



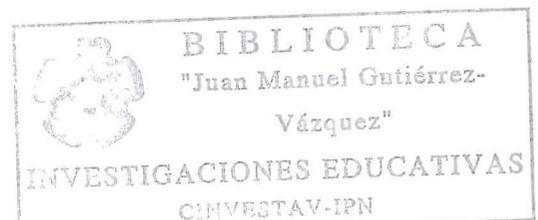
**CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DE ESTUDIOS AVANZADOS
DEL INSTITUTO POLITÉCNICO NACIONAL**

Sede Sur
Departamento de Investigaciones Educativas

**LOS CONCURSOS DE ARTES PLÁSTICAS EN LOS
AÑOS 60. ESCAPARATES DE LA GENERACIÓN DE LA
RUPTURA**

Tesis que para obtener el grado de Maestra en Ciencias en la
Especialidad de Investigaciones Educativas

Presenta



Blanca Estela Lamadrid Palomares

Licenciada en Pedagogía

Directora de tesis

Susana Ruth Quintanilla Osorio

Doctora en Pedagogía

**CINVESTAV
IPN
ADQUISICION
DE LIBROS**

Marzo, 2007

A Bruno Ricardo en sus nueve años de vida.

Esta tesis contó con el apoyo de una Beca de Conacyt.

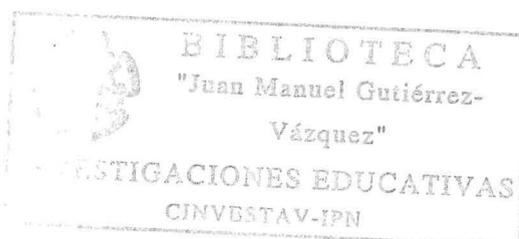
Agradecimientos

La realización de esta tesis fue posible gracias a la valiosa información que me proporcionaron las siguientes personas e instituciones:

Agradezco al Departamento de Investigaciones Educativas, por darme la oportunidad de seguir con mi proceso formativo. Al Centro Nacional de Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), INBA, la Biblioteca de las Artes, la Hemeroteca Nacional por permitirme el acceso a sus acervos y fondos documentales.

Agradezco el interés y la guía a Susana Quintanilla Osorio mi asesora de tesis. A Ariadna Acevedo y Eva Taboada por la lectura comprometida que llevaron a cabo de este trabajo y por las valiosas recomendaciones para mejorarlo. Asimismo, el apoyo invaluable de Verónica Arellano para la conclusión de este trabajo. A Rosa María Martínez por su valiosa colaboración. A Lilia Alvarado, Rodolfo Sánchez y Cornelio Tapia por toda la disposición y amabilidad con la que me apoyaron en la biblioteca.

Muy especialmente quiero manifestar mi agradecimiento a mi hijo Bruno Ricardo y a Ricardo Medrano por el apoyo incondicional para llevar a cabo este trabajo.



Resumen

En este trabajo se analizan los concursos de artes plásticas, en términos temporales, que fueron decisivos en la configuración de la identidad de la generación de la ruptura durante el periodo de 1960 – 1970; la combinación de factores sociales, políticos y culturales que prepararon el campo para dejar atrás a la escuela mexicana; los artistas más destacados con sus obras, así como las repercusiones de cada evento. En esa línea, sobresale, en forma de análisis particular, el estilo al que pertenecieron las obras, las posibles influencias y algunos elementos compositivos que aportaron con su lenguaje plástico; los espacios a través de los cuales se pretendía controlar la producción y la difusión de las obras iconográficas para atender intereses políticos y económicos. Esta es una investigación que aporta una visión a las ya realizadas, a partir de un antagonismo y de la influencia política de una potencia extranjera que transforman, por medio de la oportunidad de exponer, la concepción del arte moderno en México.

Abstract

In this work the plastic arts analyze the contest of themselves, in temporary terms, that were decisive in the configuration of the generation's identity of the rupture during the period of 1960 – 1970. The combination of social, political and cultural factors that prepared the field to leave the escuela mexicana behind; the most outstanding artists and their work, as well as the repercussions of each event. In this line, excels, in form of particular analysis, the style to which the works belonged, the possible influences and some composed elements that contributed with their plastic language; the spaces through which it was tried to control the production and the diffusion of iconographic work in consideration of political and economic interests. This is an investigation that contributes a vision to others already made, from an antagonism and the political

influence of a foreign influence which transform, by means of the opportunity to expose, the conception of the modern art in Mexico.

INDICE

INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO 1. DEJANDO ATRÁS A LA ESCUELA MEXICANA	23
1.1 La transición	23
1.2 La gestación: los años 50	29
1.2.1 Contextos de los innovadores.	30
1.2.2 Las primeras ventanas al público	31
1.2.3 Primera bienal internacional de pintura y grabado	34
1.3 Ingerencia extranjera	37
1.3.1 Las corporaciones norteamericanas en México	40
1.4 El debate	42
CAPÍTULO 2. PERSONAJES Y CORRIENTES PRESENTES EN LA RUPTURA	46
2.1 Corrientes, tendencias e influencias	46
2.1.1 La Nueva Figuración	47
2.1.2 Pintura Fantástica	51
2.1.3 Figurativismo abstractivo	52
2.1.4 Arte Abstracto	55
2.2 Los artistas	60
2.2.1 Las cuatro generaciones de una generación	60
2.3 El inicio de la ruptura	63

2.3.1 La Segunda Bienal Interamericana	63
2.3.2 Las reacciones	66
2.4 La revuelta	70
CAPÍTULO 3.	
LA PRIMERA MITAD DE LOS 60.	75
3.1 Antecedentes	75
3.1.1 Los salones de pintura mexicana	76
3.2 Salón ESSO	80
3.2.1 Contexto Sociocultural	80
3.2.2 El concurso	81
3.3 Las reacciones	84
3.3.1 La crítica	84
3.3.2 Respecto al jurado	88
3.3.3 La crítica de los artistas	89
3.3.4 A los patrocinadores del evento	90
3.4 El Viraje que viene	95
CAPÍTULO 4. CONFRONTACIÓN 66 DE LAS	
NUEVAS GENERACIONES.	99
4.1 Organización	99
4.2 Los artistas, su obra y sus críticos	105
4.2.1 Repercusiones de la confrontación	112
4.3 El triunfo de los nuevos lenguajes plásticos	120

CAPÍTULO 5. EL FINAL DE LOS 60	123
5.1 La olimpiada y el movimiento estudiantil	123
5.2 Exposición solar 68	129
5.2.1 La convocatoria	129
5.2.2 Los artistas premiados	133
5.2.3 Jurado y premios	139
5.2.4 Fortuna crítica	140
5.3 Otros escaparates	143
5.3.1 Salón independiente	143
CONCLUSIONES	147
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y HEMEROGRÁFICAS	156

INTRODUCCIÓN

La idea de realizar esta investigación a lo largo de la maestría en el Departamento de Investigación Educativa (DIE), se relaciona con mi trabajo en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información en Artes Plásticas y con mi cercanía a la Escuela de Pintura, Grabado y Escultura La Esmeralda —ambos pertenecientes al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes—. La experiencia que obtuve en estos espacios me estimuló a realizar un estudio sobre la incursión, en el mundo del arte, de los artistas que formaron parte de la llamada generación de la ruptura.

Esta generación de artistas buscó encontrar medios de expresión alternos al fuerte simbolismo revolucionario de la llamada escuela mexicana, que se desarrollo a partir de 1920. Legitimar lenguajes artísticos novedosos, no fue fácil, pero al no adecuarse los patrones estilísticos del arte predominantemente nacionalista a las nuevas corrientes estilísticas que se desarrollaban en occidente, se presentaba como necesaria una transformación. La generación de la ruptura —como todo proceso de avance— tiene así una importante connotación cultural e histórica.

Para estudiar la participación de los artistas en ese momento en la vida cultural de México —así como su consolidación y permanencia— decidí utilizar como hilo conductor su presencia en los escaparates, principalmente en los concursos sobresalientes de la década que va de 1960 a 1970, sin omitir su ascenso de manera paulatina en diferentes espacios, como fueron las galerías, las manifestaciones individuales y los eventos oficiales que el Estado promovió y que ayudaron al reconocimiento de su trabajo.

Las diferentes políticas de los gobiernos a partir de 1940 y de los distintos directores de instituciones culturales intervinieron directamente en los cambios coyunturales y en los logros que consolidaron a un grupo desvinculado con la imagen preestablecida que se había dado mediante el llamado arte oficial¹.

Durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) la situación de los valores revolucionarios empezaron a quedarse a la zaga y la importancia del muralismo —escuela predominante de las artes plásticas—, se debilitó. Las expresiones plásticas distintas a la escuela mexicana fueron adquiriendo fuerza, como una reacción ante el sectarismo de aquel movimiento y su patrocinio oficial.

En la política interna, el presidente Miguel Alemán (1946-1952), reexaminó el proceso revolucionario mexicano y lo catalogó como un tanto obsoleto —la lucha armada se convertía en un mito—, y es durante este régimen que se internacionalizó la vida económica y social de México. Se fomentaron las inversiones extranjeras, desarrollándose la industria mexicana, aunque el capital extranjero salía del país, propiciando la continua dependencia económica.

Fue en el periodo presidencial de Alemán cuando se funda en 1946, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), con la intención de fortalecer el aparato cultural del Estado y con las tareas de cultivar, fomentar y estimular la creación artística. El Instituto tendría asignado evitar la filtración de influencias culturales extranjeras, hecho que cambió por completo con los años, como veremos en este trabajo.

¹ Cfr. Christine Frérot, op. Cit y Enrique Krauze, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940 - 1996)*, México, Tusquets Editores, 2002.

Tanto la creación del INBA como la inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas —ambos en el año de 1946—, todavía fueron muestra del nacionalismo en la cultura, aunque no estuvieran atados, necesariamente, a un sentido *revolucionario*.

Para el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines(1952-1958), México llegó a ser un país próspero, debido a los resultados de un cambio del tipo de política económica que propició el aumento de capitales de los Estados Unidos en la infraestructura de nuestro país. Es la época en que con el progreso social y económico, surgió un internacionalismo que influyó en el ámbito político y cultural que cambiando la visión del nacionalismo y las tendencias socializantes.

Este aspecto internacionalista también se manifestó en las artes plásticas con la adopción de corrientes artísticas provenientes de Estados Unidos y Europa. La irrupción del *expresionismo abstracto* en nuestro arte se debió parcialmente a los efectos de la política cultural intervencionista del gobierno norteamericano y de las empresas internacionales durante el periodo llamado *Guerra Fría*.

Los artistas que querían alejarse del monolítico tema nacionalista, aprovechan la oportunidad de irrumpir en el campo nacional de manera más sólida, por medio de concursos y exposiciones auspiciadas por los gobiernos norteamericanos —aunque el inicio de su devenir se remite al decenio de los años 50—, donde los artistas mexicanos desarrollaron un lenguaje de transición: partiendo de la *figuración* se fueron añadiendo lenguajes contemporáneos. Sin embargo, dentro de las diferentes tendencias que emergieron en esta década, se dieron incipientes enfrentamientos agudizados en las décadas subsecuentes, siendo el más representativo el que se suscitó entre *figurativistas* y *abstractos*.

Durante el período del presidente Ruiz Cortines, asumió Miguel Salas Anzures la Jefatura de Artes Plásticas (1957-1961), quien promovió una política cultural favorable al movimiento nacionalista. Sin embargo, con los años, modificó su actitud para *desfolklorizar*² el arte y apoyar a grupos de artistas de los nuevos lenguajes.

Mientras tanto, Miguel Álvarez Acosta, Director General del INBA (1954-1958), mantuvo una posición relativamente conciliadora entre la escuela mexicana y la *Joven Pintura*. Pero, en realidad, se inclinaba por un arte netamente nacionalista.

El gobierno de Adolfo López Mateos (1958-1964), protegió a las artes plásticas con medidas como la construcción del Museo de Arte Moderno y el de Antropología, en 1964 —ambos en el Bosque de Chapultepec—, y la remodelación de otros espacios culturales. El gobierno continuó apoyando al movimiento del *realismo social*, puesto que no era político desentenderse totalmente de él.

Asimismo, por esas fechas, fungió como Director General del INBA, Celestino Gorostiza (1959-1964), quien consideró necesario enriquecer nuestra tradición cultural con una obra acorde con la realidad del momento, por lo que apoyó al grupo llamado la generación de la ruptura y que es motivo de la presente investigación.

Posteriormente, asume la jefatura de artes plásticas, Horacio Flores Sánchez (1961-1964), quien mantuvo una política cultural de

²“Al parecer, ha llegado el momento de revalorar los productos culturales latinoamericanos y dedicarles atención especial ya que desbordan el marco de un nacionalismo estrecho y superan las limitaciones impuestas de un folklore atrayente...”
Frérot, Christine, *Mercado del Arte 1950-1976*. p.9.

equilibrio entre el movimiento del *realismo social* y la *Joven Pintura*.

En este mismo sentido, dando seguimiento a las políticas oficiales hacia el arte, llegamos al presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), a quien le toca vivir una crisis política y social que afectó al pueblo en general, haciendo eco en los múltiples sectores del país. Este mandatario enfatizaba la necesidad del apoyo a la educación y a la función social de la cultura, a pesar de que no tuvo la habilidad política para solucionar los graves problemas de una reacción que fue principalmente social.

Durante ese régimen presidencial, el Director del INBA, José Luis Martínez; y el Jefe de Artes Plásticas, Jorge Hernández Campos, se inclinaron por la protección a la *Joven Pintura*. Martínez manifestó su interés por un arte en torno a las raíces nacionales, pero con un sentido universal. En cuanto a Hernández Campos, además de dirigir su atención a los artistas contrarios al *realismo social*, difundió nuestra plástica en el extranjero por medio de exposiciones.

Al tomar en cuenta el panorama político que ejerció predominio en la difusión y patrocinio del *grupo de ruptura*, surge otro planteamiento que se expone consecuente con la actividad plástica. Es interesante preguntarse de qué manera el giro artístico y de ruptura —con la escuela mexicana— repercutió en la educación estética de un nuevo público ávido de expresiones correspondientes a su contexto geocultural.

El ejercicio pedagógico que se da por medio de la producción fue reestructurado completamente por este *grupo de ruptura*, el cual intentó dejar atrás la ya muy repetida estructura mental y

representación social de la escuela mexicana. México, al no asimilar la repercusión directa de los *ismos* europeos de las primeras décadas del siglo XX, dejó un espacio vacío para la expresión abstracta cimentada en los procesos intelectuales, más gracias a esa distancia se logró una originalidad en la obra y conservación de identidad dentro de sus manifestaciones.

Hablamos de un fenómeno artístico que es el resultado de distintas influencias externas, ya sea de una corriente específica o de un pintor determinado. Lo que tampoco significa que el artista que las recibió copie o tome las fuentes que se le atribuyen — se puede dar el caso de que el artista siga de cerca a determinado maestro sin que esto implique necesariamente una imitación en sí—, sino que deben verse como parte de su objeto de estudio, del que surge una nueva expresión o una versión diferente de lo que se ha hecho. Aunque en ocasiones sucede que un artista no logre desprenderse y decodificar las influencias que lo moldearon.

Lo que sí es indudable, es que pintores y obras que se han considerado como destacados, han logrado una relevancia en la historia del Arte Mexicano. Aún a últimas fechas, aunque surgidos en el periodo de los años 60, se reconocen como parteaguas de la práctica de un lenguaje visual diferente de lo que fue la escuela mexicana.

Independientemente de lo anterior, al seleccionar el tema, se tomó en cuenta que, a lo largo de 56 años —de 1950 a 2006—, la generación de la ruptura ha sido fundamental en el campo artístico y que sus integrantes han participado activamente en el escenario educativo, político y cultural, así como en el ámbito nacional e internacional contemporáneo.

Si bien existe una cantidad considerable de trabajos acerca de esta generación³, los caminos de su proceso constitutivo han sido descritos por episodios, por ondas cortas —retomando un concepto definido por los historiadores de los *Anales*— con el propósito de dar cuenta de manera muy precisa de los diferentes aspectos de la agrupación artística. Alejándome de los trabajos predecesores a esta investigación, no pretendo hacer una presentación detallada, ni que englobe cada uno de los elementos ya tomados en cuenta en anteriores trabajos, sino que buscaré, a partir de la combinación de factores sociales, políticos y culturales, analizar los acontecimientos, en términos temporales, que fueron decisivos en la configuración de la identidad de este grupo.

Hay tres momentos claves en la irrupción de los renovadores de la plástica que se relacionan directamente —en los años que delimitan el tema—, con tres exposiciones de una misma década: El *Salón ESSO* de 1965, *Confrontación 66* y la *Exposición Solar 68*, que serán la línea de conducción en la exposición de mi investigación.

No es una decisión arbitraria, sino que encuentro que justamente es en estos acontecimientos donde se entretajan elementos relativos a diversos planos que considero como objetivos del estudio, como son:

- La trayectoria individual de algunos miembros de la generación de la ruptura, como paradigmas de la actitud adoptada ante tendencias y espacios de difusión.

³ Entre los que destaco por su aportación al tema: *El Mercado de Arte* de Christine Frérot, *La Pintura Contemporánea* de Luis Cardoza y Aragón, *Arturo García Bustos y el Realismo de la Escuela Mexicana* de Leonor Morales, *Una década de crítica de arte* de Ida Rodríguez Prampolini, entre muchos otros.

- Las actividades desarrolladas por este grupo y su relación con los movimientos políticos y culturales en los que participó.
- La influencia que tuvieron en la orientación de la enseñanza de las artes plásticas a un público formado con los lineamientos estéticos de la escuela mexicana y privado de alimento artístico internacional.
- Las intervenciones que tuvieron en la política cultural, así como las relaciones que sostuvieron con otras generaciones de escritores y pintores.
- El nivel menor o mayor de apoyo oficial, como determinante de la consolidación de los artistas.
- La postura de la crítica como termómetro de la aceptación que iban recibiendo.

Elementos Teóricos

Si bien el término de historia cultural tiene su propia historia —que se remonta hasta las formas clásicas de historiadores pioneros—, para efectos de esta propuesta me interesé por el diálogo y los entrecruzamientos que se fueron construyendo, basándome en enfoques inspirados en la antropología social y cultural, como el de Peter Burke.

“La historia se nos presenta, al igual que la vida misma, como un espectáculo fugaz, móvil, formado por la trama de problemas intrincadamente mezclados y que puede revestir sucesivamente

multitud de aspectos diversos y contradictorios. Esta vida compleja, ¿cómo abordarla y como fragmentarla a fin de aprehender algo?⁴

Fernand Braudel, así como Georges Duby —representantes de la *Escuela de los Anales*—, determinan que los contextos sociales ejercen una gran influencia directriz en los sucesos históricos, abriendo un campo de comprensión en la conceptualización de un devenir que puede presentar fenómenos que no son del todo autónomos ni aislados. Estos planteamientos permiten abordar mi análisis histórico a partir de acontecimientos sociales y culturales que repercutieron en el grupo artístico objeto de este estudio, logrando esclarecer la función que desempeñaron en el ámbito cultural, así como el impacto que causó en las actividades de la sociedad mexicana.

Si bien no se decanta el trabajo a través de una metodología definida, retomo, en particular, las propuestas de Robert Darnton⁵ en su obra *La gran matanza de gatos y otros episodios de la historia de la cultura francesa*, donde señala que los acontecimientos dan la posibilidad de disfrutar visiones poco usuales que pueden ser reveladoras.

Referencia fundamental y base de mi paradigma teórico, fue la visión de Roger Chartier⁶, para quien la historia del libro comprende el estudio de la producción y la distribución, así como las formas que adquieren los objetos. Enfocar la atención en la producción artística y el mercado en el que se da a conocer ésta, derivará en un

⁴ Braudel, Fernand. *La Historia y las Ciencias Sociales*, p.25.

⁵ Darnton, Robert (1987), *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, Fondo de Cultura Económica.

⁶ Chartier, Roger (1999), *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa.

trabajo de análisis de textos, estudio de imágenes y objetos impresos, tanto como de crítica textual.

En otros desarrollos, Chartier propone un modelo para analizar las formas a través de las cuales las comunidades, con base en sus particularidades sociales y culturales, perciben y comprenden su sociedad y su propia historia.

Esto coincide con Michel de Certeau⁷, quien llega a enfatizar que *el objetivo de la investigación histórica es reconstruir el proceso comunicativo de manera histórico social, desde las condiciones de producción de sentido que la hacen posible.*

El sentido es algo que se encuentra en eso que se llama documento o hecho histórico. En la historia no hay *hechos* sino comunicaciones. La historia trabaja sobre la escritura y no sobre *hechos*, por lo que al construir un relato el documento se comprende como producto y no como dato.

Me enfrenté al problema metodológico de cómo situarme ante las fuentes. De poder plantear de una manera pertinaz las preguntas y lograr reconstruir un espíritu generacional.

¿Qué pregunta quería formularme para abordar el tema?

¿Sería una biografía intelectual de la generación de la ruptura?

Esto requería emplear demasiado tiempo — es necesario tomar en cuenta que el movimiento lo forman cuatro generaciones de pintores— con más de 34 artistas representativos. De igual manera, me pareció que no había criterios de peso para hacer una selección

⁷ Certeau, Michel de (1985), *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana

que no fuera arbitraria y, por necesidad, excluyera a gente importante.

¿Podría abrir el panorama hacia el contexto en el que se presenta la evolución de los artistas? Finalmente, me pareció que esta era la manera más apropiada de abordarlo: a través de acontecimientos en donde los sujetos participan de manera activa, tanto individual como colectivamente, con repercusiones visibles en el contexto cultural.

El planteamiento llevaba a dos vertientes de investigación. La primera transita a través de análisis de tipo hermenéuticos y de carácter deductivo, lo que obligaba a la recolección y organización de datos.

Para la reconstrucción histórica de la formación de la generación de la ruptura, acudí a la Biblioteca Central (UNAM), al Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), a la Biblioteca de las Artes y a la Hemeroteca Nacional. En ellos consulte discursos de eventos, libros de la época, noticias y críticas en periódicos, revistas y suplementos, entrevistas a los sujetos de mi investigación en el periodo que nos ocupa y las realizadas en la actualidad.

