño, Mario
30	Chile	Opazo, Rodolfo
31	Chile	Toral, Mario
32	Ecuador	Jacome Durango, Hernán R.
33	Ecuador	Viteri, Osvaldo
34	España	Argimón, Daniel
35	España	Cormenzana, Eric
36	España	Echaz, Francisco
37	España	Fort, Pascual
38	España	Lentsch, Ana
39	España	Martínez Sierra, Pedro
40	España	Paredes, María Elena
41	España	Perdices, Pilar
42	España	Rocamora, Jaume
43	España	Rodrigo, Fernando
44	España	Serra Viaplana, Carmen
45	España	Tranché, Esteban
46	España	Viladomat, Domingo
47	Guatemala	Abularach, Rodolfo
48	Guatemala	González Goyri, Roberto
49	México	Aceves Navarro, Gilberto
50	México	Aquino, Edmundo
51	México	Bagot, Franciso
52	México	Cantú, Gerardo
53	México	Carrión, Héctor
54	México	Chernitsky, Shirley

55	México	Coen, Arnaldo
56	México	Cohen, Eduardo
57	México	Díaz Cortés, Antonio
58	México	Esparza Castillo, Antonio
59	México	Gochez, Víctor Manuel
60	México	Herrera, Raúl Othón
61	México	Jurado, Luis Eduardo
62	México	Kent, Dan William
63	México	Macotela, Gabriel
64	México	Marín, Manuel
65	México	Padilla, Patricia
66	México	Riestra Ortiz, Adolfo
67	México	Rodríguez, Oscar
68	México	Villagrán, Armando
69	México	Zajur, Mario
70	Nicaragua	Aróstegui, Alejandro
71	Nicaragua	de León, Omar
72	Panamá	Aquino Damián, Humberto
73	Panamá	Trujillo, Guillermo
74	Portugal	Dourdil, Louis
75	Portugal	Pomar, Julio
76	Portugal	Rodríguez, José
77	Puerto Rico	Ventura, Miguel
78	R.Dominicana	Oviedo, Ramón
79	R.Dominicana	Suro, Darío
80	Uruguay	Hernández, Anheló
81	Uruguay	Mattos, María Cecilia
82	Uruguay	Ricobaldi, Hugo Luis
83	Uruguay	Sarios Lakatos, Eduardo
84	Uruguay	Widman, Bruno
85	Venezuela	de la Fuente, Manuel
86	Venezuela	Hurtado, Ángel
87	Venezuela	Vigas, Oswaldo
88	Argentina	Carballo, Aída
89	Argentina	Cugat, Delia
90	Argentina	Forner, Raquel
91	Argentina	Manesi, Oscar
92	Argentina	Santander, Cristina
93	Brasil	Curvoisier, Ruth Bess
94	Brasil	da Paixao Silva, José
95	Brasil	Dardot, Liliana
96	Brasil	de Lamonica, Roberto
97	Brasil	Lima, José

98	Brasil	Lobo, Lotus
99	Brasil	Martins, Carlos
100	Brasil	Meira Lins, Gilvan J.
101	Brasil	M. Dos Santos, Manuel
102	Brasil	Miranda, Thereza
103	Brasil	Piza
104	Brasil	Quadros, Anna Letycia
105	Brasil	Rodríguez, Marilla
106	Brasil	Tomaselli Cime Lima, María
107	Colombia	Jaramillo, Oscar
108	Colombia	Londono, Armando
109	Colombia	M. de Schienker, Margarita
110	Cuba	Pellón, Gina
111	Cuba	Salinas, Baruj
112	Ecuador	Jácome Durango, H. Ramiro
113	Ecuador	Viteri, Osvaldo
114	España	Berriobeña, Ignacio
115	España	Carbo-Berthold Gustavo
116	España	Chicano, Eugenio
117	España	Gabino, Amadeo
118	España	Hernández Pijuan, Joan
119	España	López Arigita, Eduardo
120	España	Lorenzo, Antonio
121	España	Martínez, Frederic
122	España	Miura, Mitsuo
123	España	Palomer, Pilar
124	España	Paredes, María Elena
125	España	Rodríguez Acosta, Miguel
126	España	Serra Viaplana, Carmen
127	Guatemala	Abularach, Rodolfo
128	Guatemala	Camey Burrión, Anacleto
129	México	Díaz Cortés, Antonio
130	México	García Estrada, Carlos
131	México	Goldberg, Flora
132	México	Huerta, Marcos
133	México	Parraguirre, Ma. Luisa
134	México	Rodríguez, Oscar

135	México	Sauret, Nunik
136	Panamá	Guillermo Trujillo
137	Panamá	Zachrisson, Julio
138	Perú	Juárez Castilla, Claudio
139	Portugal	Castro, Lourdes
140	Uruguay	Hernández, Anhelio
141	Venezuela	Milla, Ángel
142	Argentina	Camporeale, Sergio
143	Argentina	Diez Alberto
144	Argentina	Ferrari, León
145	Argentina	Mac Entyre, Eduardo
146	Bolivia	Da Silva, Alfredo
147	Brasil	Campos Mello, Sergio
148	Brasil	del Santo Dionisio
149	Colombia	González, Beatriz
150	Colombia	Hernández, Enrique
151	Colombia	Marín Vieco, Álvaro
152	Colombia	Zapata, Hugo
153	Cuba	Beltrán, Félix
154	España	Blasco, Elena
155	España	Moreno Ruiz, Iñaquí
156	Guatemala	Abularach, Rodolfo
157	México	Anaya, Josi
158	México	Calderón, Juan
159	México	Chernitsky, Sheryl
160	México	Díaz Cortés, Antonio
161	México	Martínez Guardado, Ismael
162	México	Miranda, Ignacio
163	México	Peyrí, Antonio
164	México	Riestra Ortíz, Adolfo
165	México	Rocha, Ricardo
166	México	Serrano, José Luis
167	Panamá	Trujillo, Guillermo
168	Panamá	Zachrisson, Julio
169	Portugal	Teixera Lopes, Gil
170	Puerto Rico	Hernández Cruz, Luis
171	Uruguay	Barcala, Washington
172	Uruguay	Martín, Vicente
173	Uruguay	Testoni, Alfredo
174	Venezuela	Hurtado, Ángel
175	Venezuela	Vigas, Oswaldo

III Bienal Iberoamericana de Arte 1982

Participantes:

	País	Nombre
1	Argentina	Bony, Oscar
2	Argentina	Burman, Adrián
3	Argentina	Caparoso, Angélica
4	Argentina	Castilla, Américo
5	Argentina	Cerrato, Elda
6	Argentina	de Marciani, Hugo
7	Argentina	de Sanctis, Hugo
8	Argentina	Díaz Larroque, Ernesto
9	Argentina	Dowek, Diana
10	Argentina	Gulland, Guillermo
11	Argentina	Medici, Héctor José
12	Argentina	Noé, Luis Felipe
13	Argentina	Ocampo, Miguel
14	Argentina	Pasik, Bettina
15	Argentina	Smoje, Oscar Carlos
16	Argentina	Sosa Cordero, Horacio
17	Argentina	Villar Errecart, Néstor
18	Bolivia	Mendivil Salinas, Cecilio
19	Bolivia	Rodríguez de Mealla, Esther
20	Brasil	Babinski, Maciej Antoni
21	Brasil	Blum, Germano
22	Brasil	Dantas Filho, Anisio
23	Brasil	de Araujo, Tancredo
24	Brasil	Diletieri Lemos, Sergio
25	Brasil	Fingermann, Sergio
26	Brasil	García Espinosa, José
27	Brasil	Ianelli, Thomas
28	Brasil	Kranz, Marilia
29	Brasil	Magalhaes, Solange
30	Brasil	Medeiros, Dellima
31	Brasil	Mendez de Souza, Aldir
32	Brasil	Monteiro, Claudia
33	Brasil	Paes Leme, Bella
34	Brasil	Scorzelli, Roberto
35	Chile	Armas, Ximena
36	Chile	Giusti, Cathy
37	Colombia	Rueda, Ana María
38	Costa Rica	Cersósimo de Gámez, Emilia
39	Costa Rica	Con Wong, Isidro
40	Costa Rica	Durbón Hernández, Luz María
41	Costa Rica	Morales López, Ricardo

