

Históricas Digital

Ana Garduño, Renato González Mello, Cristóbal Andrés Jácome, Jovita Millán, Margarita Tortajada, Álvaro Vázquez Mantecón

Ana Garduño y Renato González Mello
(coordinación)

Cuarta parte. Arte
"Políticas culturales"
p. 460-474

*Historia documental de México
volumen III*

Miguel León-Portilla (edición)

Cuarta edición corregida y aumentada

México

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas

2013

632 p.

Gráficas y cuadros

(Documental, 4)

ISBN obra completa: 978-607-02-4344-8

ISBN volumen 3: 978-607-02-4346-2

Formato: PDF

Publicado en línea: 8 de mayo de 2017

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historia_documental/vol03.html

DR © 2017, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



Políticas culturales

[1] **Álvar Carrillo Gil: artes plásticas (1958)**

El *connaisseur* Álvar Carrillo Gil (1898-1974) ejerció un liderazgo indiscutible en arte moderno mexicano mediante su prestigiada colección. Se distinguió por su activo compromiso con la difusión del arte y por protagonizar vehementes polémicas con la burocracia cultural de su época. Aquí, si bien se equivocó al profetizar un sonado desastre en la iniciativa del INBA de organizar una primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado en 1958 (que sólo tuvo una segunda edición en 1960), sí ofrece un panorama crítico de las políticas culturales mexicanas, aún vigentes.

ANA GARDUÑO

Fuente: Álar Carrillo Gil, "Nuestra pueril, onerosa bienal de artes plásticas. Opinión del Dr. Álar Carrillo Gil. Veinte artistas de cada país, como si se dieran en maceta", *México en la Cultura, Novedades*, 18 de mayo de 1958, p. 6.

Cuando intempestivamente hace unos meses, apareció la noticia de que en México se haría una bienal de Artes Plásticas para 1958 todos quedamos sorprendidos de que este acontecimiento pudiera llevarse al cabo sin preparación adecuada y sobre todo, sin personal experto para semejante organización.

Pocos días después de publicada la convocatoria y el reglamento de la proyectada bienal, el nuevo director del departamento de Artes Plásticas del I. N. B. A., nos invitó a Inés Amor y a mí, a cambiar impresiones sobre este asunto. Antes de interiorizarnos en los problemas técnicos de la bienal me permití hacer algunas preguntas a este señor sobre el significado mismo del acto.

A) ¿Estaban los organizadores de esta bienal seguros de que el compromiso internacional que hacían adquirir a nuestro país [debería ser] apoyado por la administración próxima? Incógnita.

Seguramente que nadie podría responder a esta pregunta; pero el asunto es realmente delicado porque no es correcto ni fácil que un gobierno pueda volver las espaldas a un compromiso que le echan encima tan desaprensivamente unos señores que mañana no tendrán la responsabilidad de él, y buenas razones va a tener el nuevo gobierno para no aceptar el compromiso de esta bienal, que por todas las razones que se exponen puede ser un positivo fracaso.

B) ¿Estaba el gobierno actual dispuesto a sufragar los gastos cuantiosos que significaría esta organización? La extraña respuesta fue que no se escatimaría gasto alguno para que la bienal se llevara en efecto.

En realidad el gobierno ha estado haciendo cuantiosos gastos en el acondicionamiento del Palacio de Bellas Artes, en el que a ojo de buen cubero, puede asegurarse que se llevan gastados más de medio millón de pesos hablando conservadoramente: pero estos gastos serán muchísimo mayores si se toma en cuenta los errores que se están cometiendo en la organización de una bienal. Caso positivamente insólito [ya] que no tienen experiencia



en esta clase de trabajos como puede apreciarse por la siguiente respuesta a la pregunta:

C) ¿Es cierto que el gobierno de México va a pagar todos los gastos de la exposición? El gobierno pagará todo fue la respuesta.