La segunda vertiente tenía que ver con acudir a la observación de la obra de manera directa y las inferencias que éstas permitieran, para lo cual recurrí a fuentes como: catálogos, óleos, obra plástica y videos.

Para la comprensión de entornos, que me ayudara a *reconstruir el proceso comunicativo de manera histórico social desde las condiciones de producción de sentido*,⁸ recurrí a revisar bibliografía

⁸ De Certeau, Michel. *La Escritura de la historia*.

secundaria de la historiografía nacional sobre la época, así como temas de estudio que identificaran procesos, hechos y acontecimientos que sirvieran de base para contextualizar la investigación tal como lo sugiere Duby.⁹

La edición y sistematización de la información se hizo mediante cédulas de contenido, que se organizaron en una base de datos. En las cédulas concentré la información que consideré relevante: fechas, eventos, personajes, escenarios, temas y datos de la investigación de las fuentes consultadas.

Lo anterior me permitió tener un panorama en conjunto del proceso histórico y la posibilidad de ir estableciendo relaciones entre los diversos rubros, así como la rápida localización de los documentos clave.

Para hacer una correcta exposición de los datos —en función de la delimitación del tema y los objetivos planteados—, se fueron organizando de forma temporal, priorizando la pertinencia temática que a la tesis convenía e *iluminando* las partes de los documentos que nos llevaban a los momentos claves, social y culturalmente hablando, de la intervención artística de la generación de la ruptura.

La intencionalidad es poder ver, en la dimensión de una década, la irrupción creativa del grupo que motivó un cambio fundamental en el quehacer artístico y la expresión de una supuesta realidad reflejada en la obra.

Finalmente, el trabajo se compone de cinco capítulos. En el primero de ellos se presentan diversas causas y entornos que prepararon el

⁹ Georges Duby, *La historia continua* Serie historia, Editorial Debate, Madrid, 1992, p. 112

campo para dejar atrás la escuela mexicana, así como los términos y los argumentos en que se estableció el debate.

En el segundo capítulo se incluyen los criterios que considero importantes sobre la valoración de los artistas y las obras ganadoras de los concursos. Este apartado se encuentra dividido por las diferentes expresiones plásticas en boga en ese entonces.

El capítulo tercero que comprende el *Salón ESSO* de 1965 estudia cómo éste concurso, independientemente de la intromisión americana, sirvió para promover y apoyar a los lenguajes artísticos alejados del realismo social. Con la finalidad de mostrar la preferencia por el arte abstracto e indiferencia por las similitudes o representaciones empatadas con la escuela mexicana se presentan los comentarios y las críticas realizadas en torno al *Salón ESSO*.

El capítulo cuatro corresponde a la muestra *Confrontación 66*, se destaca el objetivo de su organización, que contemplaba el poner de manifiesto y definir las últimas tendencias que habían surgido hasta ese momento en el ámbito nacional. De esta manera se evidencia la exclusión del realismo social y la aceptación de la joven pintura. Por otra parte se incluyen las ideas de los directivos del INBA y opiniones de algunos artistas de esa época para mostrar el rumbo el rumbo hacia donde se perfilaba la plástica mexicana.

Por último, en el capítulo cinco referente a la *Exposición solar* de 1968 se detalla la situación política y social del movimiento estudiantil, asimismo se revisa el Programa Cultural de la XIX Olimpiada en el cual toma parte la muestra. Finalmente se señalan las consecuencias de esta exhibición, que propiciaron la creación del *Salón independiente*

CAPÍTULO 1

DEJANDO ATRÁS LA ESCUELA MEXICANA

1.1 La transición.

En los años 40, México inició un proceso de industrialización y desarrollo como consecuencia del auge económico por las exportaciones realizadas durante la guerra. Al aumentarse la inversión privada surgió *una sociedad urbana centrada en la gran industria y apoyada en la agricultura*.¹⁰

La población de la capital creció más rápidamente que en las ciudades restantes, debido a la centralización del poder político, el fortalecimiento de las instituciones culturales y las posibilidades de trabajo, ocasionando que de los años 40 a los 60, la Ciudad de México aumentara, paulatinamente, su extensión territorial absorbiendo a las poblaciones vecinas. Eje del turismo y plataforma principal de los intercambios con el extranjero, la ciudad también dispuso de los medios de comunicación con mayor influencia en el país y, en particular, de encargos para cubrir actividades culturales.

Por el mismo centralismo, la capital fue un espacio propicio para el desarrollo del comercio del arte. La ubicación en la capital de la sede del Instituto Nacional de Bellas Artes y de los museos de mayor importancia, fue otro factor que generó la concentración de artistas.

¹⁰ Meyer, Lorenzo. *La Encrucijada*, en *Historia General de México*. México, El Colegio de México, 1977, p. 209.

El crecimiento de la burguesía y la clase media en los espacios urbanos, particularmente en la ciudad de México, propició el surgimiento de galerías particulares y el auge en el mercado del arte. Así, la ciudad, se convirtió en un lugar privilegiado en donde el artista podía darse a conocer y vender sus obras. En los años 60, algunos artistas consideraron limitado el mercado artístico nacional, sintiéndose motivados a incursionar en el extranjero. Sin embargo, al carecer la ciudad de México del renombre de las capitales culturales como Roma, París, Londres o Nueva York, los artistas no contaban con un prestigio internacional que los respaldara, viéndose obligados a obtenerlo en el exilio.

En lo que concierne a la educación artística, además de las dos principales escuelas de artes plásticas —La Esmeralda, que depende de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y San Carlos que pertenece a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) —, la capital concentró las escuelas de iniciación artística en danza, artes plásticas, música y teatro, dependientes del Instituto Nacional de Bellas Artes y de las universidades. Así mismo promovió talleres para niños y centros de investigación y pedagogía artística.¹¹

En algunos lugares de provincia se presentaron intercambios artísticos con el Departamento de Coordinación del INBA, que se ocupaba de la difusión de la cultura. Otras ciudades, como Guadalajara, Oaxaca y sobre todo Monterrey, buscaron establecer su autonomía cultural. Mientras que Aguascalientes, Puebla, San Luis Potosí y Veracruz, ya contaban con una antigua tradición cultural que les permitía establecer su propio desarrollo artístico y cierta independencia apartada de la gran difusión e intercambio.¹²

¹¹ Maseda, Pilar, *Los inicios de la profesión del diseño en México*. México, CONACULTA – INBA, 2006, p.159

¹² Frérot, Christine *El Mercado del Arte en México 1950-1976*, México, CENIDIAP – Prisma Editorial, 1990, p.82.

Algunos grupos artísticos de provincia intentaron salir —aunque muy lentamente— del aislamiento que les impuso una capital excesivamente centralizada. Sin embargo, la parte más importante de la difusión seguía efectuándose desde la capital hacia la provincia, por lo que la difusión del interior del país era débil y pocos artistas contaban con la posibilidad de exponer en la ciudad de México.

A finales de los 70, la difusión artística se intensificó a través de pequeñas instituciones privadas que surgieron en el país con propósitos exclusivamente lucrativos. En cuanto a la apertura al mundo, mucho tuvieron que ver algunas galerías que permitían la exposición del artista a diversas influencias, así como un mayor intercambio con el arte del mundo.

En el México posrevolucionario, el arte se desarrolla en un contexto dominado por la llamada escuela mexicana, bajo una tradición de mecenazgo oficial, en concordancia con la retórica revolucionaria gubernamental. *El muralismo mexicano, de una manera u otra, es la pintura oficial mexicana.*¹³

La escuela mexicana, según Manuel Felguérez, no era realmente una *escuela* en su aspecto formal, sin embargo *esa invención puramente formal tuvo la virtud de convertirse en un ideal que caracterizó, para bien o para mal, el arte mexicano durante poco más de veinte años*¹⁴.

¹³ García Ponce, Juan. *Imágenes y Visiones*, México, Vuelta 1988, p.136.

¹⁴ Felguérez, Manuel. "La Ruptura 1935-1955" en *Ruptura 1952-1965*, Museo Carrillo Gil, 1982

Fue un tiempo de hegemonía *realista y muralista*, en el mundo del arte, que duró de 1920 a 1960¹⁵, —aproximadamente— y que significó un obstáculo para la emancipación de otros artistas que estaban aislados del mundo exterior, por falta de información respecto a las corrientes que se desarrollaban en el extranjero.

A diferencia de las nuevas generaciones, la mayoría de los muralistas tenían formación europea. Gracias a las becas otorgadas por el gobierno porfirista, pintores como Diego Rivera y Roberto Montenegro, pudieron estudiar en Europa y asimilar las tendencias vanguardistas que se gestaban en sus ciudades.

Sin embargo, los años 50 fue testimonio de una acelerada crisis de la llamada escuela mexicana de pintura y del muralismo, que postulaba un sentido profundo de nacionalismo, exaltación de los valores sociales de la revolución mexicana y una revaloración del mundo prehispánico.¹⁶ A partir de esta crisis se conjuntan distintos factores, como la herencia social de la modernización capitalista —iniciada en el gobierno de Lázaro Cárdenas—, que fortalece a una clase media enclavada, principalmente, en la burocracia y en el comercio. La mentalidad de esa nueva generación la llevó a repensar los valores del nacionalismo y la revalorización de la herencia indígena, fundamentos conceptuales y emocionales inculcados por los gobiernos precedentes.

Los grupos sociales que constituyeron las capas medias, tomaron conciencia de su papel en los años 40. “La intervención cada vez más pujante del Estado en la vida económica, su poder acrecentado y el fortalecimiento del sector público explican la

¹⁵ Goldman, Shifra M. *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change*, USA, Austin University of Texas Press, 1981

¹⁶ Monsiváis Carlos, *Historia General de México*, México. Colegio de México, 1976.

necesidad de una capa social sobre la cual apoyarse y la atención particular que consagraron los políticos a la clase media”¹⁷

No se trataba de un sector social comparable al de los países desarrollados sino de un conglomerado heterogéneo, de *un estrato móvil*, social y económicamente inseguro, con poca organización e influencia política. Este pujante estrato estaba compuesto, en su mayoría, por burócratas, obreros especializados, pequeños comerciantes, artesanos, profesionales y administradores de pequeñas empresas; sin embargo, se extendió progresivamente hasta abarcar a intelectuales, artistas y estudiantes. La consolidación como grupo de presión, le permitió adquirir una influencia política, cada vez en aumento.¹⁸

La internacionalización creciente de la vida económica y social, sobre todo a partir de los años 50, con los gobiernos de Miguel Alemán (1946-1952) y Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) — cuando se impulsaron las inversiones extranjeras y recurrieron a préstamos que se acentuaron en el decenio de los 60—, fue simultánea al interés por lograr un cosmopolitismo artístico, fenómeno que se dio en toda Latinoamérica.

La posibilidad de cambio fue reforzada por la actitud de los Estados Unidos hacia México —inscrita en el contexto de la campaña macartista de la posguerra—, misma que deterioró la anterior fascinación de los Estados Unidos por la escuela mexicana. A esto hay que aunar la política exterior intervencionista, en el plano político y cultural, que instrumentó el Departamento de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos (OEA).¹⁹

¹⁷ Frérot, Christine. Op. Cit. p. 29.

¹⁸ Loeza, Soledad. *México 1968, Los orígenes de la transición*, en Foro Internacional, revista trimestral, El Colegio de México, vol. XXX, no. 1, 1989

¹⁹ Frérot, Christine. Op. Cit. p.28.

Poco a poco, el arte mexicano y latinoamericano se alineó a corrientes internacionales y estadounidenses. Y si bien es cierto que esta internacionalización fue una de las causas de la *ruptura* —antes que la búsqueda de un lenguaje común—, el agrupamiento de los nuevos pintores estaría amalgamado por la lucha contra la supremacía en el mundo artístico representado por el dictado de la escuela mexicana.

En el curso del periodo 1940 a 1960, la consolidación de las corrientes opuestas a la escuela mexicana se efectuó al ritmo de la paulatina asimilación de tendencias provenientes del exterior —y conforme al sentido de una reacción ante el sectarismo de aquellos representantes del nacionalismo— y del patrocinio que gozaron los nuevos valores, por parte de instancias oficiales.

La hostilidad de los jóvenes artistas de los años 50, a quienes se les ofrecieron espacios necesarios para expresarse abiertamente en sitios como la Galería Prisse o la Galería Proteo ó a quienes se les apadrinó —a veces de manera personal, como a Mathías Goeritz o Antonio Souza—, no se manifestó en una ruptura radical con la estética nacional, sino que desembocó en expresiones nuevas, que si bien se encontraban influenciadas por las tendencias europeas o estadounidenses, desarrollaron un lenguaje propio.

La movilización de artistas contra el muralismo no se efectuó sobre las bases de una ideología compartida ni por la búsqueda de formas de expresión innovadoras.

La nueva generación, que se opuso a la escuela mexicana, se expresó de maneras diversas, en el seno de grupos aislados, que desencadenaron la confrontación entre los partidarios del arte mural y los de la pintura de caballete.²⁰

1.2 La gestación: los años 50

Podemos señalar como antecedente del combate que nos ocupa, el surgimiento a partir de 1950, de numerosas personalidades independientes como Vlady, Jose Luis Cuevas, Alberto Gironella, Enrique Echeverría, Mathías Goeritz y Vicente Rojo, entre otros. Todas las corrientes tuvieron representación en ellos, desde el *surrealismo* hasta la *abstracción*, pasando por el *informalismo*, el *geometrismo* y las *nuevas figuraciones*.²¹

Las perspectivas de venta se multiplicaron ante el crecimiento extremadamente rápido de las galerías, entre las cuales, algunas destacaron particularmente al desempeñar un papel activo en la difusión de las corrientes de vanguardia, tanto europeas como mexicanas.

Las vías que permitieron ese cambio —al que se ha llamado el segundo viraje del siglo en el arte latinoamericano—, también fueron trazadas por los pintores extranjeros, en especial europeos, que huían de la guerra y las persecuciones fascistas y que introdujeron en México las preocupaciones estéticas europeas más recientes. Los españoles formaron el contingente mayoritario como representantes tanto de la corriente *surrealista*, significada

²⁰ La lucha e inconformidades contra el arte oficial que representó la Escuela Mexicana, tiene lugar a partir de los mismos inicios del muralismo donde artistas, como los patrocinados por el *Grupo de los Contemporáneos* y los *Gráficos Estridentistas*, se manifestaron contra la monopolización del tema nacional en la actividad plástica, desde los años 20.

²¹ Cardoza y Aragón, Luis. *México: Pintura de Hoy, México, Era, 1961*

por Remedios Varo, como del *abstraccionismo* representado por Enrique Climent, Antonio Peláez y Vicente Rojo. Otros extranjeros también desempeñaron un papel importante, como Mathías Goeritz o la británica Leonora Carrington y la francesa Alice Rahon —ambas surrealistas—; más tarde, aparecen Roger Von Gunten, el británico Brian Nissen, el argentino japonés Kasuya Sakai, etcétera, quienes aportaron una contribución diversificada a la conformación artística de *la Joven Pintura*.²²

Asimismo surgen por esa época intelectuales de la talla de Octavio Paz, Carlos Fuentes, Margarita Nelken, José de la Colina, Juan García Ponce, Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco, quienes —preocupados por conservar su autonomía frente al poder—, dieron su apoyo a los artistas disidentes y facilitaron su proyección nacional y, en ocasiones, internacional.

1.2.1 Contextos de los innovadores

El grupo de la nueva oleada plástica estaría conformado por individuos de distintas edades, origen social y procedencia. En su mayoría eran dibujantes, pintores, escultores y grabadores —aunque algunos tenían otro tipo de estudios como Letras Españolas o Ingeniería—. Muchos de ellos, después de pasar por las escuelas y talleres de arte en la Ciudad de México, salieron del país a continuar sus estudios.

Los países que les dieron becas y alojamiento, fueron Francia, Italia, Estados Unidos, Argentina y Venezuela, entre los más importantes. La inquietud por aprender otras tendencias artísticas los llevó a viajar, pero pudieron hacerlo hasta después de vender sus primeras obras. *Para los jóvenes artistas mexicanos resulta*

²² Frérot, Christine. Op. Cit. p. 36.

*indispensable la peregrinación a los lugares de Occidente. Algunos decidimos residir temporalmente en Roma o en París.*²³

*Impulsados por la curiosidad, los artistas tuvieron la oportunidad de disfrutar de los lugares que visitaron, de sus olores y colores. En el día creando y por las noches visitando cabarets, dejándose seducir por los placeres que ahí les ofrecían*²⁴. Disfrutaban también de las veladas de los cafés, donde se reunían para intercambiar libros, pinturas y conversaciones.

A raíz de cada viaje los artistas veían cambiar paulatina o bruscamente su producción plástica: *El hacer amistad con artistas de otras naciones y confrontar con ellos experiencias y teorías así como la visita constante a museos y catedrales, en fin, al estar en contacto cotidiano con el gran arte de todos los tiempos, hizo que todos los que pasamos por esa experiencia transformáramos sin excepción nuestra propia manera de concebir el arte.*²⁵

1.2.2 Las primeras ventanas al público

Galería Prisse

La inauguración de la galería tuvo lugar en la ciudad de México, en 1952. *Tendría como primera exposición la obra plástica de artistas jóvenes de entre 18 y 22 años, cuyo propósito era demostrar su independencia ante la corriente predominante.*²⁶

Esta galería que fue creada por el impulso de Vladmir Kilbalchich —mejor conocido como Vlady—, misma que además

²³ Felguérez, Manuel. "La Ruptura 1935-1955" en *Ruptura 1952-1965*, Museo Carrillo Gil, 1982

²⁴ Poniatowska, Elena. *Juan Soriano niño de mil años*, México, Plaza y Janés, 1999 p. 175.

²⁵ Felguérez, Manuel. Op.Cit. p.XXV

²⁶ Frérot, Christine. Op. Cit., p. 22

de ser la primera en albergar a los artistas inconformes de la nueva generación, funcionaría como el primer lugar de encuentro del movimiento realista.

Entre los incipientes artistas se encontraba el autodidacta José Luis Cuevas —joven inquieto y rebelde por naturaleza—, dibujante, grabador, ilustrador y escultor. Figura relevante por su conocida forma de polemizar —a partir de sus escritos publicados en los periódicos y revistas nacionales e internacionales—²⁷, quien cobraría notoriedad a partir de su manifiesto conocido como *La cortina del nopal*, publicado en 1956, en donde se declara por la libertad de expresión, tanto formal como temática, entre los artistas jóvenes que deseaban alejarse del muralismo y su mensaje de contenido social.

La vida de este intento fue efímera y en 1953, tras un año de vida, la *Prisse* tuvo que cerrar por mala administración.

Galería Tuso

En 1954 se abrió la *Galería Tuso*²⁸, que buscaba los mismos propósitos de la *Prisse*. En ella se daban cita escritores como Juan José Arreola, Ramón Xirau, Octavio Paz, José de la Colina; arquitectos de vanguardia, entre los que podemos mencionar a: Luis Barragán, Félix Candela, Enrique Yáñez, Enrique del Moral, así como coleccionistas célebres como Licio Lagos, Nabor Carrillo, Carrillo Gil y el crítico Salas Anzures.

Bajo la dirección de Josefina Montes de Oca, tuvo la exclusividad de doce pintores: Enrique Echeverría, Vlady, Felipe Orlando,

²⁷ Se desprende de la lectura de sus artículos en el Suplemento Cultural del periódico *Novedades México en la Cultura* —cuando lo dirigía Fernando Benítez—, de la Revista *Siempre* y de otras como *Evergreen* de Nueva York, sólo por citar algunos ejemplos.

²⁸ Frérot, Christine. Op. Cit.

José Luis Cuevas, Gímenez Botey, Patric, Pedro Coronel, Juan Soriano, Héctor Xavier, Alberto Gironella, Bartolí y Maka Strauss. Otros artistas que ingresaron al grupo —que llegaría a contar con 37 personas—, fueron Lilia Carrillo, Fernando García Ponce y Marysole Worner Baz.

En 1957 la *Tuso* fue rebautizada con el nombre de *Galería Proteo*.²⁹

Galería de Antonio Souza

De manera simultánea a la *Tuso* trabajaba la Galería de Antonio Souza, fundada en 1953, en el barrio capitalino que José Luis Cuevas bautizó con el nombre de Zona Rosa.

Souza fue un gran promotor del *abstraccionismo* en México. Octavio Paz señaló respecto a él: *Conviene recordar que la Galería de Antonio Souza fue uno de los centros de arte vivo de esos años. En sus salas expusieron además de Soriano, pintores como Cuevas, Lilia Carrillo, Felguérez y si no me equivoco Gerzso, Gironella. Y allí expuso, por última vez, antes de morir, Wolfgang Paalen.*³⁰

Gunther Gerzo —pintor nacionalizado mexicano de origen suizo-alemán—, se favoreció enormemente de la galería de Antonio Souza, así como Gilberto Aceves Navarro, quien también expuso en ese espacio con mucho éxito.

No quiero olvidar a la *Galería Juan Martín*³¹, inaugurada en junio 1961, en la calle de Hamburgo, en la Zona Rosa, que fue la representante de pintores jóvenes como Arnaldo Coen, Francisco Corzas y Roger Von Gunten, entre otros. Así como la Galería de

²⁹ Frérot, Christine. Op. Cit.

³⁰ Poniowska, Elena. Op. Cit.

³¹ Romero Keith, Delmari, *Tiempos de Ruptura, Juan Martín y sus pintores.*

Arte Mexicano —fundada por Carolina e Inés Amor en 1935— que presentó grandes exposiciones como la memorable Exposición Internacional de Surrealismo de 1940.

1.2.3. Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado

A la par de la proliferación de las galerías privadas que daban a conocer a los nuevos valores, el Estado³² fomentó su difusión por medio de salones y concursos que organizó el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en la ciudad de México. Así, el 20 de agosto de 1957, durante una comida ofrecida al cuerpo diplomático acreditado en nuestro país para comunicar las promociones panamericanas de Instituto, Miguel Álvarez Acosta —entonces Director General del INBA— convocó a los embajadores a que propiciaran la participación de pintores, grabadores, arquitectos, novelistas, coreógrafos y directores de teatro, de sus respectivas naciones, en las actividades culturales mexicanas.