42	Cuba	Bedia, José
43	Cuba	Cuenca Sigarreta, Arturo
44	Cuba	Fors, José
45	Cuba	González, Carmelo
46	Cuba	López Marín, Rogelio
47	Cuba	Pérez Domínguez, Julio Antonio
48	Cuba	Sánchez Requeiro, Tomás
49	Cuba	Tanner Todd, Harry
50	Cuba	Villar, Juan Pablo
51	El Salvador	Elas Reyes, Raúl
52	España	Albiac Bielsa
53	España	Almela Guillem, Fernando
54	España	Álvarez Emparanza, Juan María
55	España	Bandera, Juan
56	España	Bandera, Nono
57	España	Bordallo Solé, Manuel
58	España	Brunet Miquel, Miguel
59	España	Busom, Simón
60	España	Camps Ribera, Francisco
61	España	Carrera, María
62	España	Caty, Juan
63	España	Coll Bardolet, José
64	España	Coll-López Pinto, Antoni
65	España	Cuadrado, Félix
66	España	del Valle Inclán, Jaime
67	España	Fornes, Paul
68	España	García Donaire, Joaquín
69	España	González, Félix
70	España	Gotor, Pilar
71	España	Hernández Cop, Francisco
72	España	Hernández Quero, José
73	España	Huertas, Esperanza
74	España	Ibart, Miguel
75	España	Igual, María del Pilar
76	España	Lahuerta, Genaro
77	España	Lamiel, José
78	España	Lapayese, José
79	España	Llabres Grimalt, Miguel
80	España	Llovel, Ramón

81	España	López Alarcón, Antonio
82	España	Machado Carrillo, Emilio
83	España	Menéndez Rojas, José Manuel
84	España	Merino, Gloria
85	España	Moreno, Juan
86	España	Mundo, Ignasi
87	España	Ortuño, Robert
88	España	Pardo, José Miguel
89	España	Petit, Fransesc
90	España	Portellano, Cayetano
91	España	Pousa, Javier
92	España	Puente, Rogelio
93	España	Puigmolto, María Victoria
94	España	Ramis, Palaou, Juli
95	España	Riera Rojas, Roque
96	España	Roca Sastre, José
97	España	Rodríguez Fernández Ángeles
98	España	Rovira Ramis, Antonio
99	España	Segovia, Álvaro
100	España	Socias Albadalejo, Antonio
101	España	Torrent, José Roberto
102	España	Trapero, Pedro
103	España	Ubeda, Rafael
104	España	Valls, Javier
105	España	Villa Basols, Miguel
106	España	Zaragoza, José
107	Guatemala	Estrada Vielman, José Félix
108	Guatemala	García, José Alfredo
109	Jamaica	Fatta, Richard
110	México	Acosta Gutiérrez, Luis
111	México	Alamilla, Miguel Ángel
112	México	Alba, Rodolfo
113	México	Álcantara García Ernesto
114	México	Aldana Mijares, Miguel
115	México	Almeida Guerrero, Martha Alicia
116	México	Álvarez, Rosa
117	México	Anzures Torres, Javier
118	México	Arostegui, Alejandro
119	México	Ayala Alfonso
120	México	Banda, Gloria Irma
121	México	Barrios Prudencio, Ignacio

122	México	Batorska, Basia
123	México	Bellón Sobrino, Alberto
124	México	Campos Cabello, Javier
125	México	Campos Cabello, Javier
126	México	Campos, Susana
127	México	Carlson, Susana
128	México	Castañeda, Angélica
129	México	Castillo Morquecho, Jorge
130	México	Castro Leñero, Alberto
131	México	Castro Leñero, Francisco
132	México	Castro Leñero, José
133	México	Castro Leñero, Miguel
134	México	Chernitsky, Cheryl
135	México	Chuey Salazar, Jorge
136	México	Coffen Suhl, Tom
137	México	Cordero, Roberto
138	México	Cruz, Aaron
139	México	de Alba Bessonier, Alonso
140	México	de la Fuente, Jorge
141	México	de Santiago Silva, Francisco
142	México	del Moral López, Fernando
143	México	Díaz Cortés, Antonio
144	México	España, Miguel Ángel
145	México	Esparza Castillo, Antonio
146	México	Falfán Vivanco, Alfredo
147	México	Félix Castro, Blanca Rosa
148	México	Gil Villegas, Octavio
149	México	Hernández Laos, Pepín
150	México	Hernández Martínez, Sergio
151	México	Hernández Urbán, Miguel
152	México	Hernández, Nacho
153	México	Julián, Lázaro
154	México	Kaminer, Saúl
155	México	Kuri Name, Rebeca
156	México	López Cortés, Eloy Tarsicio
157	México	López Medina, Miguel Á.
158	México	López Moreno, Abelardo
159	México	Lozano, Águeda
160	México	Lugo Guadarrama, Amador

161	México	Macotella, Gabriel
162	México	Marroquín, Rosa Luz
163	México	Martínez Álvarez, J. Jesús
164	México	Martínez Castañeda, Raymundo
165	México	Martínez Guardado, Ismael
166	México	Mejía Servín, Jaime
167	México	Mejía, Olivia
168	México	Méndez Mariángeles
169	México	Muñoz López, Rafael
170	México	Nakatani, Carlos
171	México	Nava, José María
172	México	Navarro Cornejo
173	México	Navarro Torres, Enrique
174	México	Padilla Ballarde, Félix
175	México	Palomares, Luis
176	México	Pavón, Herminia
177	México	Pellicer López, Carlos
178	México	Rabel, Fanny
179	México	Ramírez Andrade, Antonio
180	México	Rubalcaca, Cristina
181	México	Salas Pérez, Francisco
182	México	Salazar, Faustino
183	México	Salgado Salgado, Octavio
184	México	Saloma, Alicia
185	México	Santibáñez, Adela
186	México	Serna, Irma
187	México	Serna, Jesús
188	México	Sesma, Carmen Elena
189	México	Sosa Zamora, Hermenegildo
190	México	Sustaeta, Rosa María
191	México	Trejo Romano, Raquel
192	México	Tron, Gadalupe
193	México	Valsoto, Luis
194	México	Venegas Espejel, Josefina Alicia
195	México	Vivar Velázquez, Efraín
196	México	Waterland, Ana
197	México	Zapfe, Guillermo
198	México	Zárate, Luis
199	México	Zepeda González, Rafael
200	México	Zúñiga Delgado, José
201	Nicaragua	Angulo Lafosse, Lucy
202	Perú	Araujo, Antonio

203	Perú	Castro Aldana, César
204	Perú	Gadivia Campos, Dante
205	Perú	Méndez Contreras, Marciano Emilio
206	Perú	Pantoja Rodulfo, Julio
207	Perú	Pastor Medina, Benjamín
208	Perú	Sierra Arana, Alejandro
209	Portugal	Ayres, Joao
210	Portugal	Burmester, Gerardo
211	Portugal	Guerra de Heinsen, Milagros
212	Portugal	Kira
213	Portugal	Mourato, H.
214	Portugal	Nadir, Alfonso
215	Portugal	Parente, Guilherme
216	Portugal	Relogio, Francisco Pedro
217	Portugal	Santiago Portela, Jorge
218	Portugal	Valente Alves, Manuel
219	Rep. Dominicana	Álvarez, Rafael
220	Rep. Dominicana	Blanco, Dionisio
221	Rep. Dominicana	Mejía, Leonidas Radamés
222	Rep. Dominicana	Michieli, Julio César
223	Rep. Dominicana	Núñez, Elsa
224	Rep. Dominicana	Pérez, Guillo
225	Rep. Dominicana	Prats-Ventos, Antonio
226	Rep. Dominicana	Rodames Mejía, Leonidas
227	Uruguay	Michieli, Julio César
228	Venezuela	Aguirre, García, Francisco
229	Venezuela	de Castellón, F. Lucas
230	Venezuela	Guevara, Efraín
231	Venezuela	Marcano, Raúl José
232	Venezuela	Rojas, Amparo
233	Venezuela	Rosales Soto, Eduardo
234	Venezuela	Vadillo Bajo, Francisco

IV Bienal Iberoamericana de Arte 1984

Participantes:

	País	Nombre
1	Argentina	Amoroso, Nicolás
2	Argentina	Bianco de Rabinovich, Genoveva
3	Argentina	Bobbio, Pablo
4	Argentina	Burton, Mildred
5	Argentina	Cambre, Juan José
6	Argentina	Castilla, Américo
7	Argentina	Cortés, Carlos
8	Argentina	Dowek, Diana
9	Argentina	Giuffre, Héctor
10	Argentina	Gorriarena, Carlos Horacio
11	Argentina	Liberti, Juan Carlos
12	Argentina	Marcos, Jesús
13	Argentina	Maristany, Jaime
14	Argentina	Martino, Federico
15	Argentina	Méndez Casariego, Florencio
16	Argentina	Paksa, Margarita
17	Argentina	Pereyra, Luis
18	Argentina	Rodríguez, Osvaldo
19	Argentina	Tulián, Chalo
20	Bolivia	Angles López, David
21	Bolivia	Ávila, Efraín
22	Bolivia	Pérez Alcalá, Ricardo
23	Bolivia	Rojas, Vladimir
24	Bolivia	Zilveti, Luis
25	Brasil	Amaral, Antonio Henrique
26	Brasil	Calixto, Joao
27	Brasil	Dantas, Anisio
28	Brasil	de Assis Cavalcanti, Dirce
29	Brasil	Duarte Ambrosio, Decio
30	Brasil	Duprat, Marcos
31	Brasil	Franco, Siron
32	Brasil	García Espinosa, José
33	Brasil	Gerchman, Rubens
34	Brasil	Granato Filho, Ivalo
35	Brasil	Gruber, Mario
36	Brasil	Harle, Carlos
37	Brasil	Jouclas de Medeiros, Vicente
38	Brasil	Kaneko, Taro
39	Brasil	Macaparana