Mi asombro iba en aumento al saber que nuestro país pagaría los gastos de empaque, transporte de ida y vuelta y seguros de las obras que serán enviadas a la bienal. Caso positivamente insólito de desprendimiento y liberalidad, pues posiblemente estos señores no sabrían que ninguna de las bienales oficiales que se celebran en el mundo se atreve a pagar los cuantiosos gastos de empaque, transporte y seguros: ni la Biennale de Venecia, Italia, ni la de São Paulo, Brasil, ni la de Pittsburg, ni otras cargan a su presupuesto este género de gastos. Así resulta que la bienal mexicana hará pensar sobre el país estas onerosas erogaciones, lo que es pésimo precedente y esto es positivamente inexplicable para nosotros y además, es extraño en la conducta que hasta ahora había seguido el I. N. B. A. En efecto, durante esta administración del I. N. B. A., que ha sido la más remisa para las cosas de Artes Plásticas, México ha auspiciado dos exposiciones importantes en el extranjero: una en Lima, Perú, y otra en Tokio, Japón, la primera costeadada por el periódico *La Crónica* y la segunda por el *Yomiuri*. En cambio ahora que estos señores están de salida, como se dice “echan la casa por la ventana” y hacen la primera bienal mexicana derrochando el dinero estableciendo pésimos precedentes que no podemos asegurar sean aceptados por el gobierno que próximamente regirá nuestro país. Una prueba más de la desesperación con que estos señores quieren aparentar haber hecho algo por el arte de México, es la destinación y apuro para enviar a Burdeos y París, una exposición bizarra de pintura mexicana y su compromiso para enviar a la Biennale de Venecia, otra exposición apresuradamente integrada, cuando por más de 30 años nuestro país había desatendido las invitaciones reiteradas del gobierno italiano para estar representado en la más importante muestra del arte mundial.

D) ¿Cuál va a ser el criterio para hacer la selección de las obras que enviarán los países a la bienal? La invitación se hará por los conductos diplomáticos y los organismos oficiales se encargarán de escoger a los artistas.

Esta respuesta es para causar asombro e indica una vez más la inexperiencia y la falta de criterio de los organizadores. Se sabe en efecto, que los

organismos oficiales de cada país son los más impropios, los más llenos de prejuicios y los más incapaces para hacer una selección imparcial y atinada: y nosotros lo sabemos muy bien con nuestro propio ejemplo, ya que están al frente de los destinos del I. N. B. A., políticos no bien documentados en materia de Artes Plásticas, gentes que no saben de museos, de artistas, de movimientos artísticos y menos saben de bienales que nunca han visto por fuera y menos por dentro. La mejor prueba del destino que se ha cometido al encomendar a los gobiernos la selección de obras y de artistas, es que esta bienal mexicana será probablemente una pifia, no sólo por la falta de muchos artistas eminentes de diversos países, que por una razón o por otra no están dentro de las preferencias de los gobiernos sino, muy señaladamente por la pobre categoría de obras de artistas burócratas la mayoría o de ahijados de tal o cual director del I.N.B.A, de aquellos paisas que ignoran las cosas de arte. En el sentido de la calidad de las obras y dados estos antecedentes podemos suponer que la primera bienal mexicana será un fracaso, tanto más lamentable cuanto que nos costará a los contribuyentes una cantidad respetable de dinero torpemente empleado. Pronto veremos si esto es o no verdad.

E) ¿Cuántos son los artistas que vendrán representados de cada país? Serán veinte por cada uno.

Otra causa de estupor, ya que ustedes se imaginarán que en materia de Artes Plásticas no todos los países pueden medirse con el mismo rasero: así los Estados Unidos, México, Argentina y Brasil, estarán representados en la misma proporción que Honduras, Salvador o Paraguay, por ejemplo. ¿Hay algo más absurdo que esto en la organización de la bienal? ¿No nos sobra razón para decir en el epígrafe de esta nota una bienal sin cabeza?

Naturalmente que el primer embrollo que tienen ante sí los organizadores de este acto es el de los artistas de nuestro país: a ver si dejan México con sus 20 artistas. Claro es que a última hora tendrán que dar reversa al carro de reglamento para aceptar “a fortiori” 20 más o quizás 40 más... Se pensaba también fuera de concurso y de reglamento honrar exposiciones especiales a Rivera y a Orozco: a ver si estos señores dejan a un lado a Siqueiros, Tamayo, a Goitia y otros artistas mexicanos importantes.