Haciendo eco a la convocatoria, se inauguró la *Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado*, el 6 de junio de 1958,³³ presidida por Miguel Salas Anzures, como jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA de 1957 a 1961. El Comité Ejecutivo de México —encargado de la admisión de los artistas—, acordó invitar a 20 pintores y a 20 grabadores, con una selección de dos obras por cada artista, sin límite de tamaño y con libertad de técnica.

En realidad, la pintura joven estuvo prácticamente excluida en esta exposición. Salvo algunas excepciones, dominaron los

³² Stornor, Frances. *La CIA y la guerra fría cultural*, Debate, 2001.

³³ Álvarez Acosta, Miguel. "Discurso de invitación a la Primera Bienal Internacional de Pintura y Grabado" en Morales, Leonor. *Arturo García Bustos, Grabador*.

representantes de la escuela mexicana y en su mayoría estuvo dedicada al *realismo*.

Es interesante escudriñar entre las reacciones de la crítica de aquel tiempo, el impacto de las apariciones artísticas en esta Primera Bienal. Rafael Anzures —un crítico formalista que analizaba estéticamente la composición de las obras de arte, — afirmó que el jurado de selección no tuvo un criterio amplio y renovado. Sostuvo que los jurados hicieron una selección de las obras en función de su calidad plástica. El jurado estuvo integrado en ese momento por: Miguel Álvarez Acosta y Víctor M. Reyes, que mantuvieron una posición esencialmente nacionalista, a favor del *realismo social*³⁴ e Inés Amor, que se inclinó favorablemente a los participantes que pertenecían a su galería.

La Primera Bienal Interamericana provocó polémica y enfrentamientos contra la escuela mexicana por parte de las nuevas generaciones interesadas en las tendencias internacionales en el arte. Adrián Villagómez³⁵, crítico formalista, afirmó que muchos artistas de trayectoria reconocida no desearon arriesgarse a ser seleccionados por un jurado que tal vez no era capaz de llevar a cabo una buena elección, aunque es difícil creer que esos pintores dudaran de la capacidad de los jueces.

³⁴ El término *realismo social*, según Shifra Goldman en su libro *Pintura Contemporánea en Tiempos de cambio*, se relaciona de manera específica al siglo XX y al surgimiento, en 1917, de la primera nación socialista. Por otra parte, se ha afirmado que el término original *realismo socialista*, lo manejó Stalin en 1932.

Aunque los vocablos social y socialista se usan indistintamente, la diferencia radicaría tal vez en el contexto social en que se utiliza cada uno de ellos. De esta manera, una nación socialista es aquella en la que la clase trabajadora se ha apoderado del control del Estado y de los medios de producción. El artista del realismo socialista trabajó para expresar la ideología de la nueva clase gobernante, mientras que los realistas socialistas funcionaron dentro de sociedades capitalistas, estructuradas en clases.

El realismo social mexicano, —sello de distinción del movimiento muralista—, se inscribe entre lo social y lo socialista. Los motivos se encuentran en lo específico de la Revolución Mexicana que, en sus primeras etapas, introdujo la teoría socialista en lo que fue una revolución burguesa. Por lo tanto decidí emplear el término realismo social, por haberse desarrollado dentro de un sistema capitalista.

³⁵ Villagómez, Adrián. Salón de Pintura 1961, en *Excelsior*, Diorama de la Cultura, 2 de julio de 1961.

Paul Westheim, ensayista, formalista e historicista del arte mexicano, al respecto de esta exposición mantuvo una posición conciliadora entre la escuela mexicana y la que llamaremos Joven escuela mexicana³⁶. Su consideración sobre la Primera Bienal fue que se cometió un error, porque la última estuvo prácticamente excluida, lo que falseó el panorama del desarrollo artístico mexicano.

El día de la clausura, el Gobierno de México, a través de la Secretaría de Educación Pública y del INBA, convocó a la Segunda Bienal Interamericana para 1960.³⁷

Las exposiciones en galerías y en bienales fueron escaparates importantes para los artistas jóvenes que veían, además de la difusión de sus trabajos que los daba a conocer a nivel internacional, que tenían la posibilidad de vender sus obras.

Personas interesadas en el fortalecimiento del arte mexicano promovieron estos espacios. Entre ellos sobresale Fernando Gamboa, Subdirector del Museo de Bellas Artes y Director de Artes Plásticas en el INBA, quien de 1958 a 1964, recibió el encargo de esa institución de acompañar las exposiciones *Panorama del arte mexicano* en el extranjero y, durante esos años, se convirtió en una especie de embajador de las artes plásticas mexicanas en toda Europa.³⁸

Miguel Salas Anzures inauguró el Museo Nacional de Arte Moderno en el Palacio de Bellas Artes y apoyó a los jóvenes pintores como director del Departamento de Artes Plásticas. El grupo no era desconocido gracias a las exposiciones, concursos y

³⁶ Westheim, Paul. Presencia de la joven escuela mexicana, *Novedades, México en la Cultura*, 25 de septiembre de 1960.

³⁷ Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas, 1950-1970*, México, Siglo XXI, p. 51

³⁸ Frérot, Christine. Op. Cit., p. 57.

galerías. Varios de los integrantes habían ganado premios acreditados por jurados nacionales e internacionales.

1.3. Injerencia extranjera

El arte no quedó de lado en la Guerra Fría sino que, como un campo simbólico social, parecía ser determinante en ella.

La investigadora Frances Stornor³⁹ ha señalado el papel desempeñado por los organismos gubernamentales de Estados Unidos —entre los que se encuentran: el Servicio de Información de los Estados Unidos (USIA), la Agencia Central de Inteligencia (CIA) y las corporaciones multinacionales norteamericanas en México y Latinoamérica—, como propiciadores de los cambios de rumbo del arte contemporáneo en los países americanos. Y así nos dice que: (...) *la incipiente CIA comenzó, a partir de 1947, a construir un <consorcio> cuya doble tarea era vacunar al mundo contra el contagio del comunismo y facilitar la consecución de los intereses de la política exterior estadounidense en el extranjero (...) la aristocracia al servicio de esta nación fue el arma secreta con la que lucharían los Estados Unidos durante la Guerra Fría. Tanto si les gustaba o no si lo sabían o no, hubo pocos escritores, poetas, artistas, historiadores, científicos o críticos (...) que no estuvieran vinculados con esta empresa encubierta*⁴⁰

La USIA trabajó desde 1934 en los Estados Unidos con diferentes nombres, convirtiéndose en un verdadero ministerio de propaganda del *concepto americano*. Esta corporación estuvo en estrecho contacto con los monopolios norteamericanos que actuaban en el extranjero, para facilitarles todo el material informativo necesario acerca de la política externa del país en

³⁹ Stornor, Frances, *La CIA y la guerra fría cultural, debate*, 2001, pp. 1-18

⁴⁰ *Ibid*

cuestión y sobre las actividades sociales y educativas en donde intervendrían.

En 1940, Nelson Rockefeller fue designado Coordinador de los Asuntos Culturales y Comerciales Interamericanos, llevando a cabo una política de propaganda exterior norteamericana. Rockefeller era un decidido defensor del *expresionismo abstracto*. Con los años, su colección privada llegó a contar con más de 2 mil 500 obras⁴¹.

Los nexos de la CIA con el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), quedan evidenciados por los vínculos que existían entre los comités y consejos del mismo. Basta indagar en la relación de Nelson Rockefeller con Allen Dulles, Tom Braden, John Jock Hay Whitney, William Jackson, William Burden y Rene D'Hanoncourt, William Paley, entre otros.⁴² La intimidad de la relación que los unía vinculaba directamente al MOMA, con el programa secreto gubernamental de guerra cultural.

La hipótesis fue tratada por Eva Crockcroft⁴³ en su artículo *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*. Eva Cockcroft señaló que la relación existente entre la política de la Guerra Fría y el éxito del *expresionismo abstracto* se había llevado a cabo, justamente, a través del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Además, puntualizó la conexión entre las actividades de la Coordinación de Asuntos Interamericanos —o sea, Nelson Rockefeller— y este museo, durante la guerra. Conjuntamente organizaban exposiciones de pintura norteamericana contemporánea para que viajaran por Latinoamérica, donde las subsidiarias de la Standard Oil de Nueva Jersey tenían inversiones bastante beneficiosas.

⁴¹ Stornor, Frances, *La CIA y la guerra fría cultural, debate* p.359

⁴² *Ibidem*, p. 362 a 366.

⁴³ *Cfr.* Stornor, Frances y Goldman, Schifra. *Op. Cit.*

Para 1952, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, al crear su Consejo Internacional, impulsó en forma especial a los *expresionistas abstractos* y sirvió como instrumento para influir sobre intelectuales y artistas extranjeros, en las muestras internacionales de Londres, París, Tokio y Venecia, así como en Latinoamérica, en la de Sao Paulo y en las Interamericanas de México, como parte de un programa anticomunista. Según Stornor, la élite cultural estadounidense pensaba que el *expresionismo abstracto* reflejaba una ideología específicamente anticomunista.

La *ideología de la libertad*, era una aportación específicamente estadounidense al arte moderno. El principal exponente de este nuevo descubrimiento fue Jackson Pollock, que representaba el gran mito americano del personaje solitario e intrépido. Pollock, la encarnación de la virilidad, desarrolló una técnica conocida como *action painting*, que consistía en poner un lienzo en el suelo y hacer gotear la pintura por toda la superficie.

El grupo de artistas surgidos a finales de los años 40, con la denominación de *expresionistas abstractos*, estaba formado por: De Kooning, William Baziotes, Stuart Davis, Arthur Dove, Adolph Gottlieb y John Marin entre otros⁴⁴, vinculados por su vocación a la experimentación artística, mas no por algún denominador común de tipo estético formal.

La colaboración del Museo de Arte Moderno de Nueva York con el *Congreso por la Libertad Cultural*⁴⁵, suscitó varios eventos de *expresionismo abstracto*, con acceso a las más prestigiosas instituciones de arte de Europa. Dentro del Comité de Artes del Congreso, estaban los directores del Palais des Beaux de

⁴⁴ Stornor, Frances. Op. Cit., p. 352.

⁴⁵ El Congreso por la Libertad Cultural fue el programa secreto de propaganda cultural en Europa Occidental y fue llevado a cabo por la Agencia Central de Inteligencia de los Estados Unidos.

Bruselas, del Museo de Arte Moderno de Suiza, del Institute of Contemporary Arts de Londres, del Kaiser Friedrich Museum de Berlín, del Musée National d'Art Moderne de París, del Museo Guggenheim (Nueva York y Venecia) y de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma.

En el Congreso se apoyó a jóvenes entre 18 y 35 años. Los premios para los tres primeros lugares, de cada evento, eran cuantiosas sumas de dinero. Las inconformidades se presentaron en el sentido de que no era casual que el jurado premiara obras *abstractas*, ya que casi todos los miembros del jurado de selección, eran los directores de los museos y, como tales, no podían ir más allá de la norma⁴⁶.

1.3.1 Las corporaciones norteamericanas en México

Muchas corporaciones norteamericanas asumieron el papel de patrocinadores culturales en Latinoamérica. En México, la General Motors y la Ford Motor Company, organizaron exposiciones en sus instalaciones y reunieron importantes colecciones de arte. Otras filiales de empresas transnacionales en América Latina realizaron también este tipo de actividades.

La promoción de concursos y premios, subsidiados por algunas compañías petroleras de los Estados Unidos, tuvo mucho que ver con el cambio hacia una preferencia por el arte políticamente neutralizado.⁴⁷

Los eventos apoyados por estos consorcios estuvieron identificados con el gobierno norteamericano —porque se había

⁴⁶ Stormor, Frances. Op. Cit. p 376 a 378.

⁴⁷ Rodríguez, Antonio. "Campaña sistemática de la OEA contra el arte de México". Periódico *El Día*, 22 de abril de 1963.

tenido el antecedente de las exposiciones de Europa Occidental, promovidas directamente por este gobierno—, por lo que se tendía a considerarlos como propaganda oficial y sólo secundariamente, se veía en ellos el propósito de crear una publicidad favorable a las compañías participantes.

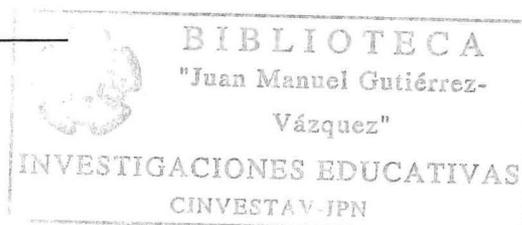
La difusión del *arte abstracto* también se realizó a través del Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana de Washington, dirigido por José Gómez Sicre, de origen cubano, quien se interesó en la producción de los artistas latinoamericanos cuyas obras estuvieran alejadas del *realismo social*.

El apoyo o relación que José Gómez Sicre entabló con artistas mexicanos, así como el rechazo de éstos a la escuela mexicana, suscitó suspicacias en las que se especulaba sobre un servicio directo de los artistas con la CIA. El artista más relacionado con dicha teoría fue José Luis Cuevas, por haber sido el máximo exponente de la *neofiguración* en México y constantemente demostrar —mediante sus escritos— un rechazo a la escuela mexicana y al muralismo, así como haber presentado varias exposiciones en el MOMA.

Lo cierto es que la promoción de concursos y premios subsidiados por algunas compañías petroleras de los Estados Unidos, influyeron en el cambio hacia una preferencia por el *arte abstracto*.⁴⁸

Independientemente de las intenciones políticas que pudieran perfilar el gobierno americano y sus instituciones, los artistas aprovecharon los espacios ofrecidos para lograr una autonomía artística en la que no se siguieran pautas marcadas por el arte

⁴⁸ Ibidem.



predominante en México. En estos espacios, los pintores aspiraban a dar a conocer sus obras basadas en la expresión plástica y, paradójicamente, alejados de cualquier tipo de ideología, sin deslindarse de la tradición, punto clave de su originalidad. La ausencia de marco ideológico embonó perfectamente con el proyecto promovido por Estados Unidos, en donde las vanguardias tomarían el lugar del arte nacionalista, sumamente incómodo, por representar el fortalecimiento de la identidad y aceptar cierta empatía con el comunismo.

1.4. El debate

Ya hemos visto diversas causas y entornos que prepararon el campo para dejar atrás la escuela mexicana. Por lo que es importante saber ahora en qué términos se presentó la disputa y sus argumentos. Para ejemplificarlo con claridad, me permito acudir a un debate televisivo que tuvo lugar, con motivo de la *Exposición Confrontación 66*, en el programa de Jorge Saldaña⁴⁹. A pesar de que la discusión se da en lo más álgido de *la ruptura*, parece importante retomarla en este capítulo, para poner en perspectiva los distintos sentidos que se oponen y provocan el punto de quiebre.

Los pintores e intelectuales invitados a esta mesa redonda fueron: David Alfaro Siqueiros, José Luis Cuevas, Vlady, Carlos Monsiváis, Enrique F. Gual y el sacerdote Garamendi.

La entrevista tuvo como objetivo conocer cuál era el origen y el sentido tanto de la *Escuela de Pintura Mural Mexicana* —de la que Siqueiros era el último de los grandes representantes—, como de las diferentes corrientes que fueron surgiendo en los últimos tiempos en el país.

⁴⁹ Anónimo. "¿Cuál es la ruta? ¿Muralismo, realismo, compromiso social; o de pintura de caballete, libertad creativa, individualismo?" Suplemento El Gallo Ilustrado. Periódico El día, 8 de mayo de 1966.

Siqueiros aseguró que el surgimiento de la escuela mexicana muralista, era un producto directo del movimiento armado de 1910. Que era, en esencia, una manifestación que dio forma plástica a la lucha, a las aspiraciones y a los problemas de nuestro pueblo. Sin embargo acotó que, no obstante que el arte era un fenómeno histórico de valor duradero, quizá cuando se relaciona demasiado con las circunstancias históricas que le dieron vida, corre el riesgo de morir junto con la situación particular que le dio origen.

Confirmando lo dicho, el conductor de televisión planteó a Siqueiros que, cuando la revolución hubiese cumplido su función, cuando viviéramos con esa lucha armada totalmente finalizada y los ideales de ella se hubieran cumplido, entonces ya no tendría razón de ser el muralismo.

A lo anterior respondió el artista —defendiendo y justificando la sobrevivencia de la escuela mexicana—, enfatizando el valor de los jóvenes artistas quienes debían impregnar y conducir a la vieja escuela a nuevas direcciones, sin perder la esencia del arte identificado como nacional. Eso haría que el muralismo sobreviviera ante una sociedad diferente a la suya y tomara características muy particulares.

José Luis Cuevas polemizó diciendo que no consideraba que el muralismo fuera una pintura revolucionaria de nuestro siglo, desde el punto de vista artístico. Que podía ser considerado un arte revolucionario sólo desde la perspectiva de que surgió de una revolución social. Y al referirse a su obra *figurativa*, afirmó que ésta se vinculaba a las raíces mexicanas y que el monstruosismo con el que se significaba era algo que se podía hallar también en el arte precolombino, sin que por esta razón se dedicara a copiar a las figuras arqueológicas.

Carlos Monsiváis, en su comentario respecto al muralismo, señaló ciertas contradicciones. En primer término, que resultaba paradójico que una pintura revolucionaria fuera patrocinada por un Estado burgués y que eso fue un grave error, porque negó cualquier utilidad posible del arte mural.

También fue Monsiváis quien se refirió a la expresión de Siqueiros: *no hay más ruta que la nuestra*, como el criterio más dañino que había existido en el arte mexicano en ese siglo. Finalmente afirmó que el muralismo mexicano —como producto de la revolución— no parecía haber sido asimilado por Siqueiros o Rivera sino por José Luis Cuevas, puesto que esta lucha armada *realmente empieza a existir ahora, a asimilarse: es decir que se empieza a advertir después de muchos años, como una transformación social del país*.

Siqueiros rectificó sobre la frase *no hay más ruta que la nuestra* y dijo que, posiblemente, la modificaría de la siguiente manera: *no hay más ruta que la que nosotros seguimos*, pues cada pintor y cada grupo de artistas —que está convencido de la justeza de una expresión plástica—, considera que su ruta es la apropiada.

El muralismo asimiló el tema revolucionario como parte de toda su producción, no sólo limitándose a lo pictórico, sino a toda la ideología socializante. Este movimiento compartía el interés de educar a la gente por medio de la imagen, de establecer una conciencia social e histórica, tangible y descriptiva. La carga pedagógica —casi mesiánica— que recayó en ellos a principio de su integración, determinó su devenir pictórico, aunque se alejó posteriormente de los principios sociales que dirigieron su obra. Se volvió el arte propagandístico del Estado, alejado de la realidad y de las inquietudes estéticas de la época y, sobre todo, del espíritu educativo que lo inspiró en los inicios.

Los llamados tres grandes —entre los que se encontraba Siqueiros—, al impedir que se desarrollaran los artistas por otros derroteros plásticos, cayeron en la incongruencia de sustentar esquemas artísticos y de pensamiento únicos —algo contra lo que habían luchado en su juventud—, ya que los muralistas irrumpieron en el panorama artístico buscando echar abajo los bloques monolíticos, como el pensamiento positivista y las hegemonías de poder.

Concluamos el capítulo con Octavio Paz: La ruptura no fue el resultado de la actividad organizada de un grupo, sino la respuesta aislada, individual de diversos y encontrados temperamentos. Nada más alejado de la constante búsqueda e invención de Carlos Mérida que la lenta maduración de Julio Castellanos (...) nada más opuesto a la desnudez de Rodríguez Lozano que los mundos de Frida Kahlo o Agustín Lazo. Pero a todos los impulsaba el deseo de encontrar una universalidad plástica, esta vez sin recurrir a la ideología y, también, sin traicionar el legado de sus inmediatos predecesores: el descubrimiento de nuestro pueblo como una cantera de revelaciones. Así la ruptura no tendía a negar la obra de los grandes iniciadores como a continuarla por otros caminos. La pintura perdía su carácter monumental, pero se aligeraba la retórica⁵⁰

Los emergentes grupos a diferencia de la escuela mexicana se interesaron por la autonomía del arte, por el arte por el arte, sin contaminaciones ideológicas que justificaran sucesos históricos, sin que la historia sustentara al arte. Pero aún así, la lucha que se emprendió a finales del siglo XIX, en donde se buscó un fortalecimiento de las tradiciones e identidad, no pasó inadvertida para ellos, ya que finalmente se continua el respeto por una pintura autóctona representativa de los pueblos latinoamericanos, aunque integrados a una modernidad internacional.

⁵⁰ Paz, Octavio. "Tamayo en la pintura Mexicana". Suplemento México en la Cultura, *Diario Novedades*, 21 de enero de 1951

CAPÍTULO 2

PERSONAJES Y CORRIENTES PRESENTES EN LA RUPTURA

2.1. Corrientes, Tendencias e Influencias

Los caminos en México hacia la *abstracción* y una *figuración no comprometida*, son distintos a la opción norteamericana. La importancia de los nuevos lenguajes es ver, a través de ellos, una sociedad en transformación donde los artistas buscaban experimentar frente a su propia tradición y explorar su libertad en otras tradiciones—como la escuela de París, el *informalismo catalán*, la *pintura abstracta* norteamericana o el *barroco europeo* del siglo XVII—; es decir, iban tan atrás o tan adelante como lo necesitaran.⁵¹

El referente de innovación y de una reconceptualización de la realidad —expuesta en el arte apartándose de un mero mimetismo—, fue heredado de los *Ismos* europeos: *cubismo*, *neoplasticismo* o *futurismo*, hasta llegar al controversial *dadaísmo*, fuente filosófica de toda *ruptura*, como la que nos ocupa. Sin embargo, a diferencia de las corrientes europeas, en Latinoamérica los intentos de crear nuevos lenguajes artísticos, coherentes a sus tiempos, tratan de no desligarse del todo de su tradición cultural. Este es su punto de arranque y su originalidad.