40	Brasil	Mello Gómez, Luis Gonzaga
41	Brasil	Nardin, Ermelindo
42	Brasil	Sarfaty, Greta
43	Brasil	Sarubbi, Vadir
44	Brasil	Tozzi, Claudio
45	Brasil	van Acker, José Antonio
46	Brasil	Vasconcellos, Bia
47	Chile	Aresti, Carlos
48	Chile	Murua, Mario
49	Chile	Schfferli, Gladys
50	Colombia	Balvuela, Álvaro
51	Colombia	Cogollo, Heriberto
52	Colombia	Jaramillo, María de la Paz
53	Colombia	Vallejo, María Cristina
54	Colombia	Vanegas, Tiberio
55	Colombia	Vejarano, Gustavo
56	Cuba	Alonso, Luis
57	Cuba	Carol Yaniz, Alberto Jorge
58	Cuba	Carulla, Ramón
59	Cuba	Cubiles, Miguel
60	Cuba	González Iglesias, Carmelo
61	Cuba	Leal Jiménez, César
62	Cuba	Torres Llorca, Rubén
63	Ecuador	Carrasco, Edgar
64	Ecuador	Montesinos Vial, Ricardo
65	Ecuador	Muriel Bravo, Luis Guillermo
66	El Salvador	Bicard Licry
67	El Salvador	Schlesinger de Kahn, María
68	España	Aguirre, Luis Fernando
69	España	Alcorlo, Manuel
70	España	Amézaga, Rafael
71	España	Arnas, Vicente
72	España	Balaguero, José
73	España	Bauza March, Mateo
74	España	Benedi, Óscar
75	España	Berriobeña, Ignacio
76	España	Blanco Lac, Enrique
77	España	Blasco, Elena
78	España	Calderón, Aurelio
79	España	Criado, Rufino

80	España	Delacámara, Luis
81	España	Espla Val, Ignacio
82	España	Gascón, Elvira
83	España	Gomila, Juan
84	España	Gotor Díaz, Pilar
85	España	Hernández Díaz, Francisco
86	España	Iglesias, Marta
87	España	López España, Rufino
88	España	Lorenzo Tardón, Francisco
89	España	Marcoida, Antonio
90	España	Martín, Francisco
91	España	Matamoros Santos, Eduardo
92	España	Narváez Patiño, Manuel
93	España	Ortega, Manuel
94	España	Ortuña, Robert
95	España	Parrilla Cruz, Guillermo
96	España	Portocarrero García, José
97	España	Prior, Vicente
98	España	Puente, Rogelio
99	España	Rodrigo, Vicente
100	España	Salinero, Jerónimo
101	España	Sánchez Calderón, Fernando
102	España	Sause, Pablo
103	España	Suárez, Antonio
104	España	Tizón Diz, Julio
105	España	Villalonga, Iñigo
106	México	Aguilar de Teresa, Ana Alicia
107	México	Álvarez de Salazar, Rosa
108	México	Báez, Concepción
109	México	Bellón Sobrino, Alberto
110	México	Beteta, Ignacio M.
111	México	Cajiga, Patricia
112	México	Camacho Martínez, Alberto
113	México	Camino, Luis Fernando
114	México	Cantú Guzmán, Gerardo
115	México	Castañeda Ramírez, Juan
116	México	Castro Leñero, Miguel
117	México	Cortázar, Roberto
118	México	David Luna, Carlos
119	México	de Alba Bessonier, Alonso
120	México	Díaz Jiménez, Andrés

121	México	Dimayuga, Joaquín
122	México	Esparza Castillo, Antonio
123	México	Espinoza, Eugenia
124	México	García Benavides, Rubén
125	México	Garma, Elva
126	México	González, Clara
127	México	Gurrola, Juan José
128	México	Juárez Sánchez, José
129	México	Kaminer, Saúl
130	México	Kent, Daniel
131	México	Labra de Blumenkron, Alicia
132	México	Leigh Salazar Arellano, Fausto
133	México	López Cortés, Eloy Tarsicio
134	México	Martínez Guardado, Ismael
135	México	Martínez Ramos, Blanca Inés
136	México	Mercenario Pomeroy, Liliana
137	México	Moreno Peña, Alfonso
138	México	Parra, Carmen
139	México	Pavón, Herminia
140	México	Rabel, Fanny
141	México	Rivera-Velázquez, Mariano
142	México	Rodríguez, José Francisco
143	México	Romo, José Luis
144	México	Rubalcava, Cristina
145	México	Salazar García, Faustino
146	México	Sánchez Casillas, Marco A.
147	México	Santibáñez Cepeda Adela
148	México	Sierra, María Guadalupe
149	México	Sjolander, Waldemar
150	México	Tron, Guadalupe
151	México	Vlady
152	México	von Gunten, Roger
153	México	Zabaleta, José
154	México	Zenil, Nahum B.
155	Panamá	Broce, Luitgardo
156	Puerto Rico	García, Mildred (Siuko)
157	Puerto Rico	Martorell, Antonio
158	Puerto Rico	Rodríguez Díaz, Ángel
159	Puerto Rico	Rubio Sexto, Pablo
160	Puerto Rico	Vázquez Maldonado,

		Isabel
161	Uruguay	Acevedo, Eduardo
162	Uruguay	Burghi, Berta
163	Uruguay	Cabezudo, Fernando
164	Uruguay	Carballo Skripkiunas, Beatriz
165	Uruguay	Casterán, Jorge
166	Uruguay	Frick, Marha
167	Uruguay	Hernández Ríos, Anheló
168	Uruguay	Kohen, Linda
169	Uruguay	Longa, Hugo
170	Uruguay	Martín, Vicente

171	Uruguay	Medina, Enrique
172	Uruguay	Mesa, Víctor
173	Uruguay	Michielli, Julio César
174	Uruguay	Navarro, Gloria
175	Uruguay	Orzuj, Raquel
176	Uruguay	Páez Milaro, Jorge
177	Uruguay	Polleri, Amalia
178	Uruguay	Rodríguez, Walter
179	Uruguay	Santana, Myriam D.
180	Venezuela	Monroy de Pino, Gadys
181	Venezuela	Montilla Tinoco, Carmen

V Bienal Iberoamericana de Arte 1986

Participantes:

	País	Nombre
1	Argentina	Barsoti, Alberto
2	Argentina	Blas Maza, Horacio
3	Argentina	Borla, Héctor
4	Argentina	Cerrato, Elda
5	Argentina	Crosatto, Enrique Humberto
6	Argentina	del Villano, Roberto
7	Argentina	Giuffre, Héctor
8	Argentina	Giusiano, Eduardo
9	Argentina	Marcos, Jesús
10	Argentina	Maubecín, Luis
11	Argentina	Monteiro, Antonio
12	Argentina	Pereda, Teresa
13	Argentina	Pont Verges, Pedro
14	Argentina	Rabinovich, Raquel
15	Argentina	Rodríguez, Susana
16	Bolivia	Achata, Juan Carlos
17	Bolivia	Ávila, Efraín
18	Brasil	Crocco, Eloísa
19	Brasil	Daibert Amaral, Arlindo
20	Brasil	Dardot, Liliane
21	Brasil	de Assis Cavalcanti, Dirce
22	Brasil	Duprat, Marcos
23	Brasil	García Espinosa, José
24	Brasil	Gonzaga Mello Gómez, Luis
25	Brasil	Hunsche, Licie
26	Brasil	Kaneko, Taro

27	Brasil	Mendez de Souza, Aldir,
28	Brasil	Murua, Mario
29	Brasil	Roth, Octavio
30	Brasil	Schifferli, Gladys
31	Brasil	Valbuena Piemonte, Carmen
32	Colombia	Cogollo. Heriberto
33	Colombia	Londoño, Armando
34	Colombia	Ramírez, Dora
35	Colombia	Roa Iregui, Miguel
36	Colombia	Tovar de Andreis, Fernando
37	Colombia	Valbuena, Álvaro
38	Colombia	Vallejo, Cristina
39	Colombia	Vejarano, Gustavo
40	Colombia	Velez, Marta Elena
41	Costa Rica	Bracci Ramelli, Álvaro
42	Costa Rica	Gordienko, Xenia
43	Costa Rica	Korea Rodríguez, Jorge
44	Costa Rica	Mendes Solano, Óscar
45	Costa Rica	Prado Vargas, Mariano
46	Costa Rica	Stanley González, Rodolfo
47	Costa Rica	Ycaza, Alberto
48	Cuba	Alfonzo, Carlos
49	Cuba	Bencomo, Mario
50	Cuba	Brito Avellana, Maía
51	Cuba	Calzada, Humberto