El primer anuncio de la Bienal que apareció con este mismo suplemento la semana pasada, ofrece las exposiciones retrospectivas de Orozco, Rivera,

Siqueiros, y Tamayo. Con estos elementos esta primera bienal mexicana será ya de un gran interés al menos por lo que respecta a México cuyo prestigio en las Artes Pláticas es indisoluble. Lo que muy difícilmente podría salvarse es el resto de la exposición. ♦

[2] **Ida Rodríguez Prampolini: la ideología del sexenio (1977)**

La historiadora del arte Ida Rodríguez Prampolini, a través de un caso específico (la muestra México en España. Imagen de su arte, realizada en el Museo Español de Arte Contemporáneo, hoy Centro de Arte Reina Sofía, en 1977), devela el *modus operandi* en la realización de oficialistas exposiciones panorámicas de arte destinadas al consumo internacional. Para el régimen, en el arte se cifraba el mensaje político tanto de modernización como de riqueza y antigüedad cultural del país, argumento por el cual México debía ocupar un sitio relevante dentro de las naciones civilizadas y poderosas. En esa campaña por reconocimiento y acreditación de liderazgo político diplomático, el arte de factura local era un decisivo argumento ideológico.

ANA GARDUÑO

Fuente: Ida Rodríguez Prampolini, "Los guardianes de la ideología del sexenio", *Plural*, México, segunda época, v. VI, n. 75, diciembre de 1977.

En la revista *Proceso*, número 14, del 5 de febrero de 1977, la crítica de arte Raquel Tibol, en su columna semanal, expuso las anormalidades que se llevaron a cabo con motivo de la Exposición de la Colección Hammer, y que el público, preparado como nunca por los anuncios en la prensa, la radio y la televisión, en atropellada asistencia, pudo ver en el Palacio de Bellas Artes. La falta de respeto a las instituciones establecidas por la ley, "el influyentismo, el amiguismo y las conveniencias de prestigios personales y familiares" fueron denunciados por Raquel Tibol. El artículo despertó tal ira en la corte de la señora Margarita López Portillo que en la reunión de críticos, a la que asistí, llevada a cabo en Los Pinos con motivo de la promoción a la exposición Hammer, se habló de la posibilidad de expulsar del

país a “esa señora de origen argentino”. Doña Margarita López Portillo apaciguó los ánimos y cambió la increíble conversación.

Ahora, con motivo de la exposición de arte *México en España*, organizada también por la hermana del señor Presidente, han sucedido de nuevo numerosas arbitrariedades. Esperé en vano algunas semanas, con la esperanza de que fueran denunciadas, por las personas que con cargos públicos habían sido seriamente agraviados en su autoridad. Pero, como sucede siempre, es difícil que se esté dispuesto a jugarse el puesto o malquistarse la voluntad de los poderosos. Si algún tipo de protesta se hizo, debe haber sido en privado, porque en la prensa sólo se ha hablado del éxito obtenido y no ha habido referencia alguna a las irregularidades cometidas para realizar la exposición.

Como con respecto a la parte moderna de la exposición y al catálogo yo padecí la arrogancia de las personas que por decisión de la coordinadora se apoderaron de la organización del evento relegando a las autoridades pertinentes a obedecer sus caprichos e improvisación, me siento en el deber de hacer público lo sucedido, con la esperanza de que en próximas ocasiones se respete el orden institucional y no los intereses de grupo. No tengo ningún puesto público que guardar ni peligro de que se me aplique el artículo 33, puesto que nací en México.

El señor Manuel Carballo, director de Museos, me invitó a nombre del señor subsecretario de Cultura y Difusión Popular, Víctor Flores Olea, y de mi estimable amigo Gastón García Cantú, director del Instituto Nacional de Antropología e Historia, a ser la asesora de la sección de arte contemporáneo de la exposición *México en España*. Se me comunicó que el señor Fernando Gamboa, subdirector técnico y director del Museo de Arte Moderno, además de excelente museógrafo y experto en exposiciones de México en el extranjero, de manera arbitraria había sido eliminado del proyecto. Fui enterada también que se había decidido que sólo deberían llevarse obras de artistas muertos. No herir susceptibilidades de nuestros genios era una de las consignas. Sugerí una lista de aquellos cuadros que creí por su originalidad, más representativos de la Escuela Mexicana. Desde luego los de Orozco, Rivera y Siqueiros, pero además obras de José Guadalupe Posada, Julio Castellanos, Frida Kahlo, Rodríguez Lozano, Antonio Ruiz, Gerardo Murillo, etcétera, ya que me pareció que tendrían, para los españoles, mayor interés. Dos días después, la lista quedó reducida



sólo a los tres grandes. Muy pronto me di cuenta que nunca eran las autoridades competentes, el señor director de Museos, Carballo, o el señor director de Artes Plásticas del INBA, Óscar Urrutia, los que tomaban los acuerdos, sino dos de los consejeros de la señora Margarita López Portillo: el señor Gutierre Tibón y la señora Ana María Icaza de Xirau, viejos amigos míos, ¿hasta que lean esto?