En México se trata de reconstruir el proceso de la pintura moderna. Para lograrlo, cada cual se asignará, sin proponérselo,

⁵¹ Del Conde, Teresa. *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, *Artes e Historia*, <http://www.arts-history.mx>, Foro Virtual de Cultura Mexicana, 2000.

una ruta diferente. Es una tarea de distinta envergadura pero, de todas maneras, un proyecto en común.⁵²

Solamente como atajo cognoscitivo, haré una clasificación de las principales tendencias artísticas que se manifestaron con la generación de la ruptura, sin que esto quiera decir que son sellos y cajones absolutos, en lo que pueda colocar a los artistas y englobar todo el fenómeno al que hacemos referencia. Es una exposición de obras por autores, en donde se recopilan datos y se ordenan, de tal manera, que el lector tenga la oportunidad de ampliar el espectro de tendencias generadas dentro de esta corriente.

2.1.1. La Nueva Figuración

Como tendencia, *la nueva figuración* apareció en México simultáneamente a las primeras manifestaciones del *arte abstracto*. Los grados de iconografía van desde la transcripción total reconocible de las imágenes —sin que por esta razón sea una copia fiel de la naturaleza—, hasta la desvinculación, casi por completo, de las formas. Importará más la transmisión de un contenido preciso.⁵³

Dentro de esta corriente, Cordelia Urueta comunicó su mensaje muy personal con la obra *La voz*, mediante la figura femenina y el fondo compuesto por manchas de color —cualidad que mantendrá en las piezas premiadas a lo largo de los años 60—. En *La flor del escudo*⁵⁴ (1964), presentada en el *Salón de la Plástica Mexicana 1966*, tomó ciertas figuras prehispánicas para estilizarlas y proporcionarles un aspecto un tanto *mexicanista*.

⁵² Felguérez, Manuel. "La Ruptura 1935-1955" en *Ruptura 1952-1965*, Museo Carrillo Gil, 1982

⁵³ Eder, Rita. *Historia del Arte Mexicano, México, SEP-INBA y Salvat Mexicana Ediciones, 1982.*

⁵⁴ Las obras que serán constantemente referidas se pueden consultar en la Fototeca CENIDIAP.

Cordelia Urueta exploró diversas posibilidades y siempre tuvo la disposición de renovar su quehacer plástico, por lo que también tiene una faceta de lo que llamaremos más adelante, *figurativismo abstractivo*. En su versatilidad, fue denominada *la gran dama del arte abstracto* durante la época de los 60 y exploró también la pintura *no figurativa*, obteniendo reconocimiento. Como ejemplo de su incursión en el *no figurativismo* se presenta el óleo *El Ocaso del Tigre* (1960), en el cual crea un universo de planos por medio de manchas y texturas para dar cabida al felino, apenas esbozado.

Luis Nishizawa utilizó —tanto en la obra *De las imágenes del hombre* (1959), como en *La historia de siempre* (1960) —, un carácter dramático *neoexpresionista*, transmitido en el tema y las formas, acusando una influencia orozquiana. Sin embargo, en la tinta *Los hombres sin rostro No. 1* (Solar 1968), mostró un alejamiento total de esa tendencia *expresionista*, para resaltar las de fuerte crítica social.

Como en el caso de Urueta, su obra no se puede encasillar en una única corriente. Nishizawa se inclinó por la libertad y calidad casi caligráfica del trazo, acercándolo *al informalismo* en la obra *Naturaleza muerta* (1962), en la cual existe alguna evocación de formas. Su obra podría emparentarse con la del alemán Wols de la época de 1945 —ya que ambas utilizan un fondo plano para colocar los elementos centrales de la composición— aunque, a diferencia de Wols, este artista define más sus objetos.

La inclinación a la *pintura de mensaje* —dentro de la *Nueva Figuración*— se manifestó en Francisco Moreno Capdevilla, en las piezas tituladas *Prisioneros* y *La víctima* (1962). Se podría considerar a este artista, junto con José Hernández Delgadillo y Benito Messeguer, como artistas de transición, entre el

humanismo del *realismo social* y el *neohumanismo*, que buscaba revivir el *arte de mensaje*, con un realismo que estuvo atento a la crítica del hombre moderno y su sociedad.

Hacia 1967, Francisco Moreno Capdevilla se desvinculó casi por completo de la figura, para adquirir una *expresión semiabstracta* —como en la obra *Midas*⁵⁵ de (1967) —, en la que, con el abigarramiento de elementos de la composición resolvió problemas de forma, color y ritmo.

Dentro del *neohumanismo* —con la preocupación y crítica a los sucesos del mundo—, ubicamos a Arnold Belkin con el óleo *El hombre si tiene futuro* (1963), quien expresó el tema de la relación humana con la tierra. La figura de su composición remite a una representación de rocas escarpadas, unida al descarriamiento del cuerpo, casi desmenuzado. Esta última característica estará presente en todas sus obras de la década de los 60, aun en su transición al *abstraccionismo*.

Durante gran parte de los 60, Arnold Belkin dirigió cada vez más su interés plástico hacia el *abstraccionismo orgánico*. Este proceso de abstracción comenzó a gestarse a principios de los 60 cuando, al representar a la figura humana, la fue disgregando hasta culminar en una abstracción total, como en la obra *Figura barroca II* (1965).

La obra de Antonio Rodríguez Luna —durante la década de los 60— pasó de una crítica acérrima en contra de los sucesos políticos franquistas, a una más suavizada en la que sus personajes son más abstracciones que representaciones realistas.

⁵⁵ Catálogo 60 de los 60, Colección Museo de Arte Moderno.

En cuanto al sentido de crítica social —así como en la utilización de luz y sombra como técnica—, se podría hacer una analogía entre la obra de Honorato Daumier, *Vagón de tercera clase* (1962) y *La intriga* (1963), de Rodríguez Luna. Este último con una esquematización de las formas, caracterizada por aspectos de composición, colores y dramatismo.

De tónica *neoexpresionista*, la obra *Todo mezclado* (1964), de Javier Arévalo, se podría emparentar con la de Cuevas —por la deformidad y redondez de las formas—, y se nota la influencia de Aceves Navarro. La obra *Pintura 69* (1969), también Arévalo, se convirtió en una abstracción casi geométrica, después de incursionar por un *neoexpresionismo*. La combinación de elementos irregulares con elementos geométricos, aporta gran ritmo a su obra.

Francisco Corzas comenzó a madurar en su producción plástica, más o menos por 1962, dirigiéndola hacia una figuración inspirada en prototipos del casado, con pincelada sensual y un claroscuro luminoso —tan propio del barroco—, logrando imprimirle un acento moderno. Sin embargo, las figuras de Corzas se retraen hacia la sombra, a diferencia del arte barroco, donde emergen a la luz.

También, con reminiscencia del pasado —al igual que Corzas—, se podría encontrar Alberto Gironella. El óleo *Obrador de Francisco Lazcano*⁵⁶ (1964), fue la creación de un mundo nuevo de formas *expresionistas* —a partir de la destrucción y, después, de la recreación de la obra del maestro barroco Diego Alberto Velásquez—. Gironella dio un acento inconfundible a su producción plástica y le imprimió un efecto *surrealista*.

⁵⁶ Cfr. Frérot, Christine *El Mercado del Arte en México 1950-1976*, México, CENIDIAP - Prisma Editorial, 1990. Fototeca CENIDIAP.

El mundo pictórico de Leonel Góngora estuvo articulado por una iconografía muy personal y de contenido simbólico. Las figuras *expresionistas* del título *Galería de gente pública* (1966) denuncian las represiones del hombre —entendidas como la religión y el aspecto sexual—, convirtiendo lo erótico en una obsesión dentro de sus composiciones. Fue de los primeros artistas en México que tocó temas de esta orientación.

El tipo de *neofiguración con expresión ingenua* fue practicado por Roger Von Gunten en *La conquista de Tampico*⁵⁷ (1966), que se caracteriza por la forma tan personal de colocar las figuras en el espacio de la composición, es decir que no parece tener perspectiva. Sus representaciones inspiradas en la naturaleza ocupan un lugar importante al lado de la figura humana. El colorido no es vivo sino que presenta cierta opacidad.

2.1.2. Pintura fantástica

Entre los artistas que practicaron el *arte fantástico* y el *realismo maravilloso* —que implica la visión insólita de lo improbable—, se encuentra el destacado pintor Francisco Toledo. Su lenguaje iconográfico transmite antiguas leyendas de Oaxaca, su estado natal. El erotismo que poseen sus seres humanos, convertidos en animales o viceversa, se manifiesta en la obra *Boda en Juchitán*⁵⁸ —presentada en *Confrontación 66*—, la cual contiene una asimilación de influencias de Picasso, Tamayo y, principalmente, de Klee.

Otra de las ramas de la *pintura fantástica* es el *realismo fantástico*, mismo que tiene afinidad con el *surrealismo*, en cuanto a una lógica arbitraria de relaciones imposibles entre los

⁵⁷ Cfr. Frérot, Christine *El Mercado del Arte en México 1950-1976*, México, CENIDIAP – Prisma Editorial, 1990. Fototeca CENIDIAP.

⁵⁸ Fototeca CENIDIAP

objetos. Los artistas que lo practicaron fueron Pedro Friedeberg y Xavier Esqueda.

Pedro Friedeberg construyó sus edificios en *Tchaikovsky ignorado* (1965) y *Festival histérico en honor de los niños prodigio de Afganistán*⁵⁹ (1968), con figuras en perspectiva y dividiendo las fachadas por medio de formas geométricas. Su expresión fue una mezcla del *realismo fantástico*, del *Op* y *Pop Art*.

Con características del *realismo fantástico*, encontramos a Xavier Esqueda, que introdujo en su composición *El triunfo mecánico*, expuesta en *Solar 1968*, elementos geométricos —como cilindros, cubos, esferas y pirámides— con una naranja, elemento de la naturaleza que simboliza la frialdad de la mecánica, dentro de una atmósfera yerta.

Cabe resaltar una circunstancia por demás evidente: en ningún certamen se premió la participación de los representantes del *surrealismo*, como lo fueron Remedios Varo y Leonora Carrington. Solamente se exaltó su trabajo por medio de la crítica de los eventos.

2.1.3. Figurativismo abstractivo

Un tercer conglomerado de tendencias sería el de los representantes de las expresiones intermedias, que estaban entre el *abstraccionismo* y la *nueva figuración*. Para Teresa del Conde⁶⁰, éstas corrientes se denominan *figurativismo abstractivo*, categoría que retomo para efectos de clasificación.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Cfr. Del Conde, Teresa, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX.*

Los artistas que la practicaron transmitieron a sus obras ciertas evocaciones de la naturaleza y de los objetos. Se vieron más interesados en la configuración de analogías, en problemas de forma, color y ritmo, que en los contenidos de imágenes precisas.

Uno de los grandes pintores maduros de ese momento fue Pedro Coronel, de gran trayectoria y de conocimientos universales del arte plástico. La obra *El llanto de la muerte verde* (1960), denotó cierta influencia de la plástica de Picasso —de la época de los 30—, en cuanto a los contornos de las formas y de Wifredo Lam, en lo que se refiere al tratamiento de los personajes; aunque en Coronel el colorido es mayor. Sin embargo, este artista aportó a su expresión una concepción mítica del pasado indígena, sin que por esta razón se relacione directamente con lo prehispánico.

La escultura de Coronel titulada *Duelo* (1960), acusó cierta influencia de Archipenko y Lipschitz, en el aspecto de alternar lo cóncavo con lo convexo y en el abandono de la forma compacta, para así lograr una figura de contornos estilizados y sintetizados. El origen de esta apertura de las formas escultóricas está determinada por la que se practicó en la escultura *cubista*.

La relación de la obra de Pedro Coronel, *El llanto desolado* (1964), con la del *arte informalista* de Jean Fautrier, radicó tanto en las formas como en la textura. Sin embargo, en Coronel, el colorido fue definitivamente más fuerte.

Gilberto Aceves Navarro, pintor gestual de amplio brochazo, coincidió en términos generales con la *pintura de acción* y se acercó a la obra de De Kooning de 1952, ya que al crear formas solamente sugeridas, lo hizo con trazos rápidos y nerviosos como en la obra *Otra vez el baño de Susana* (1964). Además, le imprimió a su trabajo ciertos aspectos psicológicos, que denotan su personalidad. Por otra parte, intensificó el valor expresivo de

la materia, inclinándose también hacia el *expresionismo abstracto*.

Gilberto Aceves Navarro fue desplegando un estilo que se encaminó hacia el *arte abstracto* con la obra *Bacanal de brujas y tres machos cabríos* (1966), recordándonos la obra de Staél —de fines de los 40—, en la cual aparecen barras que chocan entre sí, con grandes bloques irregulares de color, dispuestos en una composición arquitectónica entrelazada.

Entre los artistas que permanecieron trabajando por largos periodos en París, se encuentra Rodolfo Nieto. En ese ambiente tan rico en estímulos, Nieto se dedicó a buscar su propio estilo, en el que predominaba el *arte informalista*. En él, se podía observar cierta proximidad con la obra del francés Mathieu, en cuanto a la espacialidad que da a la composición. La obra denominada *Figura 1* (1965) tiene ciertos ecos tamayescos, como el trazo nervioso y el color de gran intensidad.

La obra de Enrique Echeverría, titulada *Flores* (1964), se nota influenciada por la de Nicolás de Staél —del período 1950 a 1955— en las búsquedas y los experimentos realizados entre el *abstraccionismo* y la *referencia objetual*. Enrique Echeverría incursionó igualmente en la total abstracción de los objetos con la pieza *Oc o Entrada* (1968), la cual que puede emparentarse con la obra de Karel Appel, en cuanto al manejo libre y la saturación de color de las formas orgánicas.

Juan Soriano en su obra *El vuelo de la lechuza* (1968), hace que la línea actúe de transmisora de emociones y de esquema decorativo. En Soriano el color adquiere vibraciones de gran refinamiento.

Uno de los elementos más importantes de la producción escultórica de Pedro Cervantes fue la utilización de materiales de desecho para crear sus figuras. En la obra denominada *Icaro* (1968), usó defensas de automóviles —aprovechando la forma preestablecida por la industria automotriz—, adecuándolas para integrar otros volúmenes cerrados. El empleo de estos diseños lo usaron otros artistas como Lissitzky, Vladimir Tatlin y Alexander Calder.

2.1.4. Arte abstracto

Por último, a manera de cuarta gran clasificación de tendencias, se encuentra el *arte abstracto*, que en un sentido amplio equivale a la no representación del mundo natural. En un sentido un poco más restringido, es el que utiliza formas orgánicas y manchas de color, organizadas libremente por el artista. En un tercer sentido —todavía más específico—, se utiliza como equivalente de abstracción geométrica. En los tres casos, el interés se centra fundamentalmente en problemas de forma y color.⁶¹

Dentro del grupo de artistas extranjeros que radicaron en nuestro país se encuentra Vlady, quien causó un gran impacto entre los pintores de la *Joven Pintura*. De un *abstraccionismo* muy rígido —tomemos como ejemplo la obra *El subyacente* de (1961) —, va permitiendo que las formas se conviertan en materia, para adquirir independencia en la composición y presentarse con arabescos muy abigarrados. En cuanto a la aplicación del color sobre la tela y el brochazo de grandes capas de pintura, lo realizó a la manera del *post-impresionista* Van Gogh.

⁶¹ Restany, Pierre (1979), *El expresionismo abstracto en Historia del arte mexicano*, Tomo 12, México, Salvat Mexicana de ediciones, S.A. de C.V.

Antonio Peyrí creó imágenes evocativas que no son del todo abstractas, pero tampoco esencialmente representativas. En *Tríptico de un mundo sin sol, de luces interiores* (1968), su abstraccionismo orgánico parece tener origen en la naturaleza — como en la obra de Arshile Gorky de los años 40—, aunque Peyrí proporciona mayor unidad y materialización de las formas, dentro del conjunto compositivo.

Benito Messeguer rompió con el muralismo tradicional —al desprenderse de un enfoque narrativo e histórico— para dirigir su interés, a principios de los 60, hacia una expresión cada vez más abstracta, hasta desembocar en un *abstraccionismo orgánico*. En la obra *Metamorfosis* (1967), el elemento central se resuelve por medio de una serie de curvas que salen y entran, provocando gran ritmo y, a su vez, utiliza como fondo elementos serpentinos que contrastan con el resto de la composición.

Otro de los artistas que destacaron, en la modalidad de la *abstracción orgánica*, fue Luis López Loza, con el óleo titulado *Sorpresa en altamar* (1966), en el cual se inclina por una sucesión rítmica de formas y planos, en el que predomina la línea curva unida a la aplicación de un intenso colorido, características que lo definen en esta etapa de su producción plástica. La obra de López Loza se acerca a la de Arthur Dove de los 40, en cuanto al uso de formas orgánicas. Sin embargo, en el artista mexicano los elementos de la composición adquieren independencia entre ellos, para crear espacios de mayor colorido.

Francisco Icaza presentó varias etapas estilísticas, muy bien marcadas, en su producción de los 60. Las imágenes van sufriendo un proceso de abstracción hasta lo máximo, para acercarse a la forma esencial *biomorfa* en *Oriente* de 1962, en la cual se encuentran nostalgias de antiguas culturas, esencialmente las de Oriente Medio.

Por otra parte, en Icaza, hacia 1966, las formas orgánicas desaparecen para dar paso a trazos caligráficos y a manchas — como en el óleo que llevó por nombre *Dios del eterno retorno* (1966) — recordando al *expresionista abstracto* Mark Tobey, de fines de los 50 y al Jackson Pollock de principios de los 40, al utilizar un tipo de *chorreado* y de tela totalmente pintada.

La obra de Lilia Carrillo se inscribió —como lo denomina Teresa del Conde—, en la *abstracción inarticulada*, ya que las formas que utiliza no dan la impresión de *construcción*. La pieza *Seradis* (1965), se podría asociar con la de *Afro* de los años 50, pero a diferencia de éste, la aportación de Lilia Carrillo consistió en la evocación del misterio y de la materia, lo que ocupa un lugar primordial. Además, las características que sobresalen en la pintora mexicana, son el orden que mantiene la composición y la importancia de las formas.

A Manuel Felguérez se le puede ubicar en un *informalismo de carácter gestual*, ya que en la obra *Ciudad vertical* (1965), utiliza formas abstractas expresivas, a la vez que proporciona soluciones geometrizarantes. La luminosidad intensa contrarresta con otra casi opaca. Con influencia con De Kooning, Felguérez realiza una obra menos frenética, para dar paso a lo poético.

Fernando García Ponce buscó nuevas direcciones artísticas, desconocidas hasta ese entonces en México y formó, en cierto momento, la *vanguardia abstracta*. Sus obras *Pintura No.1* (1965) y *Presencia y participación* (1966), fueron realizadas mediante bloques de colores de gran intensidad *colorística*.

García Ponce recibió alguna influencia del Staél de principios de los 50, aunque a diferencia de este último, el mexicano no incluyó en sus composiciones ninguna referencia objetual.

Además, introdujo planos de fondo, para dar un efecto de profundidad.

La obra de Vicente Rojo titulada *Espacio No.1* (1960), se caracterizó por el *abstraccionismo* con marcado ordenamiento de formas cuadradas y rectangulares. Su vocabulario iconográfico parece tomado fundamentalmente de Paul Klee y Mondrian. La pieza resultó interesante porque retoma la disposición de los elementos en sucesión, para futuras composiciones. Es decir, las insertó en otras conformaciones geométricas, como fue el caso de *Destrucción* (1965) — parte de la serie *Señales*⁶² (1966-70) —, lo que le dio un toque distintivo de originalidad a su autor.

Roberto Donis tuvo un momento decididamente lírico en *Pintura 66 No. 5*, con un *abstraccionismo geométrico* en el que retoma elementos —un poco a la manera de Keneth Noland, de fines de los 50— y texturiza la tela por medio del óleo, proporcionando un efecto diferente.

Como hemos señalado, Cordelia Urueta transformó su obra paulatinamente en el decenio de los 60; fue de una *neofiguración* a una *abstracción configurada* en *Asteroide* (1968). Quizá se podría emparentar su producción con la de Adolp Gottlieb — periodo de mediados de los 50 y principios de la siguiente década—, en lo que se refiere a los elementos bien formados y con cierta resonancia simbólica.

En el mismo caso que Urueta, Antonio Peláez, en la pieza *Esfera de barro* (1965), tuvo aún más connotaciones de Gottlieb, sobre todo, en el uso de formas gesticulantes que añadió a la composición. Posteriormente, en la obra *Avisos No. 4* (1966) y *Radiografía de un mago* (1966), aunque se conservaron los

⁶² Cfr. Romero Keith, Delmari. *Tiempos de Ruptura, Juan Martín y sus pintores.*

elementos geométricos —en esta ocasión con rectángulos—, se encuentran casi cubiertos por texturas e incisiones a la manera de grafismos, sin llegar jamás al *gestualismo*. Estas características de texturación y cisuras, dieron un acento característico a su plástica.

Por último, para terminar con la clasificación de las obras más destacadas expuestas en los salones y concursos, mencionaremos dentro de la *escultura cinética* a Lorraine Pinto y a Ernesto Mallard. Pinto logró en *Quinta dimensión* (1968), un aparato de diferentes materiales plásticos con luz, movimiento y sonido, donde unió la tecnología con el arte plástico. Ernesto Mallard coincide con el *cinetismo de movimiento virtual y el Arte Op* —influido tal vez por Vasarely—, hasta llegar al volumen y a la tercera dimensión en la escultura *Heliogonía* (1968).

Varias de las obras que se mencionaron a lo largo de este inciso trascendieron de tal forma, que han llegado a ser un ejemplo de lo que se realizó en los 60 y, por esta razón, fueron reproducidas en diferentes enciclopedias de arte mexicano.

Se debe aclarar que no todos los artistas se alejaron del *arte figurativo*, pero si bien lo siguieron practicando, no fue de la misma forma en que lo hicieron los pintores de la escuela mexicana. Esa pugna entre *realistas sociales* y *abstractos*, no fue sino una manera de distinguirse, porque dentro de la pintura *no imitativa*, como hemos visto, se encontraron la *neofiguración*, el *arte fantástico*, el *realismo mágico*, el *figurativismo abstractivo* y el *Arte POp*.