52	Cuba	Cubiles de la Rosa, Miguel
53	Cuba	Gómez, Víctor
54	Cuba	González Herrera, Eladio
55	Cuba	González Valerio, Andrés
56	Cuba	Riverón, Enrique
57	Cuba	Ruiz, Gilberto
58	Cuba	Salinas, Baruj
59	Cuba	Soriano, Rafael
60	Ecuador	Aguirre, Marcelo
61	Ecuador	Amil Ferrari, Carlos
62	Ecuador	Barriga, Pablo
63	Ecuador	Bueno, Mauricio
64	Ecuador	Carbonell, Santiago
65	Ecuador	Criado Sualdea, Rufino
66	España	Cueva, Hernán
67	España	Flores, Pilar
68	España	Fontanillas Vives, Abelardo
69	España	Iglesias, Marta
70	España	Pardo, Raúl
71	España	Ramírez Cacho, Luis
72	España	Rodrigo, Vicente
73	España	Sause, Pablo
74	España	Suárez, Antonio
75	Guatemala	Cotton, Rudy
76	México	Acosta Castillo, José Antonio
77	México	Aguilar de Teresa, Ana Alicia
78	México	Aldana, Miguel
79	México	Aldana, Sofía
80	México	Alvarado Rivera, Pedro Diego
81	México	Amavet de Javelly, Simone
82	México	Arango, Alejandro
83	México	Báez, Concepción
84	México	Barba Alemán, Gerardo F.
85	México	Boesterly, Walter
86	México	Botello López, Thelma
87	México	Calderón, Juan
88	México	Castañeda, Juan
89	México	Castro Leñero, Miguel
90	México	Cervantes, Irma

91	México	Chapa, Martha
92	México	Clement, Kathleen
93	México	Corona, Aída
94	México	Cortázar, Roberto
95	México	Cruz Rodríguez, Aarón
96	México	de la Garza, Javier
97	México	Díaz Jiménez Moisés
98	México	Dimayuga, Joaquín
99	México	Domínguez Barrera, Benjamín
100	México	Dondé, Olga
101	México	Elenes, Laura
102	México	Etienne, Mariuca
103	México	Fitzia
104	México	García Ruvalcaba, Jacqueline
105	México	Garma, Elva
106	México	Guerrero, Rosario
107	México	Hernández, Carmina
108	México	Hussong, Estela
109	México	Labra de Blumenkron, Alicia
110	México	Lara, Magali
111	México	Lazo de la Vega, Fernando
112	México	López Díaz, Aurora
113	México	Madrigal, Marta
114	México	Maldonado, Rocío
115	México	Martínez Coronado, Antonia E.
116	México	Mayer, Mónica
117	México	Monterrubio Rodríguez, Mario
118	México	Morales Torres, Ma. Luisa
119	México	Palacios Villalpando, Germán
120	México	Parodi Silva, Roberto
121	México	Pavón, Herminia
122	México	Quintana, Georgina
123	México	Ramírez Martínez, Carmen
124	México	Romero, Alejandro
125	México	Rulfo, Pablo
126	México	Servín González, Manuel
127	México	Sesma, Raymundo
128	México	Siegman, Naomi

129	México	Tames Batha, Fernando
130	México	Tarragó, Leticia
131	México	Temín, Josefina
132	México	Torres Kato, Marilú
133	México	Tron, Guadalupe
134	México	Velarde, Jorge
135	Nicaragua	Arostegui, Alejandro
136	Perú	Rebaza Henríquez, Gilberto
137	Portugal	Castel Branco, Catalina
138	Portugal	Nadal, Emilia
139	Portugal	Parente, Guilherme
140	Portugal	Viana, Antonio
141	Puerto Rico	Figueroa, Raimundo
142	Puerto Rico	Kavetsky Modesto, Roy
143	Puerto Rico	Ramos, Margarita de Jesús
144	Puerto Rico	Ríos, Rubén
145	Puerto Rico	Rivera Rosa, Rafael

146	Puerto Rico	Rodríguez Castro, Inés
147	Puerto Rico	Vázquez Maldonado, Isabel
148	Rep. Dominicana	Lora, Silvano
149	Rep. Dominicana	Marella, Teté
150	Rep. Dominicana	Rodríguez Amiama, Enriquillo
151	Uruguay	Asconeguy, Alicia
152	Uruguay	Carballa, Beatriz
153	Uruguay	Mattos, Cecilia
154	Uruguay	Mesa, Víctor
155	Uruguay	Ricobaldi, Hugo
156	Uruguay	Rodríguez, Walter
157	Uruguay	Santana, Myriam
158	Uruguay	Schroeder Durán, Elina María
159	Venezuela	Ermíny, Marisabela
160	Venezuela	Lavie, María Elena

VI Bienal Iberoamericana de Arte 1988

Participantes:

	País	Nombre
1	Argentina	Baglietto, Myreya
2	Argentina	Burton, Mildred
3	Argentina	Cerrato, Elda
4	Argentina	Manassero, María Luisa
5	Argentina	Marcos, Jesús
6	Argentina	Pereda, Teresa
7	Argentina	Pesce, Pablo
8	Argentina	Pitashny, Yuyi
9	Argentina	Soto, Elba
10	Argentina	Zuik, Marta
11	Brasil	Smith, Mary
12	Colombia	Barrios, Luis Carlos
13	Colombia	Esparza Mejía, Eduardo E.
14	Colombia	Rueda Ramírez, Juan David
15	Colombia	Salazar Posada, Rodrigo
16	Costa Rica	Alvarado Avella, José F.
17	Costa Rica	Carballo, Jeannette

18	Costa Rica	Korea Rodríguez, Jorge
19	Costa Rica	Lacayo, Celia
20	Costa Rica	Morales Suárez, Gonzalo
21	Costa Rica	Pérez Pérez, Hernán
22	Costa Rica	Prado Vargas, Mariano
23	Costa Rica	Stanley, Rodolfo
24	Cuba	Bacallao, Fernando
25	Cuba	Bencomo, Mario
26	Cuba	Bernardo, José
27	Cuba	Cabrera Hernández, Luis
28	Cuba	Carulla, Ramón
29	Cuba	Cubiles de la Rosa, Miguel
30	Cuba	Donat, Alberto
31	Cuba	Galetti, Lía
32	Cuba	García Hernán
33	Cuba	Gómez, Víctor
34	Cuba	Pérez Hernández, José M.
35	Cuba	Pérez, Julio Antonio

36	Cuba	Valerio, Andrés
37	Cuba	Villalobo, Nelson
38	Chile	Ahumada Reyes, Eduardo
39	Chile	Flores Eduardo
40	Chile	Saldivia, María Ester
41	Chile	Valbuena, Carmen
42	El Salvador	Álvarez de Martínez, Margarita
43	El Salvador	Bonilla, Miguel Antonio
44	El Salvador	Chávez Sánchez, José Alex
45	El Salvador	Díaz, Julia
46	El Salvador	Sosa González, Oscar A.
47	España	Amézaga, Rafael
48	España	Boub Layunta, Amparo
49	España	Cajal Garrigos, Luis
50	España	Carrera Pascual, María
51	España	Charro García Carmen
52	España	Cortina y Arregui, Enrique
53	España	Cuesta Pamies, Margarita
54	España	de Iñigo Camus, Manuel
55	España	de la Muela, Ma. Teresa
56	España	de la Pisa, Águeda
57	España	Esteve Riera, Milagro
58	España	Fernández Reolid, Francisco
59	España	Ferrer Calatrava, Milagros
60	España	González Lagares, Francisco
61	España	Iglesias, Marta
62	España	Lamiel, José
63	España	Lloret Navarro, Edmundo
64	España	López Berrón, Eugenio
65	España	López Romeral, José Luis
66	España	Martínez Alcover, Manuel
67	España	Martínez Beneyto, Juan B.
68	España	Martínez López, Adriana
69	España	Merino Bodega, Daniel
70	España	Merino Martínez, Gloria
71	España	Muñoz López, Carmen