Pocos días después de aceptar escribir para el catálogo, me encontré en Cuernavaca, en su propia casa, con los hermanos Carletto y Gutierre Tibón. Al empezar nuestra conversación, Carletto me contó que Octavio Paz se oponía a que mi nombre figurara en el catálogo al lado del suyo, ya que tenía a su cargo la introducción del mismo. La cólera del poeta se debe a que tengo la osadía de escribir en *Plural*, revista que, según Carletto, Paz considera de su propiedad ya que “él la fundó con su dinero personal y su trabajo”. Le expliqué al señor Tibón que el viejo *Plural* nunca había valido mi respeto desde que en sus páginas se atacó, por ejemplo, al libro de texto gratuito y a la falta de libertad de prensa en las que Paz considera dictaduras latinoamericanas: Perú y Cuba. Dije lo que pienso: que la revista *Plural* pertenece a la casa *Excélsior*, que por lo mismo no es propiedad personal de nadie, que el viejo *Plural* me parecía una revista reaccionaria y elitista tanto como la actual revista *Vuelta*, y que era triste que Octavio, que cree en la libertad irrestricta, casara pleito conmigo, justamente en lo que atañe a la libertad personal de escribir donde me dé la gana. Gutierre Tibón, por su parte, me indicó que había ido a Cuernavaca para escribir las fichas de arte prehispánico, ya que la doctora Beatriz de la Fuente, nombrada por las autoridades asesora de esa sección de nuestro arte, “no tenía un conocimiento científico de la materia”. Debo aclarar para quien lo desconozca que la doctora De la Fuente es miembro distinguido del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, maestra en la Facultad de Filosofía y Letras, y eminente conocedora del arte prehispánico, lo que no impidió que fuera suprimida del cargo sin notificación alguna.

Mi propuesta de mandar determinados cuadros que revelaran la ideología revolucionaria de nuestros tres artistas fue también boicoteada, desde luego, aunque no por las autoridades. Por fin se alcanzó un triunfo al incluir *El Dictador* de José Clemente Orozco. Sin embargo, para no herir la susceptibilidad de España, donde el franquismo, según los verdaderos

organizadores de la muestra, vive aún en los corazones, en el catálogo aparece con el nombre, menos obvio, de *El Tirano*.

Entregué con puntualidad las cuartillas de la introducción al arte contemporáneo, sin saber, en ese momento, que serían sometidas al juicio de Gutierre Tibón. Mi sorpresa no fue pequeña cuando supe las razones que expresó el señor Tibón para no aceptarlas. Mi texto le pareció representar “la ideología del sexenio pasado”, ser “peligrosamente socialistoide y comunistoide” ya que, al presentar el muralismo, hablaba mucho de “revolución”, y al comentar la obra de Posada nombraba demasiado “al pueblo”. Es decir, que “revolución” y “pueblo” son dos conceptos que, para los organizadores de la exposición, están proscritos en la ideología de este sexenio.

¿Es admisible que la cultura del país sea dirigida a trasmano por personas con semejante criterio?

¿Cómo suprimir al pueblo al hablar de un grabador como Posada? ¿Cómo suprimir la ideología revolucionaria de un movimiento como el muralismo, que está basado en ella?

La respuesta, sin embargo, nos la da Octavio Paz en la introducción al mismo catálogo cuando afirma:

“*La carga ideológica y didáctica es el obstáculo* que se interpone con frecuencia entre el espectador moderno y la pintura de Rivera, Orozco y Siqueiros. Hay que decir, sin embargo, que una pintura no es la ideología que la recubre, sino las formas y colores con que el pintor, muchas veces involuntariamente, se descubre y nos descubre su mundo... La obra de los tres está unida a la historia moderna de México y en esta dependencia del acontecimiento se encuentra, *contradictoriamente*, su grandeza y su limitación” (p. 22, los subrayados son míos).