En términos generales, muchos de los artistas que participaron y obtuvieron premios en los diversos concursos y salones de los 60, llevaron a la práctica un esfuerzo encomiable al darse a la búsqueda y experimentación de nuevos lenguajes plásticos,

alejados de la escuela mexicana. Algunos de ellos llegaron a imponer una expresión totalmente novedosa en el arte mexicano.

Muchos artistas mostraron, desde sus inicios, un estilo definido que con el tiempo fueron enriqueciendo con nuevos elementos compositivos de color, texturas y formas. Otros pintores continuaron en esa búsqueda, saltando de un estilo a otro, sin poder alcanzar una definición reconocible en su obra.

En el grupo de artistas que definieron desde un principio las características de su obra, se podrían citar a Francisco Toledo, Alberto Gironella, Lilia Carrillo y Fernando García Ponce, entre otros.

Por último, es necesario señalar que la intención de este capítulo es ejemplificar, mediante las obras, la corriente a la que pertenecen los artistas mencionados, las posibles influencias en sus obras y algunos elementos compositivos que aportaron sus lenguajes plásticos. Y con ello, dejar de manifiesto que lo que se conoce como *ruptura* no es realmente una escuela o un movimiento⁶³, sino una generación *rebelde* —conocida también como *pintura joven* o *joven escuela*—, que buscaba opciones innovadoras de expresión correspondientes a las inquietudes internacionales y que podían derivarse en múltiples posibilidades de incursión estética.

2.2. Los artistas

2.2.1 Las cuatro generaciones de una generación

En términos cronológicos, la generación de la ruptura no está conformada por una sola generación, sino que son cuatro

⁶³ Eder, Rita. *Gironella*, México, UNAM, 1981, p. 16

generaciones las que se expresan en este período, de las que, a la vez, tomaremos cuatro grupos representativos, con sus fechas de nacimiento y de deceso, en el caso que corresponda.

1. Alice Rahon (1904-1987), Cordelia Urueta (1908-2005), Remedios Varo (1908-1963), Gunther Gerzso (1915-2000), Mathías Goeritz (1915-1990) y Leonora Carrington (1917-)
2. Juan Soriano (1920-2005), Vlady (1920-2005), Alberto Gironella (1929-1999), Pedro Coronel (1922-1985), Enrique Echeverría (1923-1972) y Manuel Felguérez (1928)
3. Lilia Carrillo (1930-1974), Geles Cabrera (1930-), Rafael Coronel (1931-), Vicente Rojo (1932-), Fernando García Ponce (1933-1987), Roger Von Gunten (1933-), José Luis Cuevas (1934-), Helen Escobedo (1934-), Rodolfo Nieto (1936-1985) y Francisco Corzas (1936-1983)
4. Arnaldo Coen (1940-), Francisco Toledo (1940-), Hersúa (1940-), Felipe Ehrenberg (1943-), Xavier Esqueda (1943-) y Luis López Loza (1939-).

El camino a otras formas de expresión fue seguido por muchos artistas enmarcados en esas diferentes generaciones, como: Gilberto Aceves Navarro, Ernesto Alcántara, Carlos Belauzarán, Pedro Cervantes, Elisa Cano, Roberto Donis, Alfredo Falfán, Fitzia, Hugo Flores Manzzani, Greta Grunberg, Manuel Hernández Urban, Luis Jaso, Carlos Jurado, Myra Landau, Alfredo León Chávez, Sergio Ladrón de Guevara, José Muñoz Medina, Cristina Mnacola Rodríguez, Benito Messeguer, Manuel Jorge, Eliana Menasse, Nieves Moreno, Héctor Navarro Cornejo, Froylan Ojeda, Salvador Pinocelly, Antonio Peyri, Trinidad Osorio, Antonio Ramírez, Fernando Ramos Prida, Maka Strauss, Rosa María Sustaeta, Manuel Serrano, Valencia Alizandro, Nancy Van y Eduardo Zamora.

No podemos dejar de mencionar a Guillermo Castaño, Alicia Cardoso, Pedro Cervantes, Plutarco D' la Aura, Roberto Dean, Goilvan Elies, Concepción García, Javier García Navarro, Franco González, Gastón González, Fernando González Gortazar, Peter Knigge, Armando Ortega, Olivier Seguin, Salomón de Swaan y Marisole Worner Baz.

Cada uno de estos artistas tenía historias y formaciones diversas hacia los 60. Del grupo nacional, destaca Lilia Carrillo, pintora nacida en el Distrito Federal, alumna de Manuel Rodríguez Lozano. Carrillo representa esa generación que decide formarse en el extranjero, ya que tomó la decisión de estudiar en París, a sugerencia de su amigo Juan Soriano. A su regreso, trabaja como maestra en las *Galerías Chapultepec* del INBA y, en 1960, se casa con Manuel Felguérez —pintor, escultor, muralista y escenógrafo nacido en Zacatecas—, quién después de regresar de estudiar en la Academia de la *Gran Chaumiere* recibe el apoyo de Antonio Souza, lo que le permite exponer en su galería.

Otra figura mexicana representativa es Alberto Gironella quien, según Manuel Felguérez, siempre mantuvo la vocación por formar galerías y a su iniciativa se deben mas de 10 de las de aquella época. Gironella estudió la carrera de Letras Españolas en la UNAM, lo que explica que también demostrara un gran talento como escritor. Nace en la Ciudad de México y funda una revista de literatura y arte, *Clavileño* y, después, *Segrel*. Su entorno se verá enriquecido por la amistad permanente que guardó con André Bretón, Octavio Paz y Luis Buñuel.

Por otro lado tenemos al grupo de extranjero, del que tomaremos como figura emblemática a Vladmir Kilbalchich, mejor conocido como Vlady. Este pintor, grabador, ilustrador y muralista, nacido en Leningrado, descubrió a temprana edad su vocación de artista.

Su padre —el famoso escritor ruso Victor Serge—, le heredó el gusto por escritores como Panit Isttrati, Pilniak, Maximiliano Volosshin y André Bretón, influencias que lo conducen a perfilar su personalidad, tanto artística como intelectual.

Desde su arribo a México comenzó a integrarse, fusionando tres culturas: la rusa, la europea y la mexicana. Vlady compartió la creación de la *Galería Prisse*, junto con Enrique Echeverría, un pintor nacido en Cuernavaca, que después de abandonar sus estudios de Ingeniería Aeronáutica, decide ingresar al taller de Arturo Souto en donde demuestra gran interés, como señaló María Teresa Favela: *por resolver problemas pictóricos que le llevan transformar lo visible en una estructura geométrica de índole emotiva.*

Echeverría conservó un estrecho contacto durante su vida con todo aquello relacionado con España, ya que su padre era de origen vasco y, su maestro Arturo Souto era español.

2.3. El inicio de la ruptura

2.3.1. La Segunda Bienal Interamericana

Comienza la década de los 60, cuando el incremento de las clases medias se confirma como fenómeno ciudadano. El modo de vida urbano, predilecto de esas capas sociales en ascenso, se convirtió en sinónimo de cultura. Ese decenio presenció el inicio de un nuevo tipo de desarrollo cultural. Todo lo que emanaba del resto del país se calificaba de provinciano y evocar —de cerca o de lejos— esta forma de vida era recibido con desdén.

En ese marco, se realiza la *Segunda Bienal Interamericana* —por iniciativa de Álvarez Acosta que convocó desde la Primera Bienal—, el 5 de septiembre de 1960, en el Museo Nacional de

Artes Plásticas. El discurso inaugural estuvo a cargo del Licenciado Adolfo López Mateos, en el que habló de la importancia de realizar eventos culturales y de hermanar a México con todos los pueblos del continente. En realidad se pretendía que México se diera a conocer como un país moderno y, en este caso específico, como actualizado culturalmente.

La *Segunda Bienal Interamericana* significó un cambio en las tendencias de las artes plásticas, al rendir homenaje a Rufino Tamayo por su labor artística, con una sala especial —quizá porque el pintor declinó participar en la *Primera Bienal Interamericana* de 1958, por considerar que estaba rodeada de intereses—⁶⁴, otorgándole el Premio Internacional de Pintura, no sólo por su obra, sino como disculpa por no haber apreciado y reconocido su quehacer artístico en la medida de lo justo.

Vicente Rojo obtuvo mención honorífica. En su obra destacó su preferencia por no integrar la imagen a las composiciones, para expresar así la esencia misma de la materia y abandonar rastros de alguna *figuración*. Un ejemplo de ello fue *Espacio No. 1*⁶⁵ (1960) —óleo sobre tela de 220 x 160 centímetros— y *Espacio No. 2*, con las mismas características técnicas. Rafael Anzures consideró a Rojo merecedor del premio otorgado y a su trabajo como de los más originales, dentro de los artistas abstractos⁶⁶.

Pedro Coronel, además de ganar premio en pintura, le fue otorgado uno más, en la sección de escultura, por la obra *Duelo* (1960), realizada en piedra y de 2 metros de altura. Esta pieza provocó el entusiasmo de los críticos por su calidad plástica.

⁶⁴ Tamayo, Rufino. Carta fechada en París el 2 de mayo de 1958, publicada en el *Periódico Novedades*.

⁶⁵ Fototeca CENIDIAP.

⁶⁶ Anzures, Rafael (1961), *Segunda Bienal de México*, México, Revista Artes de México, p.6

Resulta necesario realizar un apartado especial, en la *Segunda Bienal Interamericana* de 1960, para Rufino Tamayo, Leopoldo Méndez y Francisco Zuñiga, que obtuvieron un premio especial por sus obras, a quienes, por contraste y por su trayectoria plástica, cabría separarlos del resto de este estudio.

Tanto Rufino Tamayo como Leopoldo Méndez habían adquirido gran reconocimiento por su quehacer artístico. El primero de ellos obtuvo prestigio en México, tanto como en Estados Unidos y Europa, asimilando ciertas influencias del arte francés — Cézanne, Gauguin, Matisse, Gris, Braque, entre otros—, aunadas a una aportación de la esencia precolombina y popular.

La obra de Tamayo no representó del todo una fuente de inspiración para las necesidades de la *Joven Pintura*, a pesar de que, como se ha indicado, su producción plástica tenía un carácter internacionalista. Tal vez se podría afirmar que algunos artistas retomaron cierto aspecto formal de su obra; otros, el color que se identificaría como *tamayesco*.

Los óleos titulados *Retrato dinámico de Olga y Mujeres alcanzando la luna*, muestran influencia *cubista*, por la esquematización y angulosidad de volúmenes y formas. En cambio la pieza *Los amantes*, tiene un acento popular mexicano.

Por lo que respecta a Leopoldo Méndez, fue un gran artífice del grabado, auténtico heredero y representante de la escuela mexicana. Su obra contiene elementos sumamente realistas y simbólicos.

El tercer artista galardonado en la *Segunda Bienal Interamericana* fue Francisco Zuñiga. La monotonía del arte oficial y conmemorativo se vio interrumpida por la presencia de este escultor, cuya cualidad esencial en su obra es el modelado

robusto de sus figuras femeninas —que expresan una tendencia a la estilización y simplificación de los grandes volúmenes— y que se identifica con la escuela mexicana dado que en su representación aparecen las facciones indígenas que sugieren tipos locales.

Zuñiga se acercó a la obra de Aristide Maillol, de principios del siglo XX, por el uso de la redondez de las formas. Se puede considerar al escultor como un artista moderno, en el que la expresión escultórica fue de carácter recio y formas rotundas, superando el ideal arqueologista.

2.3.2. Las reacciones

En una actitud de apoyo a los nuevos lenguajes, Anzures⁶⁷ manifestó en un escrito que el éxito de la muestra se debió a la presencia de la generación *abstraccionista*, puesto que representó en ese momento, un arte prometedor que brindaba frescura. En cuanto a las obras premiadas, este crítico señaló que Pedro Coronel mereció los premios, tanto en pintura como en escultura. Vicente Rojo y Cordelia Urueta fueron, como lo asentó Anzures, los más originales dentro de los pintores *abstractos*, debido a las búsquedas y soluciones plásticas.

Siguiendo la misma crítica señalada, la impresión que le provocó la obra de José Hernández Delgadillo, fue de inmadurez artística — ya que en su afán de realizar un trazo *expresionista*, sólo logró el ensayo de líneas—. A diferencia, la factura de los grabados de Isidoro Ocampo, sí le pareció muy buena.

La obra *abstracta* de Enrique Echeverría, asentó Anzures, aportó estilísticamente a esta expresión. De Harold A. Winslow aseguró

⁶⁷ Anzures, Rafael (1961), Segunda Bienal de México, México, Revista Artes de México.

que era un artista original dentro del *realismo mexicano*, pero que la resolución de las figuras denotaban desconocimiento del volumen y eran muy estáticas.

Por lo que corresponde a los artistas extranjeros que ganaron algún galardón en la Interamericana, Oswaldo Guayasamín asimiló muy bien —como lo dijo Anzures— los diferentes lenguajes del arte europeo y norteamericano. Opuestamente, el crítico afirmó que Emiliano di Cavalcanti expresó frialdad en sus cuadros. Sin embargo, alabó la obra de Jack Levine por la ejecución del realismo tradicional.

En lo que se refiere a las obras de los artistas de los Estados Unidos, en términos generales, predominó el dominio técnico, como lo asentó Anzures.

Para Ida Rodríguez Prampolini⁶⁸ y Teresa del Conde⁶⁹, no había motivos para que el jurado de selección hubiera rechazado a Vlady —si se tiene en cuenta que habían participado artistas como Sjolander, Maka, Climent y otros—, siendo esto inexplicable por la influencia que Vlady ejercía en la pintura mexicana como difusor de ideas de la corriente de vanguardia.

Margarita Nelken —crítica formalista y contradictoria—, en ocasiones se inclinó por la escuela mexicana, para desvalorizar los nuevos lenguajes y, en otras, apoyó a la *Joven Pintura*. Sus comentarios acerca del grupo de artistas norteamericanos que participaron en la *Segunda Bienal Interamericana*, fueron en el sentido que sobrepasaron el *machismo* y las *embadurnaduras* de colores estridentes.

⁶⁸ Rodríguez Prampolini, Ida. "La Bienal de los ausentes", publicada en Novedades, 2 de octubre 1960.

⁶⁹ Del Conde, Teresa. "Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría (1923-1972)", publicada en Cuadernos de Historia del Arte 12.

Casi siempre, Nelken externó su preferencia por el colorido de las obras más que por otras cualidades compositivas. Tanto en la *Segunda Bienal Interamericana*, como en el *Salón Anual de Pintura* de 1964 del Salón de la Plástica Mexicana (SPM), consideró que los artistas utilizaron colores burdos o demasiado oscuros y, por otra parte, se quejaba de que las pinturas abstractas tuvieron un carácter primario. Estas aseveraciones demuestran una posición sumamente radical.

Antonio Rodríguez llevó a cabo una crítica formalista, de postura reaccionaria en contra de las corrientes de vanguardia, tomando partido por la escuela mexicana y el muralismo. Su juicio fue feroz y contundente, al tachar a la *Segunda Bienal Interamericana* de inútil y, al jurado, de hacer una mala selección de obras —además, se quejó porque fue inventada por el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines para llenar un vacío por la falta de actividad artística—, olvidando que fue jurado de premiación en la *Primera Bienal Interamericana*, donde se convocó a la Segunda, por lo que su postura sonaba incongruente.

Asimismo, con una apreciación radical, escribió que sólo los envíos de Pedro Coronel, Rufino Tamayo, Oswaldo Guayasamín y Emiliano di Cavalcanti, a la *Interamericana*, tuvieron valor plástico.

Ventura Gómez Dávila —seudónimo que utilizaron varios comentaristas de arte, entre ellos Juan García Ponce y Carlos Valdés—, fue una pluma siempre formalista. Su posición crítica fue desconcertante y poco orientadora, ya que, en la *Segunda Bienal Interamericana*, desvalorizó tanto a los pintores *abstractos* como a los *realistas*. A los primeros los acusó de

incapaces de asimilar a los grandes maestros abstractos y a los segundos, de representación de calendario.

Hay que tener en cuenta que la nueva pintura se encontraba en vías de desarrollo; pero no por esta circunstancia, como lo aseveró Gómez Dávila, dejaron de mostrar calidad. El crítico omitió resaltar la labor de Pedro Coronel y Rufino Tamayo, quienes manejaron un lenguaje plástico universal, bien asimilado y maduro.

Julio González Tejada⁷⁰, comentarista de divulgación a nivel periodístico, en su artículo sobre la *Segunda Bienal*, consideró que el premio a Pedro Coronel fue bien merecido porque era una personalidad en el arte mexicano y su obra mostró gran calidad, además de valor estético.

Jorge J. Crespo de la Serna mantuvo una posición formalista y conciliadora, entre la expresión de la escuela mexicana y las nuevas corrientes plásticas. Cabe resaltar que este crítico escribió casi para todas las exhibiciones que contiene esta investigación y también formó parte del jurado en la *Segunda Bienal Interamericana* de 1960, *Salón ESSO*, *Salón Anual de Pintura* del SPM de 1968 y en *Exposición Solar*, del mismo año.

Para Crespo de la Serna, la exposición fue excelente y bastante completa, a pesar de que muchos artistas no concurrieron en señal de duelo por el encarcelamiento de Siqueiros⁷¹, siendo éstos los más jóvenes. Cuevas no sólo protestó ante el hecho por medio de un telegrama dirigido al presidente Adolfo López Mateos, sino que junto con Rafael Coronel, Arnold Belkin y Francisco Icaza,

⁷⁰ González Tejada, Julio. Algunas notas sobre la Segunda Bienal, en *Mañana*, 1 de octubre de 1960.

⁷¹ José Luis Cuevas, Arnold Belkin y Francisco de Icaza visitaron a Siqueiros en el tiempo que permaneció en prisión. Según Shifra Goldman, tras la visita que realizaron Belkin e Icaza, surgió la idea de crear un grupo conocido como *los interioristas*, así como idearon la publicación de la revista *Nueva Presencia*.

se abstuvieron de participar en la Bienal⁷². Crespo de la Serna manifestó que el error de la *Segunda Bienal Interamericana* fue admitir que participaran los miembros del jurado, porque restaba imparcialidad a cualquier exposición de este tipo. Sin embargo, hay que señalar que Crespo cayó en una apreciación contradictoria, puesto que en un artículo calificó a la Interamericana de excelente y bastante completa y, en otro, afirmó que desmereció en gran medida. La exhibición, en el sentido de que se dio a conocer el avance de nuestra plástica y la de otros países de este continente, representó un avance en la búsqueda del reconocimiento y proyección a nivel internacional.

La *Tercera Bienal Interamericana* ya no se llevaría a cabo porque, si bien las autoridades del INBA deseaban organizarla con una tónica internacional, en aquella época se carecía de locales adecuados para albergar las obras participantes de todo el mundo —y no existía la suficiente partida presupuestal para realizar un evento de esta magnitud, que indudablemente sería muy costoso—, aunque la razón fundamental era evadir los problemas de diferente índole que se suscitaron durante las Bienales, como la selección y premiación.

2.4. La Revuelta

En 1961, José Luis Cuevas participó en distintas manifestaciones colectivas a favor de las nuevas tendencias, como lo hizo en la exposición que organizó el *grupo de los hartos*, en la que compartió espacios con Mathías Goeritz, Friedeberg y Jesús Reyes Ferreira, entre otros. El hecho tuvo gran impacto en el ámbito internacional.

⁷² Crespo de la Serna, Jorge *La Segunda Bienal Interamericana de pintura, escultura y grabado*, Archivo del CENIDIAP.

En esa muestra nadie entendía lo que pasaba. Mathías Goeritz manifestó: *Estamos hartos de la pretenciosa imposición de la lógica y la razón, del funcionamiento, del cálculo decorativo y, desde luego, de toda la pornografía caótica del individualismo, de la gloria del día, de la moda, del momento, de la vanidad, de la ambición, del bluef (...) de la aburridísima propaganda de los ismos (...) de las manchas, de los trapos viejos y pedazos de basura (...) hartos, sobre todo, de la atmósfera artificial e histérica del llamado mundo artístico, con sus placeres adulterados. Tratamos de empezar otra vez y desde abajo, en sentido sociológico espiritual.*⁷³

En realidad, la protesta no iba dirigida hacia el arte, sino a la figura del artista. Francisco de Icaza y Arnold Belkin —que se conocieron en el boicot a la *Segunda Bienal Interamericana*—, al lado de José Luis Cuevas, planearon el diseño y la publicación de la *Revista Cartel Nueva Presencia*. El primer número apareció el 6 de agosto de 1961, ilustrado por *Los juanes* de Icaza y *El Acusado* de Belkin. Adentro aparecía un programa de 11 puntos en forma de manifiesto, que explica muy bien la postura y el rumbo que seguirían en su frente opositor:⁷⁴

1. *LLAMAMOS A TODOS LOS ARTISTAS, a los pintores, escultores, arquitectos, grabadores, artistas escénicos y cinematográficos, fotógrafos, escritores y músicos, porque su medio de expresión es la comunicación; LLAMAMOS A LOS PENSADORES Y EDUCADORES porque forman las mentes de nuestra generación; LLAMAMOS A LOS PROFESIONISTAS, LLAMAMOS A TODAS LAS CLASES SOCIALES, a los obreros, a los que*

⁷³Rodríguez Prampolini, Ida. "Los Hartos". Suplemento México en la Cultura del *Periódico Novedades*, diciembre 1961.

⁷⁴ Además de los firmantes del *Manifiesto*, el grupo reunía a los pintores Francisco Corzas, Artemio Sepúlveda, Leonel Góngora, José Muñoz, Rafael Coronel, José Hernández Delgadillo y Emilio Ortiz.

trabajan la tierra, a los burócratas, a los comerciantes, a los políticos y a los empresarios, porque las manifestaciones del arte no se hacen de una sola clase, ni para un sólo grupo. NOS DIRIGIMOS A LOS HOMBRES DE TODAS LAS NACIONES, a los hombres de todas las razas y creencias. Porque el arte es el único medio de comunicación que posee un lenguaje universal. El arte siempre ha sido, es y será siempre, instrumento en la lucha por la evolución pacífica y el engrandecimiento espiritual del género humano.