72	España	Ortiz Ortiz, Julio Antonio
73	España	Pareja García, Juan Carlos
74	España	Pina Lupiañez, Emilio
75	España	Quirós, Jesusa
76	España	Ramírez Cuenca, José Ángel
77	España	Requena Requena, Rafael
78	España	Ribas Maryan
79	España	Robles Oñate, María Encarna
80	España	Rodríguez, Guillermo
81	España	Rodríguez, Felicidad
82	España	Vall Saiz, María Eugenia
83	España	Velázquez Juarroz, Rubén
84	España	Victoria Marz, Salvador
85	España	Vilata Lluesma, Carmen
86	Guatemala	Gallardo, Manolo
87	Guatemala	Garoz Cabrera, Carlos
88	Guatemala	Pérez Escobar, Jorge Félix
89	Guatemala	Prado de Batres, Regina
90	Guatemala	Rodríguez, Juan José
91	México	Amavet, Simone
92	México	Báez, Concepción
93	México	Barrón Miranda, Luis
94	México	Boesterly, Walther
95	México	Burillo, Regina
96	México	Cajiga, Patricia
97	México	Cárdenas Fonseca, Eduardo
98	México	Castro Leñero, José
99	México	Cervantes, Irma
100	México	Charpenel, Patrick
101	México	Clement, Kathleen
102	México	de Diego, Francisca
103	México	Etchegaray Lastra, Enrique
104	México	Fitzia
105	México	Fuentes Ramírez, Iliana
106	México	Goldberg, Flora
107	México	Gómez, Cynthia
108	México	Hussong, Estela
109	México	Kent Márquez, Dan William

110	México	Krauze Broidi, Perla
111	México	Laresgoiti, Arantzazú
112	México	López, Julia
113	México	Maille, Mauricio
114	México	Mejía y Salcedo, Olivia
115	México	Mendiola Galván, Ma. Estela
116	México	Mognier, Roberto
117	México	Núñez Guerra, César
118	México	Osorio Huacuja, Francisco
119	México	Padín, Carmen
120	México	Pavón, Herminia
121	México	Perea de la Cabada, Rafael
122	México	Politi, Claudia
123	México	Quintana, Georgina
124	México	Ramírez Navarrete, Enrique
125	México	Ramírez, Alberto
126	México	Ramos de Islas, Ana María
127	México	Robertson, Oris
128	México	Romero, Alejandro
129	México	Sada, María
130	México	Segobia, María Eugenia
131	México	Soriano Troncoso, Patricia
132	México	Tron Guadalupe
133	México	Valenzuela, Elizabeth
134	México	Valenzuela, Gustavo
135	México	Velarde, Jorge
136	Panamá	Alvarado, Antonio
137	Panamá	Arias Peña, Etanislao
138	Panamá	Dutary Alberto
139	Panamá	Sinclair, Olga
140	Paraguay	C. de Malatesta, Graciela
141	Paraguay	Gayet, Ysanne
142	Paraguay	Romero, Susana
143	Perú	Castro Aldana, César Gabriel
144	Perú	Gallo, Guillermo
145	Perú	Laos Brache, Carlos

146	Perú	Lara Serpa, Demetrio
147	Perú	Méndez, Marciano
148	Perú	Pantoja Rodulfo, Julio
149	Perú	Pastor, Benjamín
150	Perú	Raffo Segovia, Rosa
151	Puerto Rico	Figueroa, Raimundo
152	Puerto Rico	Hernández, Anaída
153	Puerto Rico	Landig Gordon, Haydeé
154	Puerto Rico	Lind Ramos, Daniel
155	Puerto Rico	Martínez, Oscar
156	Puerto Rico	Nevarés Ríos, Ángel
157	Puerto Rico	Nieves, Dalia
158	Puerto Rico	Ríos, Rubén
159	Puerto Rico	Rivera, Taly
160	Puerto Rico	Rodríguez Ramón, Ángel M.
161	Puerto Rico	Rodríguez, Gloria
162	Puerto Rico	Romero, Pablo
163	Puerto Rico	Trelles, Rafael
164	Puerto Rico	Vázquez Maldonado, Isabel
165	Puerto Rico	Velázquez, Juan Ramón
166	Puerto Rico	Zeno, Jorge
167	Santo Domingo	Arias, Barón
168	Santo Domingo	Desangles, Jesús María
169	Santo Domingo	Mella Burgos, Miguel Vinicio
170	Santo Domingo	Perdomo, José
171	Santo Domingo	Salazar, Amaya
172	Santo Domingo	Tolentino, Inés
173	Uruguay	Varela, Fernando
174	Venezuela	Cepeda, Ender
175	Venezuela	Niño, Carmelo
176	Venezuela	Sánchez, Beatriz
177	Venezuela	Sarabia, Nelson

VII Bienal Iberoamericana de Arte 1990

Participantes:

	Pais	Nombre
1	Argentina	Aro, Elizabeth
2	Argentina	Bursztyn, Dina
3	Argentina	Corujeira, Alejandro
4	Argentina	Delmonte, Alberto Manuel
5	Argentina	Elia, Horacio Roberto
6	Argentina	López Cullari, Daniel
7	Argentina	Nigro, Adolfo
8	Argentina	Paez, Oscar Enrique
9	Argentina	Puente, Alejandro
10	Argentina	Zalazar, María Irma
11	Bolivia	Rojas, Vladimir
12	Brasil	Harle, Carlos
13	Colombia	Cortés Arango, Margarita
14	Colombia	Gómez Nelson, Carmen
15	Colombia	Vallejo Jaramillo, María Cristina
16	Colombia	Velásquez Gaitán, Blanca Diva
17	Costa Rica	Alvarado Avella, Francisco
18	Costa Rica	Campos, Jeannette
19	Costa Rica	Carballo Cruz, Juennette
20	Costa Rica	Con Wong, Isidro
21	Costa Rica	Gordienko Orlich, Xenia
22	Costa Rica	Méndez Solano, Óscar
23	Costa Rica	Moya Vargas, Mario
24	Costa Rica	Pinto González, Floria
25	Cuba	Cruz Azaceta, Luis
26	Cuba	Galigarcía, Carmen María
27	Cuba	González, María Elena
28	Chile	Bellange Pastore, Ebe
29	Chile	Calas Muñoz, Miguel Ángel
30	Chile	Díaz Parra, Alberto
31	Chile	Figueroa Lembach, Patricia
32	Chile	Godoy Contreras, Iván
33	Chile	González Sepúlveda, Mario
34	Chile	Pavín Olivares, Luis Alejandro
35	España	Bernardo, Carmen

36	España	Bou Layunta, Amparo
37	España	de la Muela, Ma. Teresa
38	España	Esteve Riere, Milagro
39	España	Juan Martorell, Juan Manuel
40	España	Martínez Beneyto, Juan B.
41	España	Muñoz López, Carmen
42	España	Vilata Lluesma, Carmen
43	Guatemala	Beltranena, Eugenia
44	Guatemala	Díaz, Luis
45	México	Abitia Pedrozo, Mayo
46	México	Alamilla Núñez, Miguel Ángel
47	México	Ángeles Suman, Álvaro
48	México	Anguía, Ricardo
49	México	Barba Alemán, Gerardo F.
50	México	Barbera Durón, Juan S.
51	México	Boullosa, Marisa
52	México	Bucher Macías, Paulina
53	México	Carmona Ronzon, Estrella
54	México	Castañeda Díaz, Gerardo
55	México	Castañeda, Juan
56	México	Chacón Rodríguez, Rosa María
57	México	Díaz Jiménez, Moisés
58	México	Escobar Zúñiga, Juan Alberto
59	México	García Galván, Rosa
60	México	Gómez Cortés, Cynthia
61	México	González González, Renato
62	México	Hernández Llaguno, Miguel
63	México	Hernandez Zenteno, Guillermina
64	México	Huacuja, Francisco
65	México	Jazzamoart (Javier Vázquez)
66	México	Kopeliovich, Sergio
67	México	Lay Ruíz Adrián
68	México	León de la Vega, Federico
69	México	Marmata, Francisco

70	México	Márquez Huitzil, Ofelia
71	México	Monroy, Dalia
72	México	Morales Reyes, Samuel
		Navarro Macías, Catalina
73	México	
74	México	Ocharán, Leticia
		Ortega Guerrero, Roberto
75	México	
76	México	Orvañanos Urrutia, Manuel
77	México	Pavón, Herminia
78	México	Pellicer López, Carlos
		Pérez Maldonado, Antonia
79	México	

80	México	Priego Poucel, Moisés
81	México	Rangel, Jorge Guillermo
		Reyna Cruz, José de Jesús
82	México	
83	México	Salcido, Jorge Eduardo
84	México	Téllez, Othón
85	México	Tron Guadalupe
86	México	Veraza García, Rolando
		Zamarripa Álvarez, Sergio
87	México	
88	Nicaragua	Lacayo, Celia
	Santo Domingo	Canaan, Ariadna
89	Venezuela	Damast, Elba
90	Venezuela	Glez, Mery
91	Venezuela	

VIII Bienal Iberoamericana de Arte

Participantes:

	Pais	Nombre
1	Argentina	Aphalo, Daniela
2	Argentina	Banchik, Delia
3	Argentina	Barrios, Alicia
4	Argentina	Bertani, Ernesto
		Burone, Enrique Carlos
5	Argentina	
6	Argentina	Cerrato, Elda
7	Argentina	Criado, Enrique
8	Argentina	Díaz, Irene
9	Argentina	Eggers Lan, María
10	Argentina	Epstein, Susana
		García Sáenz, Santiago
11	Argentina	
12	Argentina	Gómez, Juan Carlos
		Gualdoni, Eduardo Alberto
13	Argentina	
14	Argentina	Luengo, Viviana
		Luna, Leonel Fernando
15	Argentina	
16	Argentina	Martino, Miguel J.
17	Argentina	Miano, Salvador
18	Argentina	Mlynarzewick, Ariel
19	Argentina	Paviglia Niti, Noemí
20	Argentina	Ponce, Jorge
21	Argentina	Puppo, Giancarlo
		Roncino, Miguel Ángel
22	Argentina	

23	Argentina	Rozenberg, Cecilia
24	Argentina	Uria, Carlos
25	Argentina	Zuik, Martha
26	Bolivia	Alves Gallo, Roberto
27	Bolivia	Rojas, Vladimir
28	Brasil	Costandrade, Josellia
		Coutinho Rodríguez, Mosé M.
29	Brasil	
		Leal Lucas, María Elena
30	Brasil	
31	Brasil	Milhazes, Beatriz
32	Brasil	Salles, Evandro
33	Chile	Arias Vicuña, Carlos
		Arredondo González, Marcela
34	Chile	
35	Chile	Baumüller, Hans
		Beltrán Hidalgo, Ciro R.
36	Chile	
		Goldenberg Perelman, Pablo
37	Chile	
38	Chile	Lagos Rojas, Nelson
39	Chile	Salas Olave, Eugenio
40	Chile	Silva, Carmen
		Soro Vásquez, Mario Hernán
41	Chile	
42	Chile	Valdivia, Robinson
43	Colombia	Acevedo, María
		Alarcón Hernández, Fabiola
44	Colombia	
		Alboleda, Ángela María
45	Colombia	
		Angola Rossi, Mercedes
46	Colombia	

47	Colombia	Angulo García, Carlos Eduardo
48	Colombia	Avendaño Hernández, Guillermo
49	Colombia	Avendaño Ramírez, Hugo Rafael
50	Colombia	Barrios, Luis Carlos
51	Colombia	Bohorquez Franco, Martha
52	Colombia	Buraye Filipets, Denise
53	Colombia	Bustos López, Edgar Antonio
54	Colombia	Caballero Rodríguez, Elsa
55	Colombia	Castañeda Torres, José Antonio
56	Colombia	Castillo Gómez, Rubén Darío
57	Colombia	Castro Romero, Luis Hernán
58	Colombia	Cock, Karen
59	Colombia	Combariza, Marta
60	Colombia	Cortés Arango, Margarita
61	Colombia	Díaz, Irene
62	Colombia	Espinosa Calle, Adriana
63	Colombia	Espinosa, Lina
64	Colombia	Forero Forero, Jairo Orlando
65	Colombia	García García, Álvaro
66	Colombia	Gómez Campuzano, Álvaro
67	Colombia	Gómez Nelson, Carmen
68	Colombia	González Cuevas, Luis Alberto
69	Colombia	Hernández Barrero, Alba C.
70	Colombia	Hernández Gómez, Manuel
71	Colombia	Hernández González, Magali
72	Colombia	Inga
73	Colombia	Jiménez Velásquez, María E.
74	Colombia	Laverde Gómez, María C.
75	Colombia	Malagón Prieto, Rosa Elvira
76	Colombia	Maldonado, Fernando
77	Colombia	Méndez Ortíz, José Javier

78	Colombia	Pérez Adelman, Juanita
79	Colombia	Pignalosa, Elma
80	Colombia	Pineda, Alirio E.
81	Colombia	Ramírez Roncallo, Carlos Arturo
82	Colombia	Rebolledo Arango, Santiago A.
83	Colombia	Sánchez Molina, Luz Cecilia
84	Colombia	Sierra Rodríguez, Edilberto
85	Colombia	Tovar de Bonilla, Luz Soraida
86	Colombia	Tristancho Mantilla, Marcela
87	Colombia	Valbuena, María Lucía
88	Colombia	Valdivia, Robinson
89	Colombia	Valerssy, Hiram
90	Colombia	Vallejo Arias, César A
91	Colombia	Vallejo J., Esperanza
92	Colombia	Velasco Guardias, Joselin
93	Colombia	Vera Gómez, John
94	Colombia	Vidal Quadras, Maribel
95	Colombia	Zamora Martín, Carlos Arturo
96	Costa Rica	Álvarez de Bravo, Rosa Elena
97	Costa Rica	Casafont Broutin, Miguel
98	Costa Rica	Frech Ayub, Sandra
99	Costa Rica	Marten, Ana Isabel
100	Costa Rica	Mass, Caroline
101	Costa Rica	Villarreal, Raquel
102	Cuba	Benítez Jiménez, Adigio
103	Cuba	Blanco Hernández, Darío
104	Cuba	Carulla, Ramón
105	Cuba	Ceballos Obaya, Sandra Amelia
106	Cuba	Gómez, Fernando
107	Cuba	Leal Veloz, Alicia
108	Cuba	Luna Sánchez, Carlos Armando
109	Cuba	Martínez, Raúl
110	Cuba	Montes de Oca, Carlos F.
111	Cuba	Taño Carrillo, Ermy
112	Cuba	Vidal Valdés, Hilda

113	Ecuador	Betancourt Olipa, Miguel
114	Ecuador	Blum Pinto, Xavier
115	Ecuador	López Guevara, Fernando
116	Ecuador	Perugachy, Jorge Efraín
117	Ecuador	Rosero Vargas, Carlos René
118	Ecuador	Svistoonoff, Nicolás
119	El Salvador	Galicia, Roberto
120	El Salvador	Linares Aguilar, Mauricio
121	El Salvador	Reyes, Julio
122	El Salvador	Romeo Galdamés, Jesús
123	El Salvador	Romero, Ana María
124	España	Vidal Alamar, Lola
125	España	Bou Layunta, Amparo
126	España	De la Muela, Ma. Teresa
127	España	Esteve Riera, Milagro
128	España	Garnes, Josefina Montserrat
129	España	Gimenez Morell, Roberto
130	España	González González, Renato
131	España	Juan Martorell
132	España	Muñoz López, Carmen
133	España	Navarra Casi, Federico
134	España	Tormo Gomar, Francisca Inés
135	España	Vallescar, Mateu
136	España	Vilata Lluesma, Carmen
137	España	Zubizarreta Puente, Pedro
138	México	Aceves Humana, Franco
139	México	Albuérne Esparza, Rosalinda
141	México	Anderson Barbata, Laura
142	México	Ángeles Suman, Álvaro
143	México	Anzures Torres, Javier
144	México	Argüello Rivera, Moisés
145	México	Ascencio, Pedro

146	México	Astíe Burgos, Francisco
147	México	Barba Alemán, Gerardo F.
148	México	Benton, Iola Loria
149	México	Berástegui, Francisco
150	México	Boullosa, Marisa
151	México	Bustamante, José Luis
152	México	Bustamente, Maris
153	México	Cajiga, Patricia
154	México	Cárdenas Fonseca, Eduardo
155	México	Cárdenas Martínez, Francisco
156	México	Carlson, Susana
157	México	Carmona Ronzón, Estrella
158	México	Carrillo Lara, Miguel
159	México	Castillo Baray, Gilda
160	México	Cervantes, Mauricio
161	México	Cito, Teresa
162	México	Cruz García, Javier
163	México	Cruzaley Herrera, Ricardo
164	México	de Caraman, Elga
165	México	de la Riva, Myriam
166	México	de León Adams, Guillermo
167	México	Enríquez, Susana
168	México	Escobedo, Helen
169	México	Ezban, Beatriz
170	México	Friedeberg, Pedro
171	México	García Ponce de León, Ulises
172	México	García Quintero, Luis
173	México	Giovanni, Rosario
174	México	Girón, Xavier
175	México	Gómez Robledo, Tomás
176	México	González González, Renato
177	México	González Torres, Leonora A.
178	México	Goyzueta, Mágina
179	México	Gray, Ralph
180	México	Gritón
181	México	Guerra, Tony
182	México	Guerrero, Antonia
183	México	Hernández Amezcua, José A.