Después de la explicación que dio Paz, en *Posdata*, de la matanza de Tlatelolco, ésta del muralismo, igualmente arbitraria, tiene la única ventaja de ser menos peligrosa.

De mi texto se publicó una mínima parte, sin que mi firma apareciera para no lastimar al poeta. Lo poco que figura en el catálogo sufrió las mutilaciones del guardián de la ideología sexenal: Gutierre Tibón, quien recortó todo aquello que pudiera sonar a reivindicación de derechos del pueblo.

Las notas y la introducción a la parte del Virreinato y del siglo XIX, curiosamente unidas en un solo texto como si nunca nos hubiéramos escindi-

do de España, fueron encargados a dos bien intencionadas damas de alta alcurnia, doña Teresa Castelló de Iturbe y doña Marita Martínez del Río de Redo. El trabajo sobre el arte del siglo XIX, que se le había encargado a la maestra en Historia del Arte, Esther Iturriaga, no pasó tampoco la censura de los ideólogos. Sin embargo, la pueril interpretación que explica nuestro arte del siglo pasado sí fue de su agrado: “al fin el mestizaje ha llegado a la mayoría de edad. Después de la independencia se pintan pulquerías, vendimias, bodegones con platillos y frutas exóticas” (aquí merece preguntarse ¿exóticas para quién?, ¿para los españoles o para los mexicanos que piensan desde Europa?); “el arte mexicano sale a la calle y parece haber encontrado su verdadera identidad”.

El catálogo, plagado de erratas a pesar del cuidado con el que lo revisó el señor Carletto Tibón, corrector de galeras por la gracia de su hermano Gutierre, al fin fue publicado. Ninguna de las autoridades competentes pudo darse cuenta de los cambios y mutilaciones que sufrió, entre otras, la supresión del texto del señor García Cantú y de la mención a la doctora Eugenia Meyer que realizó gran parte del trabajo efectivo.

Si en cuanto al catálogo los guardianes de la ideología pasaron por encima de las autoridades a las que sólo les quedaba lamentarse (daba verdadera pena oírlos), con respecto a las obras que se enviaron y a la manera de conseguirlas, el despotismo y la arbitrariedad no tuvieron límites.

Violaron cualquier dictamen sobre la conveniencia o no de mover ciertas piezas. Pasaron por encima de los trámites legales para préstamos en museos. Saltaron sobre toda diligencia burocrática. Pero hay que reconocerles, llegaron, en su celo patriótico, hasta exponer la vida. En Yanhuitlán, el pueblo quiso lincharlos para impedir el “préstamo forzoso” de su famoso retablo. Pero, al final, la exposición fue un éxito para gloria de México y la vanagloria de la señora Xirau y los dos hermanos Tibón. Valió la pena tanta suficiencia. ♦

[3] **Olivier Debroise: El regalo y su envoltura (1981)**

Olivier Debroise (1952-2008) se autoconstruyó un perfil de agudo crítico del arte y las políticas culturales de su tiempo. Aquí reseña la “presentación en sociedad” de un recinto

innovador en México, el Museo de Arte Internacional Rufino Tamayo, uno de los primeros museos monumentales fundados por el patrocinio empresarial. La crítica cuestionó a Tamayo por no negociar sólo con el Estado. Pero los tiempos del monopolio gubernamental en materia cultural estaban terminando de la misma manera en que el régimen que había prohiado tal sistema estaba en decadencia. Un lustro después de su creación, el artista decidió incorporarlo a la red de museos públicos y aportó una colección de perfil internacionalista, moderno y contemporáneo, del que el INBA carecía.

ANA GARDUÑO

Fuente: Olivier Debroise, "El regalo y su envoltura",
La Cultura en México, 17 de junio de 1981.

1.