2. *RECHAZAMOS EL ARTE DEL BUEN GUSTO, ya es hora de denunciar a este arte nauseabundo que no es más que un apéndice inútil en nuestra cultura.*

3. *RECHAZAMOS EL ARTE QUE SE VENDE A LOS ESPECULADORES DEL MERCADO, A LAS ESPECULACIONES DE LA POLÍTICA, Y A LAS DE LA MODA.*

4. *RECHAZAMOS EL ACADEMICISMO, tanto el que coloca al hombre en una posición falsa, como el que niega su existencia.*

5. *RECHAZAMOS LA CRITICA INTELECTUALOIDE, la que toma el arte como pretexto para hacer su propia literatura, la que no se comprende y apoya lo establecido.*

6. *RECHAZAMOS TODO LO INÚTIL E INTRASCENDENTE QUE SE HA DICHO Y HECHO EN TORNO AL ARTE.*

7. *RECHAZAMOS LOS MITOS, una nueva presencia exige nuevas ideas. Las nuevas ideas tienen sus raíces en lo más profundo y verdadero de la historia.*

8. *EL ARTISTA NO ES UN BUFÓN DE LA SOCIEDAD, es un denunciador de todas las complacencias reinantes en el mundo. Están equivocados aquellos que buscan en el arte una distracción para huir de la realidad.*

9. *PUGNAMOS POR UNA PINTURA ANTIDECORATIVA QUE VIOLE LOS CONCEPTOS DEL REFINAMIENTO Y DEL BUEN GUSTO, el buen gusto es insípido. Las más grandes obras de arte en el pasado nunca han sido de buen gusto. Grunewald, Miguel Ángel, El Greco y Orozco, tuvieron pésimo gusto. La gran pintura de este siglo, debe ser antidecorativa, antiestetista, antiintelectual, es más, debe ser brutal, humana, con responsabilidad social, elocuente, real, rotunda, universal.*

10. *PUGNAMOS POR UN ARTE QUE COMUNIQUE DE LA MANERA MAS DIRECTA Y MAS CLARA POSIBLE, NUESTRO COMPROMISO CON EL HOMBRE.*

11. *DESTACAR EL ÚNICO ARTE QUE ES SIGNIFICATIVO PARA NUESTROS CONTEMPORÁNEOS; el arte que no separa al hombre-individuo del hombre como integrante social. Nadie tiene derecho a la indiferencia frente a la organización social. MUCHO MENOS EL ARTISTA. LOGRAR para el arte un cometido activo, como ÚNICA POSIBILIDAD RESPONSABLE DEL ARTISTA FRENTE A SU TIEMPO.*

Entre agosto de 1961 y septiembre de 1963, aparecieron cinco números de la *Revista Cartel Nueva Presencia*. Su publicación

sirvió para ayudar a la transición entre el *realismo social* y las corrientes rebeldes e intelectuales de la nueva izquierda.

CAPÍTULO 3

LA PRIMERA MITAD DE LOS 60

3.1. Antecedentes

Lo que dio al movimiento de la generación de la ruptura un aire de vanguardia fue su actitud opositora al arte oficial, su condición de rechazados y su necesidad de trabajar con las propuestas estéticas de su tiempo.

La función del arte moderno es hacer crítica de un lenguaje gastado, inoperante, oficializado y, por otra parte, poner en tela de juicio el funcionamiento de las instituciones, los sistemas de jurados, premios, comisiones, etcétera. Si bien la joven escuela se lanzó contra una manera imperante en la pintura, su crítica a las instituciones oficiales partía de una ausencia de espacio para nuevas expresiones, más no se cuestionaba el sistema cultural en sí.

Si bien las primeras reacciones contra el *realismo social* emanaron de casos aislados, a partir de los años 60 fueron asimiladas por el Estado, que pretendió entonces convertirse en punta de lanza de la modernidad. Se mitigó el interés por los pintores —en ruptura con la escuela mexicana— por el estilo predominante y por los caminos que Rufino Tamayo y Carlos Mérida abrieron en los años 50.

Los artistas de los nuevos lenguajes no se unieron por cuestiones estilísticas o ideológicas, sino por una causa común —y de forma individual—, al buscar nuevos derroteros estilísticos, con la intención de apartarse de la expresión nacionalista.

3.1.1. Los Salones de Pintura Mexicana

Antes de llegar a consolidarse, los artistas de la Pintura Joven, tuvieron otras incursiones en escaparates para la plástica en el primer lustro de los 60, como el *Salón de Pintura Mexicana* (SPM) que, como acertadamente señaló Antonio Rodríguez, se convirtió en una rueda de la fortuna, porque en determinado año uno de los jurados premiaba a un artista y, al siguiente año, la situación se invertía⁷⁵.

Justamente, Antonio Rodríguez participó como jurado del *Salón Anual de Pintura 1961* del SPM, en el que consideró buena la calidad de las obras y, al mismo tiempo, afirmó que el Salón mejoró a comparación de años anteriores, gracias a la presencia de los artistas miembros de la escuela mexicana, como el Dr. Atl, Guillermo Meza y Jorge González Camarena.

Carlos Valdés, en su texto sobre esta exposición de 1961⁷⁶, manifestó su preferencia por el *arte abstracto* —sin negar el valor que tuvieron las obras *neofigurativas*— ya que afirmó que el *arte abstracto* no era el causante de la crisis en la pintura mexicana. El problema radicaba, a su parecer, en la falta de actualización de expresiones *realistas* y, en menor grado, en la presencia de otros lenguajes diferente a ellas.

Crespo de la Serna aceptó que en el Salón de 1961 la pieza de Héctor Ayala fue una copia de Orozco, sin aportar ninguna originalidad; que Fernando Castro Pacheco —en un esfuerzo por cambiar su expresión— cayó en un dibujo fácil, resultando un

⁷⁵ Rodríguez, Antonio. "Los premios del SPM (II)" en *El Día*, 12 de octubre de 1962.

⁷⁶ Valdés, Carlos. "Salon 61, una sencilla mujer del Norte: ¿Señor porqué ha premiado cuadros tan feos?" *El suplemento México en la cultura*, periódico *Novedades*, 9 de julio de 1961.

tanto inexpresivo y que Alfredo Zalce mostró sensibilidad, pero con fallas de composición⁷⁷.

Para el Salón de 1962, Crespo de la Serna señaló que algunos artistas consagrados y noveles no presentaron obras de calidad porque cuando tenían oportunidad de vender sus mejores obras lo hacían y, por consiguiente, participaron con piezas no tan elaboradas.

El *Salón Anual de Pintura* de 1963 tuvo críticas favorables. Aunque, en un balance general de la exposición, Rodríguez afirmó que se otorgaron galardones a obras de poca calidad, demostrando el criterio contradictorio de la crítica respecto a este evento.

Crespo de la Serna consideró que la obra de Antonio Rodríguez Luna fue interesante; tanto por la composición como por el tema crítico político⁷⁸. Sin embargo, cuando Crespo externó sus opiniones generales sobre las pinturas participantes de esta muestra, la obra de Rodríguez Luna la incluyó dentro de la calificación de mediana calidad.

A propósito de paradojas, la controversial crítica Nelken — anteriormente inclinada a la exaltación del color y la luminosidad —, para el *Salón de 1964* del SPM, escribió que la obra de Pedro Coronel estuvo bien construida y que, el abstraccionismo de las formas, le imprimió más sugestividad a la creación. En términos generales, afirmó de forma despectiva, que este Salón mejoró en el sentido de que desaparecieron los artistas de inclinaciones *folkloristas* y de *fotografía iluminada*⁷⁹.

⁷⁷ Crespo de la Serna, Jorge J. S/t en el suplemento Jueves de *Excelsior*, 10 de noviembre de 1962.

⁷⁸ Crespo de la Serna, Jorge J. S/t en el suplemento Jueves de *Excelsior*, 5 de diciembre de 1963.

⁷⁹ Nelken, Margarita. "Salón de la Pintura 64" (II) *Excelsior*, 18 de Noviembre de 1964.

Alfonso de Neuville, crítico formalista y literario, escribió que la obra de Luis Nishizawa —que obtuvo un premio en el *Salón de Pintura* de 1963, del SPM—, tuvo muy buena resolución compositiva. Por cierto, es necesario puntualizar que esta pieza fue utilizada para ilustrar varias enciclopedias del arte contemporáneo mexicano.

Un anónimo juzgó que en el *Salón Anual de Pintura* de 1964, destacó la obra de Trinidad Osorio, por estar bien ejecutada⁸⁰. Sin embargo es un criterio dudoso porque a una de las figuras de la composición le faltó más resolución, si bien se puede estar de acuerdo en que tenía colores *expresionistas* muy vivos.

Posteriormente, para el Salón de 1965, se encuentran críticas sobre la obra de Pedro Coronel, quizá atribuible a la falta de comprensión que el *arte abstracto* de Coronel sufría en ese momento. Sin embargo se señalaba que se necesitaba estimular más a los artistas.

Rubén Levín, comentarista de divulgación a nivel periodístico, en sus opiniones sobre el *Salón Anual de Pintura* de 1965 del SPM, consideró que la obra de Corzas estuvo bien realizada, a pesar de que se le atribuyó estar influenciado por Soya —se diría con mayor justeza que de Caravaggio—⁸¹. Lo que fue indiscutible es que mostraba un lenguaje propio y moderno. La pieza de Enrique Climent a Levín le pareció mediocre y destacó que ciertas obras participantes tenían semejanzas con las de Antonio Rodríguez Luna.

Sobre el óleo premiado de José Hernández Delgadillo en el Salón de 1966, Crespo de la Serna observó que poseía una cierta influencia de Tamayo en cuanto al colorido, pero en este artista,

⁸⁰ Anónimo. *Salón de 1964* en *Tiempo*, 30 de noviembre de 1964.

⁸¹ Levín, Rubén. "Salón 65" en *Revista de la Semana* en diario *El Universal*, noviembre de 1965.

la resolución de la composición y de color va en desacuerdo con el resto de la pintura⁸². Cordelia Urueta tuvo una obra sobresaliente en 1966. Nicolás Moreno presentó un buen paisaje de representación naturalista y, con el reconocimiento a esta obra, el jurado trató de mantener una posición equilibrada entre el *realismo social* y el *arte joven*.

También del Salón de 1966, Crespo de la Serna resaltó que Alfonso Ayala aprovechó bien las construcciones prehispánicas para la realización de su obra, pero no vio sus características como positivas, sino como muy simplistas⁸³. Crespo de la Serna no siempre analizó los elementos que forman una obra y, a veces, hizo la crítica someramente sólo para cubrir el evento.

Por último, en aquel mismo Salón de 1966, la obra de Antonio Peláez denotó, mediante la utilización de elementos geométricos, una gran intelectualidad, siendo el más medido en la expresión *abstracta*. José Reyes Meza ganó con una pieza de composición muy complicada, amontonada y que no pudo asimilar la influencia del *Guernica* de Picasso.

⁸² Crespo de la Serna, Jorge. Salón de Pintura 1966 en Novedades, 19 de septiembre de 1966.

⁸³ *Ibidem*

3.2. SALÓN ESSO

3.2.1. Contexto sociocultural

En la primera mitad de la década de los 60, la labor del gobierno fue evidente en el plano cultural, con la creación de un elevado número de instituciones. Se construyó el *Museo de Arte Moderno* y el *Museo de Antropología*, se restauró el *Museo del Virreinato*, se hizo funcionar el *Museo de la Ciudad de México*, el *Museo de Ciencias Naturales* y el *Anahuacalli* de Diego Rivera. En forma paralela, se incrementaron los espacios privados de difusión, expresados en galerías de arte de las cuales, aproximadamente 40, se encontraban en la Ciudad de México.

Para hacer llegar el buen teatro al pueblo, el Presidente de la República, el licenciado Adolfo López Mateos, impulsó la creación de salas en toda la República, especialmente, a través de la acción del Instituto Mexicano del Seguro Social. Así, se crearon los teatros Xóla, Hidalgo, Cuauhtémoc y Reforma.

En la literatura era la época de madurez de los escritores de la talla de Octavio Paz, con su obra *El laberinto de la soledad*; de Juan Rulfo con *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*. De Fernando Bénitez con *El rey viejo*; de Luis Spota con *El filón de los dramas oscuros de la Ciudad de México*. De igual manera, se distinguieron Carlos Fuentes —con *La región más transparente*— y Emilio Carballido, entre otros. *En esta época los literatos apoyaron las artes plásticas, sobretudo a través de los escritos de Octavio Paz y Juan García Ponce, quienes se dedicaron a comentar acerca de las nuevas posibilidades que se estaban gestando en el quehacer artístico.*⁸⁴

⁸⁴ Morales, Leonor. *Arturo García Bustos y el realismo de la Escuela Mexicana*, p.40.

3.2.2. El concurso

En este escenario, el 20 de diciembre de 1964, Carmen Barreda, directora del *Museo de Arte Moderno*, dio a conocer —mediante un desplegado en el periódico *Excélsior*— las bases de un concurso para artistas jóvenes de México.⁸⁵

Los organismos que convocaron al concurso fueron el INBA, la Organización de Estados Americanos (OEA) y la Standard Oil (ESSO), sede México. La influencia de estas corporaciones sobre el arte contemporáneo culminó en el concurso *Salón ESSO* en 1965 —con obras que después se llevarían a 18 países latinoamericanos—, organizado por la iniciativa de la Humble Oil and Refining Company, filial de la Standard Oil, auspiciado por los Rockefeller y coordinado por José Gómez Sicre, en colaboración con las instituciones públicas y privadas de las bellas artes de los países participantes.

El evento nacional tenía como objetivo la difusión nacional e internacional de los nuevos valores de la pintura y la escultura mexicana. Para tomar parte en el certamen se convocó a pintores y escultores mexicanos que hubieran nacido entre el 1 de enero de 1924 y el 31 de diciembre de 1943. Y para los artistas extranjeros se estipulaba que debían haber residido en nuestro país durante los últimos años.

Los aspirantes podrían enviar hasta dos obras, realizadas durante los últimos dos años anteriores al evento. Las obras no debían exceder de 1.80 metros, en cualquiera de sus dos dimensiones.

⁸⁵ El Museo de Arte Moderno de Nueva York promovió un evento en París denominado exposición Jóvenes Pintores, en el que predominaban las diversas corrientes de arte abstracto. La exposición fue realizada en el verano de 1955, 10 años antes de su similar organizada en México: Concurso de Artistas Jóvenes de México (Salón ESSO 65).

Las esculturas no debían rebasar tampoco la medida de 1.80 metros, ni sobrepasar un metro en la tercera dimensión.

Respecto a la designación del jurado, se acordó primero que estuviera compuesto por dos representantes del INBA y por dos de la Organización de Estados Americanos (OEA).⁸⁶ Finalmente, quedó integrado por Rufino Tamayo, Mathías Goeritz, Ricardo Martínez, Carlos Orozco Romero, Justino Fernández, Jorge Crespo de la Serna, Juan García Ponce y Rafael Anzures.

A pesar de que la mayoría de los artistas se había inconformado con la política cultural de la OEA, las obras que se enviaron fueron aproximadamente 500, de más de 300 artistas. El 28 de enero de 1965, el jurado dio su dictamen. Se habían seleccionado 52 pinturas de 39 pintores y 22 esculturas de 19 participantes.⁸⁷

Entre los pintores participantes en el *Salon ESSO*, estuvieron Gilberto Aceves Navarro, Ernesto Alcántara, Carlos Belauzarán, Lilia Carrillo, Pedro Cervantes, Arnaldo Coen, Francisco Corzas, Elisa Cano, Roberto Donis, Alfredo Falfán, Fitzia, Hugo Flores Manzzani, Fernando García Ponce, Greta Grunberg, Manuel Hernández Urban, Luis Jaso, Carlos Jurado, Myra Landau, Alfredo León Chávez, Sergio Ladrón de Guevara, Jose Muñoz Medina, Cristina Mnacola Rodríguez, Benito Messeguer, Manuel Jorge, Menasse Eliana, Nieves Moreno, Héctor Navarro Cornejo, Froylan Ojeda, Salvador Pinocelly, Antonio Peyrí, Trinidad Osorio, Antonio Ramírez, Fernando Ramos Prida, Maka Strauss, Rosa María Sustaeta, Manuel Serrano, Valencia Alizandro, Nancy Van y Eduardo Zamora.

Los escultores fueron Guillermo Castaño, Alicia Cardoso, Pedro Cervantes, Pedro Coronel, Plutarco D' la Aura, Roberto Dean,

⁸⁶ Lo anterior no se respetó porque como se puede ver, había más de cuatro personas integrando el jurado.

⁸⁷ Cabe aclarar que no se editó ningún catálogo. Los datos de las obras, así como de los artistas, se recuperaron de la hemerografía consultada.

Goilvan Elies, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Concepción García, Javier García Navarro, Franco González, Gastón González, Fernando González Gortazar, Peter Knigge, Armando Ortega, Olivier Seguin, Salomón de Swaan y Marisole Worner Baz.

Del total de 74 obras expuestas en el Museo de Arte Moderno, 46 pudieron catalogarse como figurativas y 28 abstractas.⁸⁸

En un boletín distribuido por la ESSO Mexicana, el día de la inauguración de la exposición, en el Museo de Arte Moderno, Gómez Sicre comentó: *Cuando se escriba la historia del Arte Contemporáneo en Latinoamérica, los historiadores tendrán que distinguir dos períodos: preESSO y postESSO. Para mí esta serie de salones constituye un evento sin precedentes en la historia de Latinoamérica. Es el primer impulso que se da a los pintores y escultores jóvenes de América para que obtengan un reconocimiento continental.*⁸⁹

El director del INBA, José Luis Martínez, inició la ceremonia de entrega de premios con un discurso que fue interrumpido por el pintor Benito Messeguer, quien deseaba exponer públicamente su protesta, acusando a dos de los jurados, Rufino Tamayo y Juan García Ponce, por sus inclinaciones a la tendencia *abstraccionista*.

Los premios en pintura fueron concedidos a Fernando García Ponce por *Pintura I-63* y a Lilia Carrillo con *Seradis*. En escultura lo ganaron Olivier Seguin con *Brote* y Guillermo Castillo con *Luzbel*.

Desde antes de comenzar el evento, se habían formado dos grupos: los que apoyaban a los premiados y al jurado, por considerar que al fin se había roto con la influencia de la escuela

⁸⁸ Tibol, Raquel. *Para Historiar el Salón ESSO (I)*, Revista Proceso, 25 de noviembre de 1991

⁸⁹ Tibol, Raquel. *Para historiar el Salón ESSO" (II)*, Revista Proceso, 2 de diciembre de 1991

mexicana y porque se otorgaban premios a pintores de los llamados *independientes*. El otro grupo lo formaban los pintores izquierdistas, que eligieron como representante a Benito Messeguer para que manifestara sus reclamos. El descontento de la mayoría de los presentes se manifestó en expresiones de desaprobación en contra del jurado, en especial contra Tamayo y García Ponce, así como por la participación de la OEA y de José Gómez Sicre.

Según Raquel Tibol, se retiraron del evento el director del INBA, Rufino Tamayo y otras personas. Momento que aprovechó José Luis Cuevas para dirigirse a los asistentes y para sorpresa de todos, felicitó a los premiados, lo cual ocasionó disgusto entre los que protestaban. El concurso terminó con una riña entre golpes, gritos y *jaibolazos*.⁹⁰

3.3 Las Reacciones

3.3.1 La crítica

La polémica se desató: Rafael Anzures defendió a Gómez Sicre, al declarar que era un gran conocedor de pintura. Por su parte, Carlos Orozco Romero, justificó su intervención como jurado, aduciendo que se había llevado una selección justa y que era falso que sólo se pretendiera premiar el *arte abstracto*, pues se premió lo mejor.

Tiempo después de la premiación del concurso-exposición, las críticas y comentarios no dejaban de presentarse. Se tomó como blanco a las obras plásticas premiadas, al jurado y a los patrocinadores del evento. Polemizaron los críticos de arte, escritores y algunos de los artistas participantes.

⁹⁰ Krauze, Enrique. *La generación de la ruptura*. México, Clio, 2002

A pesar de los ánimos caldeados, no estuvieron ausentes los elogios. La obra *Pintura I-63*⁹¹, obtuvo buenos comentarios de la crítica, porque tenía buena composición y gran equilibrio entre sus colores rojos, grises y blancos, conforme a un concepto total de la estructura de la pintura. *Como creación abstracta lograba una asociación de valores cromáticos, en sus planos y contornos: poesía, fuerza y efectivismo óptico*⁹². Sin embargo, se reprobó el hecho de que Fernando García Ponce, ganador del primer premio, hubiera sido galardonado por su hermano, integrante del jurado.⁹³

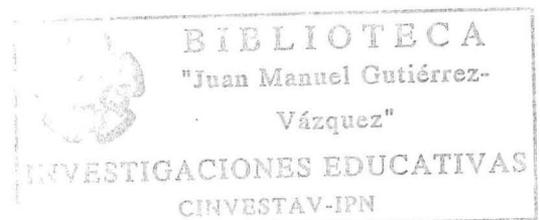
En una entrevista al Maestro Juan García Ponce, en 1991, él afirmaba lo siguiente: Yo sé que nosotros aprovechamos la oportunidad para que por primera vez en México fueran premiados dos artistas abstractos en pintura: Fernando García Ponce y Lilia Carrillo; uno en escultura Olivier Seguin. Eso fue un escándalo con el pretexto de que Fernando García Ponce era mi hermano. Una mentira. El verdadero escándalo consistió en que para los malos pintores los artistas fueran buenos y abstractos. ¿Usted cree que yo, que entonces tenía 33 años y era un crítico con mucho menos experiencia que los demás, podía convencer solo a un jurado experimentado como el que formaban, además de mí, el del Salón? En arte no hay parentescos; hay buenos y malos artistas. Fernando era bueno. Además, recuerdo que en una entrevista a un periódico en aquella época lo dije: ¿Usted cree que si Theo Van Gogh hubiese tenido la oportunidad de ser jurado, no le hubiese dado el premio a Vincent? El tiempo ha demostrado que Vincent Van Gogh hubiese merecido el premio; también Fernando, mi hermano, lo merecía⁹⁴.