184	México	Hernández Vargas, José A.
185	México	Herrera, Raúl O.
186	México	Izquierdo Hernández, Raúl
187	México	Jazzamoart (Javier Vázquez)
188	México	Krauze, Perla
189	México	Lach Schoenfeld, David
190	México	Lamoyi, Marco Tulio
191	México	Lara Zavala, Magali
192	México	Leyva Jiménez, Rubén
193	México	Leyva, Alicia
194	México	Margolies, Jacobo
195	México	Márquez Huitzil, Ofelia
196	México	Mena Pacheco, Alfonso
197	México	Monroy, Dalis
198	México	Monroy, Gustavo
199	México	Mora Pérez-Tejada, Yolanda
200	México	Moreno Pesqueira, Luis
201	México	Ortega-Braihwaite, Ma. Luisa
202	México	Pacheco Gutiérrez, Indra
203	México	Pani, Sandra
204	México	Pavón, Herminia
205	México	Pedroche, Norma
206	México	Peláez Polo, Ana Miriam
207	México	Pérez Navarro, Luis Alberto
208	México	Priego Poucel, Moisés
209	México	Prieto, Alejandro
210	México	Ramírez Rocha, Jorge Esteban
211	México	Ratto, Óscar
212	México	Rodríguez, Angel Mauro
213	México	Rumoroso, Juan
214	México	Salce Noriega, José Ángel
215	México	Salcido, Jorge Eduardo
216	México	Sánchez Zurita, Beatriz
217	México	Sánchez Laurel,

		Herlinda
218	México	Santiago, Álvaro
219	México	Seaman, Sam
220	México	Smulewicz, Pablo
221	México	Soriano Troncoso, Patricia
222	México	Spano Tancredi, Luciano
223	México	Spota Fierro, Carla
224	México	Tarsicio, Eloy
225	México	Temín, Josefina
226	México	Torres Kato, Jesús
227	México	Torres Peña, Mario
228	México	Torres Villalobos, Mariano
229	México	Urbieto Orozco, Jesús
230	México	Ureño, Santa
231	México	Valenzuela, Kika
232	México	Velázquez López, Roberto
233	México	Venegas Pérez, Alberto
234	México	Viskin, Boris
235	México	Wolfryd, Barry
236	México	Zanabria, Rodolfo
237	México	Zesati, Lilian
238	México	Zimmer, Marina
239	México	Zurián Ugarte, Tomás
240	Panamá	Arias, Etanislao
241	Panamá	De Obaldía, Isabel
242	Panamá	Icaza, Teresa
243	Panamá	Mezza, Guillermo
244	Panamá	Monteza Pulgarín, Mariza
245	Panamá	Polo Cruz, Bertha
246	Panamá	Rivera Walker, Viviana
247	Panamá	Tapia, Amalia
248	Perú	Castilla Bambaren, Jorge
249	Perú	Mendoza Alarcón, Luis
250	Perú	Portocarrero Rey, Cristina
251	Perú	Santiesteban, Emilio I.
252	Portugal	Servat Valenzuela, José A.
253	Portugal	Custodio, Luis Manuel
254	Puerto Rico	Casanova, Arleen

255	Puerto Rico	Collazo Llorens, Nayda
256	Puerto Rico	Colón, Fernando
257	Puerto Rico	Cortés Rolón, Antonio
258	Puerto Rico	Figueroa, Raimundo
259	Puerto Rico	Flores Charneco, Santiago
260	Puerto Rico	Lind-Ramos, Daniel
261	Puerto Rico	Reyes, Joaquín
262	Puerto Rico	Rodríguez, Celia
263	Puerto Rico	Santiago Alvarado, Jorge Luis
264	Puerto Rico	Velázquez, Juan Ramón

265	Rep. Dominicana	Asjana Matos, Said Musa
266	Rep. Dominicana	Báez Ferrera, José Francisco
267	Uruguay	Marchisio, Gabriel
268	Venezuela	Choing López, Chungtar
269	Venezuela	Paradisi, José Augusto
270	Venezuela	Riera Zavala, Luis Ernesto

IX Bienal Iberoamericana de Arte

Participantes:

	País	Nombre
1	Argentina	Armagni Alda, María
2	Argentina	Álvarez, Esteban Ariel
3	Argentina	Arjona, Juan Alberto
4	Argentina	Bajder, Perla
5	Argentina	Benavidez Bedoya, A.
6	Argentina	Brambilla, Daniel Horacio
7	Argentina	Carmona, Carlos Alberto
8	Argentina	Carrena, Horacio Luis
9	Argentina	Cerrato, Elda
10	Argentina	Chervín, Catalina
11	Argentina	Constan, Mirian Leonor
12	Argentina	Delfini, Pablo Narciso
13	Argentina	Delhez, Cristan Alberto
14	Argentina	Demestre, Carlos
15	Argentina	di Salvo, Leopoldo J.
16	Argentina	Díaz Rinaldi, Alicia
17	Argentina	Dölz, Julio
18	Argentina	Duering, Lilian
19	Argentina	Gallejo García, Alicia
20	Argentina	Garnica, Jorge Mario
21	Argentina	Gil, Rafael

22	Argentina	Gotleyb, Leonardo
23	Argentina	Iglesias Brickles, Eduardo
24	Argentina	Jalil, Oswaldo
25	Argentina	Koch, Roberto
26	Argentina	Kochasian, Reina
27	Argentina	La Porta, María Sandra
28	Argentina	Lara, Claudio Daniel
29	Argentina	Licenziato, Nelia
30	Argentina	López Armentia, Gustavo
31	Argentina	Malagamba Marcelo, Miguel
32	Argentina	Marín, Matilde
33	Argentina	Maza, Zulema
34	Argentina	Mylnarzewick, Ariel
35	Argentina	Paladino, Lidia
36	Argentina	Paz Levozan, Hilda
37	Argentina	Paz, Julio Guillermo
38	Argentina	Pérez Temperley, Martha E.
39	Argentina	Rodríguez, Susana
40	Argentina	Rubli, Mabel
41	Argentina	Rueda, José
42	Argentina	Saucedo, Calixto
43	Argentina	Scavino, Alicia
44	Argentina	Schwarzman, Mauricio
45	Argentina	Simpson, Mario
46	Argentina	Winkhaus, Alejandra

47	Argentina	Zar, Graciela
48	Argentina	Zariquiegui, Estela
49	Brasil	Alphoonsus, Luiz
50	Brasil	Alves Goncalves, Cassia S.
51	Brasil	Campos Grillo, Rubem
52	Brasil	Esteves, Rosa
53	Brasil	Maringelli, Francisco José
54	Brasil	Martins, Carlos
55	Brasil	Monteiro Rangel, Walter
56	Brasil	Panunzio, Marcio
57	Chile	Hernández, Gilda
58	Chile	Leyton, Beatriz
59	Chile	Valbuena, Carmen
60	Colombia	Acevedo, María
61	Colombia	Acosta León, Ligia
62	Colombia	Ávila Coy, Andrés
63	Colombia	Cabezas de Gamba, Blanca
64	Colombia	Chalarca, José
65	Colombia	Cortés Arango, Margarita
66	Colombia	Díaz Cuellar, Jairo
67	Colombia	García García, Álvaro
68	Colombia	García R., Ana Myriam
69	Colombia	García Roríguez, Inés
70	Colombia	González Cuevas, Luis Alberto
71	Colombia	Hostos Álvarez, Willie Milton
72	Colombia	La Rotta Vargas, Ivonne
73	Colombia	Maldonado, Fernando
74	Colombia	Ramírez de Díaz, Amanda
75	Colombia	Sierra, Edilberto
76	Colombia	Torres, Carlos
77	Colombia	Tovar de Bonilla, Luz Zoraida
78	Colombia	Valbuena Niño, María Lucía
79	Cuba	Bejarano Caballero, Agustín
80	Cuba	Borges Delgado, Pablo

81	Cuba	Carulla, Ramón
82	Cuba	Cubiles, Miguel
83	Cuba	Gómez Armenteros, Luis
84	Cuba	Lozano Martínez, Marvelis
85	Cuba	Mulet Batista, Ileana
86	Cuba	Oña Apezteguia, Ramón C.
87	Cuba	Paulet Quevedo, Isary
88	Cuba	Ramírez Roque, Ángel
89	El Salvador	Barraza, Mayra
90	El Salvador	Navarrete, Boris Ivan
91	El Salvador	Sclessinger de Kahn, María
92	España	Bou Layunta, Amparo
93	España	Cerrato, José Luis
94	España	Esteve Riere, Milagro
95	España	Juan Martorell, Juan Manuel
96	España	Muñoz, Carmen
97	España	Rocamora Cardona, Jaume
98	España	Vilata Lluesma, Carmen
99	México	Alba Aldave, Fernando
100	México	Bickham, Helen
101	México	Cabello Sánchez, Raúl
102	México	Castro Leñero, José Alejandro
103	México	Cruces Rangel, Oscar Javier
104	México	Ezban Betech, Beatriz
105	México	Farías Pacheco, José Luis
106	México	Giangranri, Umberto
107	México	Gómez Robledo, Tomás A.
108	México	González González, Renato
109	México	Gutiérrez Angulo, Carlos
110	México	Gutman, Oscar
111	México	Harrington Schindler, Jody