La noción misma de "arte moderno" apunta hacia un concepto historicista; se refiere a la pintura que se practica en el mundo en los siglos XIX y XX. Las opiniones difieren en cuanto a la fecha de iniciación del arte moderno: hay quienes dicen que arranca con Cézanne; para otros el Gran Iniciador es Courbet, que rompe con la tradición retratística de la aristocracia y se interesa por el pueblo. Prefiero considerar que el primer pintor "moderno" es Delacroix, quien, paralelamente a su obra plástica, elabora una teoría. Con ello la pintura cambia de rumbo, deja de ser simple "representación" y empieza a reflexionar sobre sus propios medios y fines, se vuelve aventura creativa y se piensa a sí misma en términos filosóficos. Asimismo, la obra de Delacroix "produce" el primer crítico de arte: Baudelaire. En el siglo XX, sucesivamente, los expresionistas alemanes, Malevich, Marcel Duchamp y los más recientes artistas conceptuales ahondan esa reflexión sobre la pintura (en la que intervienen cada vez más nociones místicas, filosóficas y, también, políticas). En las últimas décadas, las teorías, a su vez, producen las imágenes. "No 'ver para creer', imbécil, sino creer para ver, porque el Arte Moderno se ha vuelto totalmente literario: las pinturas y las otras obras sólo existen para ilustrar un texto." (Tom Wolfe). La pintura se ha vuelto algo tan serio que no hay que dejarla en manos de los pintores: no está lejos el momento en que los "críticos" se pongan a dibujar para explicar sus teo-

rias (al prescindir de ese intermediario que se llama “pintor”, el crítico accederá también al rango de superestrella pública).

El Arte Moderno (con mayúsculas) se caracteriza por una contradicción: el pintor pinta cosas visuales lo más visuales posibles y con cada vez menos referencias “literarias” inmediatas a lo real, pero, al hacerlo, solapa las teorías filosóficas de los escritores.

En México, la pintura moderna quiso, primero, ser “política”, reflexión literaria sobre el acontecer de “un pueblo”. El Muralismo terminó siendo, a partir del Cardenismo, una forma particular, latinoamericana, del Realismo Socialista (y, actualmente, “se beneficia” del desprecio generalizado hacia toda forma de arte estalinista). La otra pintura, la que se hacía en cenáculos de la ciudad de México, era entonces la auténtica Pintura Moderna Mexicana. Para “existir”, tenía que viajar a los grandes centros de Arte y construirse una “teoría”. “El exotismo es la Estética de lo diferente”, escribe Victor Segalen en su análisis de la obra de Paul Gauguin; la “diferencia exótica” —forma de asociabilidad, reivindicación de una posición periférica— era el único concepto viable para la pintura mexicana que buscaba imponerse en un mercado internacional del arte: hacía las veces de “teoría”. Es lo que Rufino Tamayo comprendió admirablemente.

2. *El regalo*

Rufino Tamayo dona al Pueblo de México la colección de cuadros que reunió a lo largo de su vida y a través de sus viajes. Aproximadamente 250 piezas —óleos, dibujos, litografías, grabados, esculturas y montajes, técnicas mixtas o como quiera que se les llame— de diversos tamaños, orígenes y calidades, que cubren cuarenta años de la plástica contemporánea internacional.

Por su mismo eclecticismo, la colección de Tamayo no puede pretender ser una muestra exhaustiva de un momento histórico; a lo más señala o resume los intereses personales, las afinidades plásticas y las posibles influencias del coleccionista.

La escuela abstracta española de las postrimerías del franquismo es, tal vez, la más completamente representada en el Museo Rufino Tamayo.

Dos austeros Tapies, un Saura de la primera época, un Genovés fotorrealista azafranado muy logrado, un enorme tapiz de Grau Garriga, “técnicas

mixtas” de Guinovart testimonian, con medios cercanos a los de los expresionistas abstractos norteamericanos, el horror y la violencia, la huella de la Guerra Civil y de la dictadura. El arte español de los sesenta demuestra ser muchísimo más radical, dinámico y existencialmente auténtico que su contemporáneo francés.