⁹¹ Fototeca CENIDIAP

⁹² Crespo de la Serna, Jorge. *Las obras del concurso de jóvenes artistas*.

⁹³ Rodríguez Prampolini, Ida. *Aspectos negativos del reciente pleito de realistas contra abstractos*.

⁹⁴ Favela, Teresa. "Entrevista a Juan García Ponce". *Suplemento Sábado. Uno más uno*, 16 de noviembre de 1991.



Parte de la crítica no estuvo de acuerdo con esa presea y manifestó que *el trabajo carecía de imaginación y fantasía, y que era vacío como sus manchas blancas, largas, pasivas y crudas*⁹⁵.

De acuerdo con Juan García Ponce, los jurados del *Salón ESSO* aprovecharon la ocasión para premiar a los artistas *abstractos*⁹⁶. En esta muestra y, conforme a lo anotado por este crítico, sí se reconoció oficialmente a las nuevas tendencias. En una actitud de justificación, con relación al límite de edad para tener posibilidad de concursar en el *Salón ESSO*, hizo notar que Soriano logró todavía entrar y que, además, fue un lazo de unión entre las generaciones anteriores y las más jóvenes. Lo cierto es que fue un pretexto para negar la posibilidad de participación de los miembros de la escuela mexicana.

Para el segundo premio en pintura, se designó como ganadora a Lilia Carrillo con la obra *Seradis*, ya que, según la apreciación de Crespo de la Serna, *demostró una vez más su finura de color, aunada a las excelentes gradaciones y matices, un cuidado de mezclas y texturas de su obra, así como el conocimiento del oficio como pintora abstracta*.⁹⁷ Fernando Márquez visualizó a la obra como *una pintura abstracta, con efectivismos coloristas en oscuro, lo que resultaba extraño a la mayoría de sus obras*.⁹⁸

Por su parte Antonio Rodríguez reconoció, en la obra de Lilia Carrillo, cualidades como *la sensibilidad y el espíritu creativo, la maestría, honradez y arte*.⁹⁹ En su texto sobre el *Salón ESSO*, Antonio Rodríguez negó totalmente que Fernando García Ponce

⁹⁵ Fernández Márquez, P (1965), Primer Salón de artistas jóvenes, México, Revista de la Semana del Periódico El Nacional, 14 de febrero

⁹⁶ Mendoza, María Luisa. "Habla Juan García Ponce de su voto, de su postura, de su verdad" en el periódico *El Día* de febrero de 1965.

⁹⁷ Crespo de la Serna, Jorge. *Las obras del concurso de jóvenes artistas*.

⁹⁸ Fernández Márquez, P (1965), Primer Salón de artistas jóvenes, México, Revista de la Semana del Periódico El Nacional, 14 de febrero

⁹⁹ Rodríguez, Antonio. *Actitud tendenciosa y fraudulenta del jurado en un concurso de la OEA*.

tuviera conocimiento de lo que hacía —solamente daba gusto a los que preferían expresiones *abstractas*—, aunque consideró que este artista demostraba, a lo largo de su carrera artística, que podía saber perfectamente lo que realizaba. A la obra de Lilia Carrillo la aplaudió con los mejores calificativos y aprobó la selección de su pieza para representar a México en Washington, porque respondía a una realidad del arte actual. En aquel entonces pareció sospechosa esta aseveración tan exaltada, en comparación con la dirigida a García Ponce.

Para el *Salón ESSO*, Rodríguez Prampolini adoptó una postura reprobatoria y nacionalista, diciendo que el jurado eliminó lo que les pareció *realismo* y aseguró en un tono despectivo que la pintura oficial de ese momento, era *una mezcla de tendencias semirrealistas abstractoides un poco a lo Tamayo*¹⁰⁰.

Raquel Tibol mantuvo una posición ideológica de crítica social y formalista. Tibol catalogó a las obras participantes del *Salón ESSO* de carácter *costurero, tapetero y culinario*. Con esta postura evidenció su inclinación de izquierda, por ser una muestra organizada por una empresa norteamericana transnacional.

A pesar de algunos señalamientos en contra, se podría decir que muchos artistas plásticos de los nuevos lenguajes fueron reconocidos y vieron, por primera vez, el apoyo oficial en el *Salón ESSO*.

¹⁰⁰ Rodríguez Prampolini, Ida. *Aspectos negativos del reciente pleito de realistas contra abstractos* en el suplemento México en la Cultura del Diario *Novedades*, 21 de febrero de 1965.

3.3.2 Respecto al jurado

En las opiniones resaltaba la importancia de la elección del jurado. El INBA —decían— debió elegir a los jurados entre críticos, arquitectos o escritores, en vez de pintores o escultores, ya que los artistas adoptaban siempre una actitud parcial. Asimismo, a raíz de la experiencia, se pedía que se prohibiera que figuraran parientes de los participantes entre los miembros del jurado.¹⁰¹

Ida Rodríguez señaló que *el jurado eliminó todo lo que le parecía realismo, y si es que existían algunas obras de este tipo en la exposición, había sido por una segunda selección, a sugerencia de Carmen Barreda, Directora del Museo de Arte Moderno.*¹⁰²

Antonio Rodríguez levantó la voz para señalar que: *El primer premio que otorgó el jurado fue para una obra de pésima calidad. Y seleccionaron dos obras abstractas que, de ningún modo, constituían lo más representativo de la pintura mexicana y además se eliminó con toda intención a las obras de más calidad y más representativas de México, pero que correspondían a las preferencias, a las necesidades y a las inclinaciones del Director de la OEA, José Gómez Sicre, orientador y corruptor de las artes en América Latina.*¹⁰³

¹⁰¹ Rodríguez Prampolini, Ida. Op. cit

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Rodríguez, Antonio. Actitud tendenciosa y fraudulenta del jurado en un concurso de la OEA, El Día, 4 de febrero de 1965.

La actitud de Rufino Tamayo como jurado fue duramente criticada. Él amenazó con retirarse si Justino Fernández insistía en premiar la obra de Benito Messeguer¹⁰⁴.

También hubo quien habló de la honradez y sinceridad del jurado: *cinco respetables mexicanos designados por el INBA. La selección que hicieron y los premios que otorgaron bastaban para entender sus preocupaciones como críticos, maestros y profetas del mañana eran iguales a los de Thomas Messer, José Gómez Sicre y Roberto Wool.*¹⁰⁵

3.3.3. La crítica de los artistas

Los artistas también opinaron sobre los jurados, Francisco de Icaza no estaba de acuerdo con la actitud de Tamayo porque pensaba que *impuso su criterio de premiación sobre los demás jueces, evidenciándose en las obras galardonadas.*¹⁰⁶

Benito Messeguer pensaba que no se podía ser jurado en ningún certamen, mientras un miembro de la familia concursara en el mismo. En cuanto a Rufino Tamayo, comentó que como pintor le inspiraba gran respeto; empero, no le pareció que hubiese calificado a los *Tres Grandes* de malos artistas y que como era sabido, para Tamayo solamente existían como pintores en ese momento, Fernando García Ponce y Lilia Carrillo. ¿Cómo era posible que, a pesar de ello se le había nombrado jurado para el *Salón ESSO?*¹⁰⁷

Además, según Messeguer, se debió premiar a la obra, no a la tendencia. Por último, confirmó que no vendería su obra

¹⁰⁴ Fernández Márquez, P (1965), Primer Salón de artistas jóvenes, México, Revista de la Semana del Periódico El Nacional, 14 de febrero.

¹⁰⁵ Tíbol, Raquel. *La OEA nos actualiza*.

¹⁰⁶ Beatriz Reyes Nevares, Francisco Icaza y José Luis Cuevas dan a *Siempre* su versión sobre la batalla campal en el Museo de Arte Moderno, en Reyes Nevares, Beatriz (1965), *Francisco Icaza y José Luis Cuevas dan a Siempre su versión sobre la batalla campal en el Museo de Arte Moderno*, México, Revista Siempre, 17 de febrero.

¹⁰⁷ Rivas Cuqui. Entrevista a Benito Messeguer.

Mimetismo al Museo de Arte Moderno, ya que lo que él hizo fue atacar la decisión del jurado y su parcialidad, por lo tanto, no podía aceptar como buena su recomendación, para la compra de su obra.¹⁰⁸

José Luis Cuevas, en una actitud de apoyo a Juan García Ponce, opinó sobre el premio concedido a su hermano, considerando que la obra era muy buena: *me hubiera parecido muy mal que este crítico se hubiera negado a galardonar a Fernando, sólo por ser su hermano.*¹⁰⁹

Arnold Belkin reprobó al jurado porque actuó en forma arbitraria, dejándose influir por Tamayo, al aceptar que participaran en un 90% obras de una sola tendencia plástica y excluyendo una gran cantidad de otros estilos que no se ubicaron dentro de la línea estética que había venido patrocinando la OEA. Por otra parte lamentó que una persona tan respetable como Justino Fernández se hubiera dejado intimidar por las amenazas de Tamayo de retirarse como jurado.¹¹⁰

3.3.4. A los patrocinadores del evento

Otro de los aspectos que la crítica señaló acremente, fue la participación de la OEA y de la Compañía Standard Oil (ESSO). Luis Milán señaló que el INBA debería cuidar su política de fomento y de ayuda a las artes plásticas, para garantizar el sano desarrollo de la creación artística, uniendo recursos, esfuerzos y actividades, por encima de tendencias partidistas y grupos de interés y, por lo tanto, la participación oficial debía ser imparcial en cualquier certamen artístico¹¹¹.

¹⁰⁸ Reyes Navares, Beatriz. Icaza, Francisco y Cuevas, José Luis. Op. Cit.

¹⁰⁹ *Íbidem*.

¹¹⁰ Levín, Rubén. "Opiniones sobre un concurso" en Revista de la Semana del periódico Universal 7 de febrero de 1965.

¹¹¹ Milán, Luis. *El arte y la Estándar Oil*, 9 de febrero de 1965.

Si la OEA, la Standard Oil, la Ford o la casa DUPONT, querían organizar en México concursos artísticos con grandes premios, no había objeción en llevarlos a cabo, pero sin la necesidad de comprometer la autoridad de instituciones como el INBA o el Museo de Arte Moderno.¹¹²

Francisco de Icaza hizo un llamado a los artistas mexicanos, invitándolos a que se integraran en un frente nacional en defensa del patrimonio artístico de México, para exigir que dejaran de intervenir elementos extraños. Icaza se preguntaba *¿Hasta cuándo permitirá el Estado Mexicano este abuso, este coloniaje disfrazado, entre otras cosas y esa soberbia pretensión de la OEA de dirigir y controlar la sensibilidad de nuestro pueblo?*¹¹³

Raquel Tibol aseguró que fue claro el propósito del concurso como parte de un programa cultural de la OEA, que tenía volcadas todas sus energías — inclusive las culturales—, en una lucha sin piedad contra el castrismo y en un intervencionismo de grandes alcances. Por lo que respecta a la actitud del gobierno mexicano se preguntaba *¿Qué papel asumiría éste?, si el de la independencia e intercambio cultural, o bien, cedería a las presiones disfrazadas de enternecedora campaña civilizadora y proteccionista.*¹¹⁴

En décadas posteriores a la exposición concurso *Salón ESSO*, varios críticos e investigadores escribieron sobre el tema. Juan Acha asegura que los primeros beneficiados en los concursos de arte, auspiciados y organizados por empresas industriales como la ESSO, eran los mismos consorcios, pues la empresa obtenía publicidad y un prestigio cultural; al mismo tiempo que adquiría

¹¹² *Ibidem.*

¹¹³ Declaración del pintor Francisco Icaza en el periódico *El Día*, 7 de febrero de 1965.

¹¹⁴ Tibol, Raquel *La OEA nos actualiza*, *Revista Política*, 15 de febrero de 1965

obras de arte a precios accesibles y de *garantizada* calidad. La imagen mercantil del patrocinador, según Acha, recibió así un *barniz cultural y humanista*. Si la organizadora es una institución oficial, entonces el prestigio será capitalizado a favor casi siempre de la persona del Director de dicha institución.¹¹⁵

Carlos Monsiváis consideró a la exposición como *la única salida del realismo social y la exigencia del arte público*. La vanguardia gozó de un breve lapso de felicidad, el abstraccionismo se extendió y los pintores reconocieron como *única ruta factible la actitud de Tamayo de jamás fijar rutas*. La constancia y el enorme talento de un artista habían ganado la batalla de la libre expresión.¹¹⁶

Con relación al cambio de rumbo que siguieron muchos de los jóvenes artistas de América Latina —a partir del *Salón ESSO*—, Juan García Ponce sostuvo que no orientó el rumbo en general del arte en todo el continente de habla hispana. Sin embargo, sí reconoció que marcó a México en particular y *se tuvo que reconocer oficialmente en esta exposición a las nuevas tendencias artísticas y para eso estuvieron los pintores y los críticos sin prejuicios ridículos*.¹¹⁷

Trinidad Osorio, como participante de este evento, dijo que *abrió posibilidades para muchos artistas —sobre todo a los jóvenes para desarrollar su obra hacia otros caminos plásticos— y aunque estuvo patrocinada por los Estados Unidos, sin ningún interés ideológico, los artistas que tomaron parte adquirieron cierto prestigio*. Asociado a esto, el mismo público asistente a la muestra se percató que existían otras posibilidades de

¹¹⁵ Acha, Juan. *El arte y su distribución*, p.222.

¹¹⁶ Monsiváis, Carlos. *Dadme el color y el mundo os será dado*.

¹¹⁷ Favela, Teresa. *Entrevista a Juan García Ponce*, Suplemento Sábado del Periódico Uno más uno, 16 de noviembre de 1991

*expresiones plásticas, además de la escuela mexicana de pintura.*¹¹⁸

El *Salón ESSO* marcó, en buena medida, el triunfo del *arte abstracto*, sobre el agotamiento temático y estético de la escuela mexicana.

A pesar de todo, siempre flotaron algunas dudas: ¿Los patrocinadores pretendían el reconocimiento de los jóvenes artistas y los nuevos lenguajes?, ¿Estas exposiciones y concursos eran una estrategia organizada por la CIA, mediante el Congreso de la Libertad? o ¿Se conjugaron las dos intencionalidades, a querer o no, permitiendo la exposición y reconocimiento de la nueva escuela de pintura?

Asumir hipotéticamente que los cambios que se dieron en el arte mexicano no obedecieron a razones meramente estéticas, resulta aceptable a la luz de recientes publicaciones. En 1996, el *New York Times* dio a conocer la existencia del espionaje estadounidense. *Lo que sobresale son los datos de cómo el gobierno estadounidense había reclutado a personalidades de la cultura de occidente para dar peso intelectual a sus acciones.*¹¹⁹

Al parecer, se trató de una empresa de carácter mundial. La misión era que los intelectuales de la Europa Occidental se apartaran de todo lo relacionado con el marxismo y el comunismo, para acercarse a una visión del *concepto americano*.

Mediante lo que se denominó *Congreso por la Libertad Cultural*, la CIA se planteó una doble tarea: vacunar al mundo contra el contagio del comunismo y facilitar la consecución de los

¹¹⁸ Favela, Teresa. *Entrevista a Trinidad Osorio* de julio de 1991, sin publicar Archivo CENIDIAP

¹¹⁹ Stornor, Frances. *La CIA y la guerra fría cultural*, Debate, 2001, p. 19

intereses de la política exterior estadounidense en el extranjero. Dicha labor la llevó a cabo por medio de escritores, poetas, artistas, historiadores, científicos y críticos, quienes se propusieron conquistar las mentes humanas, por medio de libros, conferencias, seminarios, exposiciones, conciertos y premios.

*La «guerra psicológica» era definida como el uso planificado de la propaganda y otras actividades, excepto el combate, por parte de una nación, que comunican ideas e información con el propósito de influir en las opiniones, actitudes, emociones y comportamiento de grupos extranjeros, de manera que apoyen la consecución de los objetivos nacionales. Más aún se definía como el tipo de propaganda más efectivo. Aquella en la que el sujeto se mueve en la dirección que uno quiere por razones que piensa que son propias.*¹²⁰

Independientemente de la intromisión americana en los espacios de difusión del arte, éstos sirvieron para promover y apoyar a los lenguajes artísticos alejados del *realismo social*. Valorando los comentarios y críticas realizadas en torno al *Salón ESSO*, se puede inferir la preferencia por el arte abstracto e indiferencia por las similitudes o representaciones empatadas con la escuela mexicana.

Se estableció una hegemonía temporal y espacial del *figurativismo* y *arte abstracto* que, como afirma Monsiváis, representó una presencia más diversa dentro del ambiente pictórico permitiendo explorar más campos de acción y expresión.

¹²⁰ Ibidem., p. 17

3.4 El viraje que viene

En 1961, cuando Miguel Salas Anzures aún fungía como Jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA, decidió organizar una exposición con el nombre de *Realidad y Abstracción* la cual *confrontaría* las diferentes tendencias existentes en el arte mexicano —después de la *Bienal Interamericana* de 1960—, siendo esto imposible debido a los problemas políticos entre Salas Anzures y los altos funcionarios de la SEP.

Puede considerarse el planteamiento de dicha muestra como el antecedente —en cuanto a intencionalidad— de otro momento importante para la generación de la ruptura, que será la exposición que llevará por nombre *Confrontación 66*, inaugurada en el Palacio de Bellas Artes el 28 de abril de 1966, en la que según nos cuenta Leonor Morales: *la idea principal del INBA fue la de mostrar al público las tendencias pictóricas que coexistían en ese momento en México.*¹²¹

José Luis Martínez, entonces Director General del INBA, *en su afán nacionalista y anhelos de universalidad, consideró como una de sus obligaciones más imperiosas analizar la condición de la pintura mexicana contemporánea por medio de una exposición completamente diferente a lo que se había conocido hacia 20 años, en la época de oro de la plástica nacionalista y revolucionaria.*¹²²

Jorge Hernández Campos, Jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA y organizador de la exposición, al delinear el proyecto pensó en un salón de pintura joven, aunque consideró que lo mejor sería no plantearlo con ese calificativo, pues

¹²¹ Morales, Leonor. *Arturo García Bustos, grabador, México, UIA, 1992.*

¹²² Taracena, Berta (1966), *La exposición 66*, México, Revista de Bellas Artes del INBA.

obligaría a señalar límites de edad, lo que excluiría a ciertos pintores de vanguardia, cuya participación sería de suma importancia¹²³.

En el otoño de 1965 se inició el proyecto de la siguiente exposición que, por sugerencia de Vicente Rojo, se llamaría *Confrontación 66*. Con ese nombre, según Hernández Campos, se expresaba: *la dialéctica, el movimiento, que queríamos darle a la muestra*.¹²⁴

Y continúa Hernández Campos en la justificación del concepto adoptado: *Confrontación quiere decir poner una cosa frente a la otra, cotejar, pero también conciliar, establecer la conformidad natural entre personas o cosas. La fecha indicará lo que aporte cada año, o cada bienio. La presentación inteligente de todas las tendencias plásticas actuales, es importante porque comprende la búsqueda experimental, que puede considerarse como aporte de sangre nueva, generadora de impulsos creativos*.¹²⁵

La convocatoria tenía como objetivo: *Mostrar las diversas corrientes en la pintura de México, realizar un balance general, ver cuáles eran los artistas más significativos y observar las orientaciones que predominaban en la pintura de nuestro país, especialmente la de las nuevas generaciones*.¹²⁶

Desde que se inició el proyecto de la exposición, en septiembre de 1965, los problemas surgieron e hicieron crisis. El primero de ellos fue la selección de un Comité integrado por pintores y críticos de las diversas tendencias en conflicto que existían en el panorama del arte mexicano contemporáneo y, cuyo trabajo inicial, consistiría en elaborar la Convocatoria y realizar la selección de los pintores participantes.

¹²³ Morales, Leonor. *Arturo García Bustos y el realismo de la Escuela Mexicana*. p. 52.

¹²⁴ Taracena, Berta. *Se hace contemporánea, se enriquece la pintura mexicana*, en *Mañana*, 4 de junio de 1966.

¹²⁵ Taracena, Berta (1966), *Confrontación 66*, México, Revista Tiempo, 24 de abril.

¹²⁶ Convocatoria para *Confrontación 66*. Archivo de la exposición *Confrontación 66*, CENIDIAP

En las precisiones a la Convocatoria se puntualizó que los participantes serían pintores nacidos a partir del 1 de enero de 1920. *Por medio de este ardid se eliminaba a todos los continuadores directos de la escuela mexicana*, observó Leonor Morales¹²⁷.

Según Berta Taracena, este sería el primer intento serio para dar a conocer a los pintores jóvenes ya que, a su parecer, el *Salón ESSO* no sirvió en ese sentido, sino sólo para mostrar que en México había diferentes corrientes estéticas¹²⁸. Quizá ese fue el motivo por el que las autoridades del INBA pensaron en la necesidad de que se estableciera un diálogo, una polémica, para acabar, de una vez por todas, con la disputa entre los artistas.

Posteriormente, Teresa del Conde opinaría que el valor de *Confrontación 66* radicaba en el hecho de haber dejado en un segundo término al *realismo social* y en que el INBA fuera el promotor de la confluencia de diferentes *tendencias que sí representaban dinámicamente lo que se hacía en ese momento en nuestro país, sin reducir el concepto de lo nacional a un sector hasta entonces portador oficial de la identidad plástica mexicana*.¹²⁹

Para poner en perspectiva el hecho de la muestra, se presentan las opiniones de Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, quienes escribieron en épocas diferentes, respecto a la muestra sobre la que abundaremos en el siguiente capítulo.

Teresa del Conde, refiriéndose al arte invitado en ese momento, subrayó que la totalidad de las obras exhibidas habían sido

¹²⁷ Morales, Leonor. *Arturo García Bustos, grabado*. México, UIA, 1992.

¹²⁸ Taracena, Berta. *La nueva pintura mexicana* (I) en *Tiempo*, 16 de mayo de 1966.

¹²⁹ Del Conde, Teresa. *Un pintor y su tiempo: Enrique Echeverría (1923-1972)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1979.

ejecutadas en México, por artistas mexicanos o radicados en nuestro país, *en tal forma que —contra lo que en ese momento se dijo— la actitud de Jorge Hernández Campos fue nacionalista siendo a la vez actual y por lo tanto universal, pero no como se entendía ese nacionalismo bajo una perspectiva de los ideales revolucionarios. El punto de coincidencia de las nuevas expresiones era tan sólo el alejarse del folklorismo nacionalista y del arte de mensaje*¹³⁰.