112	México	Hernández, Fernando
113	México	Hernández Vargas, José A.
114	México	Juárez Mújica, Ramón
115	México	Lee Wolfryd, Barry
116	México	Lenz Montes de Oca, Alberto
117	México	Loraschi, Teresa
118	México	Marmata, Francisco
119	México	Martínez Torres, Leovigildo
120	México	Maya Moreno, Rubén
121	México	Mendoza Ceja, Leticia
122	México	Muñoz, Víctor Hugo
123	México	Priego Poucel, Moisés
124	México	Ramírez Cortés, Luis José
125	México	Ramírez Rocha, Jorge E.
126	México	Ramírez, Alberto
127	México	Rendón, Joel
128	México	Soriano Troncoso, Patricia
129	México	Teresa, Loraschi
130	México	Torres Kato, Jesús
131	México	Torres, Carlos
132	México	Velázquez González, Martín
133	México	Veraza García, Rolando
134	Panamá	Acuña Keele, Edmee
135	Panamá	Carmona Rivera, Ada
136	Paraguay	Blinder, Olga
137	Paraguay	Collar, Enrique
138	Paraguay	Rivero, Jacinto

139	Paraguay	Vera, Miguela
140	Perú	Carrizales
141	Perú	Castellanos, Julio
142	Perú	Castro Aldana, César Gabriel
143	Perú	Gavidia Campos, Dante
144	Perú	Lara Serpa, Demetrio
145	Perú	Méndez, Marciano E.
146	Perú	Pantoja Rodulfo, Julio
147	Perú	Parodi, Graciela
148	Portugal	Bigares, I.
149	Puerto Rico	Aponte, Inés
150	Puerto Rico	Castrillo, Rebecca
151	Puerto Rico	Colón Astacio, Mariestella
152	Puerto Rico	Cruz Villanueva, Miguel A.
153	Puerto Rico	Fontañez, Carmelo
154	Puerto Rico	García Rivera, Martín
155	Puerto Rico	Marcial, Carlos
156	Puerto Rico	Otero, Néstor
157	Puerto Rico	Román, José Jorge
158	Puerto Rico	Trelles Sosa, Rafael
159	Rep. Dominicana	ToleIntino, Inés
160	Rep. Dominicana	Vargas, Mayobaney
161	Uruguay	Arismendi, Elbio
162	Uruguay	Beisso Quijano, Ulises M.
163	Uruguay	Fornasari Baum, Eduardo
164	Uruguay	Suárez Manzi, Sebastián
165	Uruguay	Varela, Fernando

X Bienal Iberoamericana de Arte

Participantes:

	País	Nombre
1	Argentina	Armagni Alda, María
2	Argentina	Orloff, Lucrecia
3	Argentina	Páez, Roberto
4	Argentina	Tapia, Inés

5	Bolivia	Bravo, Adriana
6	Bolivia	Carvalho, Valia
7	Brasil	Campos Grillo, Rebem
8	Brasil	Cergueiro, Roberto Luiz
9	Brasil	da Silva Lopex, Helena

10	Brasil	Luce Dardot, Liliane, Marie
11	Brasil	Pinto, Ma. Cristina
12	Chile	Cabezas Mardones, Rodrigo
13	Chile	Copello Norero, Francisco
14	Chile	Lankin Vega, Jorge
15	Chile	Truffa Sola, Bruna
16	Chile	Villablanca Esquivel, Lorena
17	Colombia	Luna Matiz, Luis
18	Colombia	Monsalve, Margarita María
19	Colombia	Rendón Tobón, Ernesto F.
20	Colombia	Suárez Londoño, José A.
21	Costa Rica	Espinoza Morales, Rudy
22	Costa Rica	Murillo Herrera, Alberto
23	Cuba	Bejarano Caballero, Agustín
24	Cuba	de la Campa Pak, Alicia
25	Cuba	Guerra Hernández, Eduardo
26	Cuba	Malatón, Lissette Susana
27	Cuba	Yamilis Brito, Jorge
28	Ecuador	Cueva Velázquez, Luis H.
29	Ecuador	Páez Moreno, Walter
30	Ecuador	Paredes, Antonio José
31	Ecuador	Rosero Vargas, Carlos
32	Ecuador	Varea Maldonado, Miguel A.
33	El Salvador	Minero, Camilo
34	El Salvador	Solis, Armando
35	España	Alegre Cremades, Antonio
36	España	Arroyo, Eduardo
37	España	Bellver, Fernando
38	España	Berdón García, Vega
39	España	Capa, Joaquín
40	España	Garnes, Josefina Montserrat
41	España	Hernández, José
42	España	Kovatchev, Valentín Milkov
43	España	Muñoz López, Carmen
44	España	Rábago, Andrés

45	España	Ramos Dorado, Francisco
46	México	Ascencia Mateos, Pedro
47	México	Ávila Huerta, Sergio
48	México	Beltrán, Juan José
49	México	de la Fuente Merino, Patricia
50	México	Farías Pacheco, José Luis
51	México	Manzano Águila, José D.
52	México	Martínez Álvarez, José
53	México	Monroy Ávila, Gustavo A.
54	México	Prado Velázquez, José D.
55	México	Reyes Castillo, Mario
56	México	Rosas García, Rubén
57	México	Soriano Troncoso, Patricia
58	México	Vázquez Gómez, Octavio
59	Paraguay	Blinder, Olga
60	Perú	Jochamowitz, Lucy
61	Perú	Quintanilla, Alberto
62	Perú	Williams, Armando E. da Silva Ribeiro, María Irene
63	Portugal	
64	Portugal	de Almeida, David
65	Portugal	Tomás Pacheco, María José
66	Puerto Rico	Alicea, José R.
67	Puerto Rico	Casanova Ferrer, Arleen
68	Puerto Rico	García-Rivera, Martín
69	Puerto Rico	Hernández, Anaida
70	Puerto Rico	Landing Gordon, Haydeé
71	Puerto Rico	Salgado Vicente, Orlando
72	Puerto Rico	Zeno, Jorge
73	Rep. Dominicana	González Danilo
74	Uruguay	Betancur, Patricia
75	Uruguay	Flo, Rodrigo
76	Uruguay	Hernández Ríos, Anheló
77	Uruguay	Hontou, Fermín
78	Venezuela	Bainova, Ina
79	Venezuela	Gendler Talmor, Lihie

XI Bienal Iberoamericana de Arte.

Participantes:

	Pais	Nombre
1	Argentina	Candiani, Alicia
2	Argentina	Gil Rafael
3	Argentina	Orloff, Lucrecia
4	Argentina	Pesce, Ernesto Pablo
5	Bolivia	Aruquipa Chambi, Max
6	Bolivia	Soruco Sáenz, Raúl
7	Brasil	Barki, Mónica
8	Brasil	Bonomi, María
9	Brasil	Campos Grillo, Rube,
10	Brasil	Grosso, Antonio
11	Brasil	Kasuo Iha
12	Brasil	Katz, Renina
13	Brasil	Salvador, Gilberto
14	Cuba	Sosabravo, Alfredo
15	Cuba	Zarza, Rafael
16	Chile	Bustamante, Gonzalo G.
17	Chile	Concha Cárdenas, Mauricio R.
18	Chile	Garreaud, Eduardo
19	Chile	Lecaros Correa, Iván
20	Chile	Maturana Romesin, Isaac
21	Chile	Plaza Castro, Nelson Manuel
22	Chile	Zamudio Rosles, Enrique
23	Ecuador	Sicles, Arnoldo
24	Ecuador	Trejo España, Segundo B.
25	Ecuador	Varea Maldonado, Miguel A.
26	Ecuador	Vinueza, Luis Alberto
27	Ecuador	Zamudio Rosles, Enrique
28	El Salvador	Arriaza, Gilberto
29	España	Alegre Cremades, Antonio

30	España	Muñoz López, Carmen
31	México	Alba Aldave, Fernando
32	México	Ascencio, Pedro
33	México	Cabello, Raúl
34	México	Chico Chávez, Julio
35	México	Ireneusz Ciesiolkiewicz, Irek
36	México	Luquín, Antonio G.
37	México	Manzano Águila, José Daniel
38	México	Minor, Flor
39	México	Morales García Daniel
40	México	Olguín, Guillermo
41	México	Ortiz Vera, Eduardo
42	México	Pacheco, Guillermo
43	México	Pérez Cruz, Alejandro
44	México	Rodríguez Skewes, Eduardo
45	México	von Gunten Keller, Roger
46	México	Yáñez Hernández, Martha E.
47	México	Zepeda González, Rafael
48	Perú	Ara Manchego, Jorge Eduardo
49	Perú	Arango Alegría, René
50	Perú	de Jesús, Eulogio
51	Perú	Muñoz Jara, Rosaura Talita
52	Perú	Salinas de la Cruz, Carolina
53	Puerto Rico	Barrera, Roberto
54	Puerto Rico	Fonseca Vázquez, Antonio
55	Puerto Rico	Herrero Kunhardt, Susana
56	Puerto Rico	Legrand Muñoz, Marcelo
57	Uruguay	Badaró Nadal Enrique Javier
58	Venezuela	Campos, Carolina
59	Venezuela	Richter, Luisa
60	Venezuela	Russo, Octavio