Rufino Tamayo trajo de Francia cuadros de las tendencias “lírica”, “tachista”, “purista” y “cinética” del arte abstracto. El expresionismo puro, las pastas gruesas y los ardientes colores “bandera” de Manessier y de Riopelle, la limpieza de las “caligrafías” de Hartung hicieron más por la divulgación y por la “socialización” de la pintura abstracta que sus inmediatos antecesores intelectuales, Masson y Arp. En los años cincuenta, la pintura abstracta se transforma en el arte oficial de la V República francesa. Lejos de la “revolución pictórica” que transcurre en el mismo periodo, en el arte de Estados Unidos, la pintura francesa marca la recuperación por el Estado de las formas que, apenas unos años antes, eran privilegio de la vanguardia. Hacia finales de los sesenta, el “arte por el arte” que se practica en Francia deriva, con Victor Vasarely y la creación del Groupe de Recherche d’Art Visuel, hacia la investigación puramente formal de efectos ópticos. Con alarde de tecnología, con los recursos de la electrónica más avanzada, los artistas cinéticos aprovechan un momento particular del auge económico francés de la postguerra para crear *gadgets* visuales (a la postre, aburridos de tan repetitivos y pocos imaginativos). Manifiestan el éxtasis frente a la técnica de una sociedad que busca continuamente superar *lo americano* (raro concepto francés que alcanza su máxima expresión con la construcción del Centro Geoges Pompidou, visión de América a través del filtro de la ciencia-ficción).

La Escuela de Nueva York es probablemente la más importante del periodo que se considera; sin embargo, es la menos completamente representada en el Museo Tamayo. Un Rothko vertical, azul y naranja, no señala los posteriores adelantos del pintor en su estudio del color; cuadros de Kooning, David Smith, Theo Stamos, Franz Kline, Helen Frankenthaler, Bridget Riley, Roy Lichtenstein, George Segal y de numerosos “pequeños maestros”. Pero faltan (por orden alfabético): Richard Estes, Arshyle Gorky, Jasper Johns, Morris Louis, Robert Morris, Barnett Newman, Noland, Oldenburg, Olitski, Pollock, Raushenberg, Andy Warhol. En resumen:

grandes nombres representados por pequeños cuadros y grandes cuadros que representan a pequeños nombres.

Las tres piezas más importantes del Museo Tamayo son, sin duda alguna, un excelente y desgarrador óleo de la mejor época de Dubuffet; un Francis Bacon en una gama de anaranjados y verdes bastante siniestros y un muy logrado Victor Pasmore. Cabe señalar algunos muy interesantes cuadros que no se integran del todo en el periodo anunciado: un sobrio Fernand Léger muy bien construido, un pequeño Magritte, muestras del surrealismo abstracto de André Masson y un “collage” de Max Ernst.

La plástica latinoamericana que se conoce en Europa y en Estados Unidos se limita a cuatro nombres: Rufino Tamayo, Roberto Matta, Wifredo Lam y Francisco Toledo. Ellos son los que figuran en el Museo Tamayo como muestra del arte moderno “exótico”. Sin explicitarlo, el Museo Tamayo parece solapar una tesis según la cual la plástica empezó en México en los años sesenta con la escuela “geométrica” por un lado, y con Toledo por el otro. Lilia Carrillo —caso marginal de pintora abstracta “lírica”— aparece como “veterana” de un movimiento que prosigue con Kasuya Sakai, Fernando González Gortázar, Manuel Felguérez, Vicente Rojo y Sebastián. Rufino Tamayo figura entonces como patriarca y caso único en los anales de la pintura mexicana. Resulta un poco lamentable que se descarten los que fueron sus “compañeros de ruta” de la primera hora —y los primeros en reconocer su talento—. Aunque fuera sólo para dar un elemento comparativo —que no puede restar importancia a la obra de Tamayo—, habría que incluir, al lado de los suyos, cuadros de Agustín Lazo, de Julio Castellanos, de Antonio “El Corcito” Ruiz, de Miguel Covarrubias, de María Izquierdo, de Frida Kahlo, de Olga Costa. La pintura “moderna” no apareció en México por “generación espontánea”.

3.

La historia del siglo XX se calcula, en Europa, en periodos limitados por las guerras y, en México, por décadas y/o sexenios. El concepto de arte “contemporáneo”, acuñado en Europa y en Estados Unidos, remite a la pintura de la segunda postguerra. Lleva implícito el proceso de “socialización” por los media del arte de vanguardia inmediatamente anterior, pero no expresa ningún cambio sustancial del arte (por lo menos ninguno que

actualmente sea visible). Tan historicista, si no más que la noción de arte “moderno”, la de arte “contemporáneo” no se puede aplicar ni a la historia de México, ni a la historia del arte mexicano.

A la fecha, no existe aquí ningún mercado del arte que estructure la difusión, y la venta de las obras como sucede en París o en Nueva York. La única “galería” susceptible de representar las tendencias plásticas locales es el Instituto Nacional de Bellas Artes, mismo que, por su “connotación” política, es mantenido fuera de las grandes “ferias” mundiales.* No hay, en México, una sola galería con la capacidad financiera de difundir y de vender a los pintores mexicanos a nivel internacional. Tom Wolfe calcula que, en Estados Unidos, sólo existen 90 compradores potenciales de obras de arte; ¿cuántos habrá entonces en México? La pintura actual de México no puede, por todas estas razones extra-estéticas, competir (chin) en el mercado: no sirve de nada exponer en la Zona Rosa; hay que apuntar de una vez hacia Le Quartier de l’Horloge o Soho.

Con el concepto de arte “contemporáneo” se busca imponer obras “de vanguardia” complejas, y que la distancia del tiempo aún no permite valorar; el arte más reciente tiene que ser competitivo (otra vez) con el de los antiguos maestros reconocidos del arte “moderno”. No existía arte “contemporáneo” en México en la medida en que la pintura mexicana, aislada y anónima, no aparecía en las páginas de *Artforum*. Esto, por fin, va a cambiar.

Un país “moderno” tiene que poseer estructuras “modernas”, una de las cuales es un mercado de pintura “contemporánea”. Ahora, exactamente enfrente del obsoleto Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, se erige el Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporáneo.

4. *La envoltura*

Para “envolver” el regalo que Rufino Tamayo hace al Pueblo de México, Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky edifican una más de sus imponentes estructuras de concreto “martelado”. El Museo Tamayo parece brotar desde las entrañas del Bosque de Chapultepec. Las grandes masas cuadradas, sobrias, se yuxtaponen unas a otras en diferentes planos; las perspectivas truncas entre nivel y nivel crean juegos verdaderamente halagadores para el ojo. Las mismas rupturas se repiten en el interior del museo. El *lobby* se abre, repleto de luz, ante el espectador; una rampa con-

duce suavemente hacia el más bajo nivel; las salas se distribuyen, descentradas, alrededor. En cada momento la mirada tropieza con “obstáculos visuales” que obligan a desviar la atención hacia otro ángulo, hacia otro juego de perspectivas. El Museo Tamayo está construido como una escultura —tal vez la más importante de todas—, y la sobriedad del material de construcción, uniformemente gris, resalta los volúmenes hábilmente colocados. Zabludovsky y González de León se inspiran directamente de la materia de las pirámides precortesianas y de los conventos del siglo XVI: El Colegio de México es un claustro por el que deambula silenciosamente la Inteligencia en busca de la Verdad; el Museo Tamayo es un templo dominical que invita a la Adoración de las Obras de Arte (hasta púlpito tiene, para quién sabe qué homilias futuras).

Las salas de exposición son de dimensiones bastante reducidas en proporción con el conjunto. Los elementos arquitectónicos reducen aún más la amplitud de las superficies “visibles”. Completamente cerradas, las salas del Museo sólo permiten observar los cuadros con luz artificial. El mismo Tamayo explica: “Jamás he trabajado con luz artificial porque considero que únicamente la luz natural da a los colores sus justas tonalidades.”**

La austeridad, los juegos cubistoides con los volúmenes, las proporciones desmedidas de las arquitecturas de Zabludovsky y González de León recuerdan los soberbios e inhumanos edificios de la época mussoliniana, hechos para impresionar más que para “servir”. Fascinante, hermoso e inútil, el barroquismo post-Bauhaus de los arquitectos más conocidos de México actualmente se aprovecha aquí de la presencia de cuadros de los artistas más famosos en lo que va del siglo; las obras de arte “contemporáneo” internacional valoran implícitamente el edificio que las “contiene”. Es un caso típico de la *desviación de intenciones*, del “secuestro” ideológico al que es sometida toda creación artística. Un cuadro realizado secreta y amorosamente en un taller “fuera del mundo”, una vez “socializado” permite que “otras gentes” elaboren a su costa un discurso con el que “lucen su cultura”.

* Uno de los fundadores de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de París (FIAC) me hizo ese comentario en su visita a México.

** Rufino Tamayo, “Mi lenguaje: la pintura”, *Revista de la Universidad de México*, diciembre de 1980-enero de 1981. ♦