Jorge Alberto Manrique consideró que la importancia de la exposición de 1966 radicaba en que el mundo oficial llegó a aceptar la existencia y la vigencia de la nueva pintura mexicana, al llevarla a Bellas Artes. De igual forma, señaló que la muestra, de alguna manera, evidenciaba el hecho de que la iniciativa oficial *firmaba por fin -aunque tardíamente- el acta de defunción de la vieja escuela, al destinarle el último piso del Palacio de Bellas Artes*. Además, Manrique dijo que la exposición permitió observar que en nuestro país había verdadera pintura dinámica pero que, al mismo tiempo, se evidenciaba la falta de estructura en lo que se estaba realizando¹³¹.

Confrontación 66, aunque no llega a eliminar del panorama artístico a la escuela mexicana, la relega a un último término, haciéndola perder así su proverbial importancia.

¹³⁰ *Ibidem*

¹³¹ Manrique, Jorge Alberto. "El proceso de las artes, 1910-1970" en *Historia General de México* (tomo IV).

CAPÍTULO 4

CONFRONTACIÓN 66 DE LAS NUEVAS GENERACIONES

Se toma esta muestra como emblemática y parteaguas de los cambios estéticos en los 60 pues, como señaló Marta Gravinsky: *Desde el momento mismo en que se añadió para las nuevas generaciones, Confrontación 66 se incendió víctima de su propio combustible, recargó los ánimos, tensificó el ambiente y vino a remover pasado y presente comprometiendo las conciencias de todos los pintores de México.*¹³² Efectivamente, provocó más problemas de los ya existentes, lo que en el ámbito cultural es aviso de consolidaciones.

4.1. Organización

Convocatoria¹³³

Los artistas que desearan participar —mexicanos o extranjeros, con un mínimo de cinco años de residencia en México—, deberían enviar cinco obras que se someterían al juicio del Comité de Selección. Las piezas serían aceptadas o rechazadas en su totalidad.

Los artistas considerados por el Comité como más significativos, serían invitados por éste a participar, igualmente, con cinco cuadros.

Francisco Icaza señaló las ventajas que veía en que los artistas enviaran cinco obras, pues mostraría su profesionalismo, ya que de enviar sólo una, no podría juzgarse del todo la producción

¹³² Gravinsky, Marta. *Confrontación 66*, Periódico Novedades, 15 de mayo de 1966

¹³³ Tibol, Raquel. *Para la historia de la Confrontación 66* en Sucesos para todos. Número 1724, 28 de mayo de 1966.

plástica del autor, dando como resultado una exposición poco seria. Además, agregó Icaza, poco se sabía acerca de lo realizado de 1950 a la fecha y, por esta razón, era importante dar a conocer a los artistas nuevos¹³⁴.

Varios críticos se dieron a la tarea de externar su opinión sobre la organización de *Confrontación 66*. Crespo de la Serna mencionó que si la muestra se hubiera planteado con mayor detenimiento y cautela, no hubiera encontrado obstáculos y provocado conflictos. Si los organizadores tenían como objetivo poner frente a frente a todas las expresiones del arte mexicano, para juzgar lo que los pintores jóvenes estaban experimentando, no comprendía la razón de limitar la participación de los pintores maduros¹³⁵.

Taracena calificó la organización de la exposición como el primer esfuerzo serio para dar cabida a toda la nueva pintura mexicana, sin importar su tendencia, sólo su calidad¹³⁶. Sobresale de esta exposición que no se otorgaron premios, porque no se buscó una selección de calidad artística sino mostrar las últimas corrientes que habían surgido hasta entonces, como lo afirmó Tibol.

Comité de Selección¹³⁷

El Comité de Selección para *Confrontación 66 de las nuevas generaciones* quedó formado por Manuel Felguérez, Juan García Ponce, Francisco Icaza, Benito Messeguer, Alfonso de Neuvillate, Mario Orozco Rivera, Vicente Rojo y Raquel Tibol.

Después de un intercambio de cartas entre Jorge Hernández Campos, Antonio Rodríguez y José Luis Cuevas,¹³⁸ para aclarar

¹³⁴ Taracena, Berta. *Confrontación 66* en *Tiempo*, 25 de abril de 1966.

¹³⁵ Crespo de la Serna, Jorge J. "La confrontación 66" en el Suplemento *Jueves de Excelsior*, 9 de mayo de 1966.

¹³⁶ Taracena, Berta. "La nueva pintura mexicana" (I) en *Revista Tiempo*, 16 de mayo de 1966.

¹³⁷ Convocatoria para la exposición *Confrontación 66*.

¹³⁸ Tibol., Raquel. *La verdadera historia de la Confrontación 66 (II)*. *Revista Proceso*, 3 de noviembre de 1966

ciertos puntos de la muestra, los dos artistas quedaron fuera del grupo.

José Luis Cuevas dimitió porque se le había eliminado de un posible salón de honor; Antonio Rodríguez, porque no le fue aceptada la idea de que la pintura mural constituyera una parte de la confrontación.

Antonio Rodríguez expuso que el motivo que tuvo para renunciar a formar parte del Comité era porque la mayoría de sus miembros estaban dispuestos a establecer una *confrontación 'sui generis'*, en la cual sólo se presentarían los artistas que merecían su aprobación o que pertenecían a su grupo. Y, por otra parte, que la pintura mural, alrededor de la cual ha girado la pintura mexicana de este siglo y, de cuyo tronco siguen saliendo muchas ramas importantes de nuestra plástica, fue ignorada en esta confrontación.¹³⁹

A manera de apoyo del evento se contempló la organización de conferencias y mesas redondas, tanto por parte de los miembros de la comisión seleccionadora, como de críticos y artistas. *No se otorgarían premios, porque no se buscaba una elección de calidades sino poner de manifiesto y definir las últimas corrientes que habían surgido.*¹⁴⁰

La intención de incluir una sala de honor para los artistas de renombre se rechazó, según palabras de Juan García Ponce, debido a la imposibilidad de ponernos de acuerdo sobre cuáles eran verdaderos artistas entre los consagrados. *Además esto no era importante. Si ya eran consagrados, que aprovecharan su consagración.*¹⁴¹

¹³⁹ Rodríguez, Antonio. *Una confrontación que sólo confronta a los que quiere confrontar*. Archivo CENIDIAP, 1966.

¹⁴⁰ Tibol., Raquel. *La verdadera historia de la Confrontación 66 (II)*. Revista Proceso, 3 de noviembre de 1966

¹⁴¹ Favela, Teresa. *Entrevista a Juan García Ponce, Suplemento Sábado del Periódico Uno mas uno, 16 de noviembre de 1991*

A la muestra *Confrontación 66* fueron invitados 42 artistas —de los cuales diez se negaron a participar y ocho fueron seleccionados como los más significativos—y estuvieron presentes espontáneamente 120 pintores.

Los invitados fueron: Gilberto Aceves Navarro, Javier Arévalo, Arnold Belkin, Arnaldo Coen, Francisco Corzas, Roberto Donis, Antonio España, Manuel Felguérez, Gabriel Flores, Pedro Friedeberg, Fernando García Ponce, Alberto Gironella, Leonel Góngora, José Hernández Delgadillo, Francisco Icaza, Luis Jaso, Luis López Loza, Maka, Héctor Peyri, Fanny Rabel, Gabriel Ramírez, Vicente Rojo, Artemio Sepúlveda, Federico Silva, Juan Soriano, Francisco Toledo, Roger Von Gunten y Héctor Xavier.

Hay que señalar que Benito Messeguer no envió sus obras al evento, por no sentirse a gusto en su papel de juez y parte. Posteriormente externó sus opiniones sobre la muestra, asegurando que algunos de los integrantes del Comité dieron sorpresas al cambiar totalmente su juicio.¹⁴²

En cuanto al límite de edad establecido en las bases de la Convocatoria, dijo que no estaba de acuerdo, porque de esta forma se eliminaría a determinados pintores y no se daría una idea de todas las tendencias existentes en México. Que en general la Joven Pintura estaría representada con la lista de invitados y que, si bien al principio predominaban los de tendencia abstracta, posteriormente la muestra se equilibró con otras expresiones plásticas.

El pintor Icaza, con un criterio objetivo, subrayó que en el proceso de selección de los pintores posiblemente no se eligió a los mejores, pero sí a los más característicos y con

¹⁴² Anónimo. "La pelea no es por centavos, que bueno!" Entrevista a Raquel Tibol, en el Suplemento *Jueves de Excelsior*, 14 de febrero de 1966.

individualidades que marcaban escuelas. En cuanto a los críticos de arte, señaló que no estaban actualizados y, por lo tanto, temían no comprender la nueva pintura plástica en boga. Para concluir, Icaza aseguró que a los pintores viejos no los iban a despojar del lugar que tenían ganado, pero que también los jóvenes —como él—, deseaban alcanzarlos. En realidad, la generación de la *Joven Pintura* deseó ganar espacios y ser reconocida como una expresión plástica válida.¹⁴³

Finalmente, Manuel Felguérez aseguró que, como miembro del Comité de Selección, se reunía con los otros integrantes del jurado para discutir quién sería invitado a participar y en este proceso se eliminaban *respetabilidades, influencias o amiguismos, con la garantía de que las autoridades del INBA no influirían en nada y respetarían totalmente nuestra decisión colegiada*. Sin embargo, considero que el jurado sí se influyó por el nombre del artista y su lenguaje plástico.¹⁴⁴

En relación a Jorge Hernández Campos, Felguérez afirmó que el funcionario tuvo el cuidado de formar un conjunto de pintores y críticos, con cierto equilibrio de tendencias ideológicas para dictaminar las obras. Al mismo tiempo, consideró al Jefe del Departamento de Artes Plásticas como a un hombre de gran cultura literaria —además de buen poeta— y que su primordial interés en ese momento era la política y, como buen politólogo, encontró la manera de encauzar y provocar crisis en el ya inquietante medio pictórico.

El crítico Antonio Rodríguez, ex miembro del Comité, opinó que este grupo había llegado *a la máxima pedantería* de excluir de la lista de invitados a artistas de tan digno prestigio como Ricardo

¹⁴³ Ibidem

¹⁴⁴ Favela Teresa. Entrevista a Manuel Felguérez, Suplemento Sábado del periódico Uno más uno, 16 de noviembre de 1991.

Martínez, Guillermo Meza, Francisco Moreno Capdevilla y a muchos otros, porque sus estilos pictóricos no agradaron a los muy exigentes miembros del Comité.¹⁴⁵

Antonio Rodríguez también señaló que, por motivos de edad, impuestos en la convocatoria, serían *desconfrontados* los viejos artistas en *Confrontación 66*, tales como David A. Siqueiros, Gunther Gerszo, Carlos Mérida, Jorge González Camarena y Juan O' Gorman —entre otros—, quienes manifestaban mayor juventud y creatividad que muchos de los jóvenes *prematamente anquilosados*¹⁴⁶.

Por supuesto que Crespo de la Serna reprobó el límite de edad y al mismo Comité, integrado en su mayoría por pintores que después fueron admitidos como participantes. Por estos motivos habla de una exposición incompleta, *muy parcial, en la que estuvieron en mayoría las obras abstractas de un grupo interesado y unas cuantas expresionistas*¹⁴⁷.

La posición crítica de Alberto Híjar fue extremadamente radical al aseverar que el jurado tuvo una actitud subjetiva y superficial y que *fue integrado por tres clases de sujetos protestantes: consolados del Concurso ESSO como Icaza y Messeguer. Izquierdistas deseosos de socavar desde dentro, como Orozco Rivera y Raquel Tibol. Y literatos mediocres, ignorantes de toda fundamentación teórica, entre los que están: García Ponce y de Neuvillate*¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Rodríguez, Antonio. *Una confrontación que sólo confronta a los que quiere confrontar*.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Cfr. Crespo de la Serna Jorge J. Op. Cit.

¹⁴⁸ Híjar, Alberto. *Confrontación y Cultura en Política*, 15 de mayo de 1966.

4.2. Los artistas, su obra y sus críticos

Gilberto Aceves Navarro presentó, entre sus obras, *Bacanal de brujas y tres machos cabríos* (1966), acrílico sobre tela, de 1.88 por 85 centímetros. El trabajo era de buena pasta, de tonos calientes y rojos estupendos¹⁴⁹, decididamente abstracto su lenguaje (...) es ya producto de sus sensaciones personales, que él acentúa para individualizar temas reales¹⁵⁰.

Arnold Belkin participó con *Figura barroca II* (1965), óleo sobre tela de 1.25 por 100 centímetros. Se declaró como obra de tendencia *abstracta orgánica* de atractivos fragmentos pétreos. *Todos sus cuadros transmiten la emoción de sus formas desintegradas, produciendo un ambiente de desolación, equilibrado con la sensación de que hay recursos en la adversidad, en lo desintegrado, para reconstruir el mundo.*¹⁵¹

Jorge J. Crespo de la Serna, por su parte, observó el mejoramiento en el barroquismo de las formas utilizadas por Belkin y el uso adecuado de los colores, algunos muy vivos y vibrantes.¹⁵²

La obra de Arnold Coen, con una influencia bien dirigida de Tamayo y de Soriano, estaba *logrando el carácter de un estilo propio, de mucha riqueza de colorido y gran sentido de la composición.*¹⁵³ La producción plástica de Coen fue considerada como lírica, en la que *la abstracción predominaba sobre la forma, con rico colorido como característica principal y gran textura.*¹⁵⁴

¹⁴⁹ Crespo de la Serna, Jorge J. Op. Cit.

¹⁵⁰ Taracena, Berta. *La nueva pintura mexicana (I)*, Revista Tiempo, 16 de mayo de 1966.

¹⁵¹ Taracena, Berta. *La nueva pintura mexicana (II)*, Tiempo, 23 de mayo de 1966.

¹⁵² Cfr. Crespo de La Serna, Jorge J. *La Confrontación 66*.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ Taracena, Berta. *La nueva pintura mexicana (III)*, Tiempo, 30 de mayo de 1966.

Abro un paréntesis en la narrativa para señalar que Taracena coincidió con Crespo de la Serna al encontrar que la obra de este artista tenía cierta influencia de Tamayo. En su cuadro *Tiempo Oculto* (1966) —óleo sobre tela de 80 por 130 centímetros—, muestra colores bien manejados y creo que *hace saber sus modos de sentir, sus efusiones*.

Francisco Corzas impresionó con su obra tan madura, tan personal, cada vez más llena de misterio.¹⁵⁵ Berta Taracena observó en la obra el enigma de los personajes, encontrando gran vibración afectiva *con toques de ironía y patetismo: figuras bien pintadas, estilizadas, deformadas en la expresión de la fantasía y de la realidad que nos transmiten*¹⁵⁶, refiriéndose a la pieza *El pintor y la modelo* (1966), óleo sobre tela de 142 por 205 centímetros.

Juan García Ponce dedicó un espacio para opinar sobre la obra de Corzas y sostuvo que este pintor podría ser visto —frente a las formas abstractas o concretas de Manuel Felguérez, de Luis López Loza o de Roberto Donis—, como un artista de tendencia realista, en el sentido tradicional del término. Sin embargo, los cuadros podían tomarse *como un último ejemplo de esa unidad dentro de la diversidad que caracterizó a los mejores pintores jóvenes de México de ese momento*.¹⁵⁷

En cambio, Margarita Nelken aseveró de la producción plástica de Francisco Corzas, que sus personajes eran a la manera de principios de siglo y que denotaba un romanticismo de rebuscada facilidad y menos decisivo que en otras de sus obras: no obstante, se encontraba la calidad del pintor, la seguridad de su trazo y la sugestividad de su colorido.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Cfr. Crespo de la Serna, Jorge J. Op. Cit.

¹⁵⁶ Taracena, Berta. *La nueva pintura mexicana (III)*, Revista Tiempo, 30 de mayo de 1966.

¹⁵⁷ García Ponce, Juan. *Confrontación 66: México descubre el arte moderno con cincuenta años de retraso*, Revista Siempre, 25 de mayo de 1966

¹⁵⁸ Nelken, Margarita. *Confrontación 66 (5)*, Periódico Excelsior, 10 de mayo de 1966.

Roberto Donis fue catalogado por Jorge J. Crespo de la Serna, como pintor *de gran severidad en su arte, de gran finura y excelente oficio, puesto que supo permanecer fiel a sí mismo.*¹⁵⁹

Donis participó con la colección titulada *Pintura 66*, óleo sobre tela de diferentes medidas. A excepción de uno de los cuadros, Nelken opinó que las demás obras presentadas por el artista *nos hacen pensar en esos modismos que obligados a ofrecer algo nuevo cada estación, idean cualquier cosa.*¹⁶⁰

Manuel Felguérez se había superado notoriamente como artista, tanto en su sentido de la composición, como en la riqueza tonal del conjunto de obras, a juzgar por Crespo de la Serna¹⁶¹ y por García Ponce, quien se refirió al creador *como un artista clásico en el más alto sentido del término, es decir, como un artista característico del arte abstracto.*¹⁶² Berta Taracena consideró la obra como *la integración de ritmos con ricas texturas de color neutro.*¹⁶³

Pedro Friedeberg estuvo presente con un conjunto de obras con elementos de *Arte POP*. Tanto Jorge J. Crespo de la Serna,¹⁶⁴ Berta Taracena¹⁶⁵ como Margarita Nelken,¹⁶⁶ coincidieron en que el dibujo de las piezas estaba ejecutado magistralmente. Entre otros cuadros, participó Friedeberg con *Tchaikovsky ignorado* (1965), técnica mixta de 30 por 50 centímetros, en la cual recrea *la imagen del misterio y la sorpresa, del desconcierto y la poesía, del capricho, de la locura y del humor.*¹⁶⁷

¹⁵⁹ Crespo De La Serna, Jorge J. Op. Cit.

¹⁶⁰ Nelken, Margarita. *Confrontación 66 (4)*.

¹⁶¹ Crespo de la Serna, Jorge. Op. Cit.

¹⁶² García Ponce, Juan. Op. Cit.

¹⁶³ Taracena, Berta. *La nueva pintura mexicana (III)*, Revista Tiempo, 30 de mayo de 1966.

¹⁶⁴ Crespo de la Serna, Jorge J. Op. Cit.

¹⁶⁵ Taracena Berta. *La nueva pintura mexicana (II)*, Revista Tiempo, 23 de mayo de 1966.

¹⁶⁶ Nelken, Margarita. *Confrontación 66 (5)*, Periódico Excelsior, 10 de mayo de 1966.

¹⁶⁷ Taracena, Berta. *La nueva pintura mexicana (II)*, Revista Tiempo, 23 de mayo de 1966.

Se consideró que Fernando García Ponce expresó *abstraccionismo* en la totalidad de sus obras participantes. Los críticos concordaron en que los óleos de este artista contenían *una estructura y cromatismo bien pensado y dirigido*¹⁶⁸ y que su pintura era *puramente metafísica en el sentido de que buscaba revelar el valor de las esencias*¹⁶⁹.

De Alberto Gironella se dijo que expresó en sus obras el *estilo surrealista*,¹⁷⁰ *la utilización mágica y poética del mundo de los objetos*¹⁷¹, con el óleo sobre tela *Obrador de Francisco Lazcano* (1964). Margarita Nelken consideró que ya *era tiempo de renovar aquella influencia velazquea de la producción plástica de Gironella*.¹⁷² Por su parte, Crespo de la Serna encontró en sus pinturas características del *Arte POP*.¹⁷³

El *expresionismo* fue el rasgo destacado del grupo de obras de Leonel Góngora, según Berta Taracena, pues afirmó que el artista *conquistó al observador con su gran capacidad para asimilar, transformar, exaltar y liquidar. Sus personajes podían interpretarse de diferentes formas y también entrañar implicaciones de crítica social*¹⁷⁴ como en la obra *Galería de gente pública* (1966), óleo y collage sobre tela de 1.95 por 1.50. Sin embargo, Crespo de la Serna consideró su obra *como una expresión cada vez más cercana al Arte Pop y con cierta semejanza a la producción plástica de Gironella*¹⁷⁵.

Dentro del grupo de artistas de la tendencia no imitativa, en la que predomina el color, el lirismo y la integración de la figura

¹⁶⁸ Taracena, Berta. *La nueva pintura mexicana (III)*, Revista Tiempo, 30 de mayo de 1966.

¹⁶⁹ Crespo de la Serna, Jorge. Op. Cit.

¹⁷⁰ Taracena, Berta. *La nueva pintura mexicana (III)*, Revista Tiempo, 30 de mayo de 1966.

¹⁷¹ Nelken, Margarita. *Confrontación 66 (5)*, Periódico Excélsior, 10 de mayo de 1966.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ Crespo de la Serna, Jorge. Op. Cit.

¹⁷⁴ Berta Taracena. *La nueva pintura mexicana (II)*, Revista Tiempo, 23 de mayo de 1966.

¹⁷⁵ Crespo de la Serna, Jorge. Op. Cit.

con libertad de imaginación, se ubicó a José Hernández Delgadillo con Figuras y Cosmos (1965), óleo sobre tela de 92 x 73 centímetros, por el que Jorge Crespo de la Serna destacó su obra como sobresaliente en el terreno del expresionismo.¹⁷⁶

Francisco Icaza no fue muy bien acogido por la crítica. Margarita Nelken se expresó del pintor diciendo que sus figuras *expresionistas* tenían un vigor y soltura realmente *impresionistas*, en estos *inmensos cuadros de manchas inconexas, estridencias asociadas, se dijera que es según la casualidad de chorrear del tubo sobre el lienzo*.¹⁷⁷ Berta Taracena, por su parte, afirmó que títulos como la pieza abstracta *Dios del eterno retorno* (1966), óleo sobre tela de 1.20 por 1.66 metros, *nada tenían que ver con su pintura, pero que quizá las demás obras participantes sí por su clara transparencia*¹⁷⁸ y a Crespo de la Serna, sus cuadros le resultaron *un tanto monótonos*.¹⁷⁹

Luis López Loza resultó demasiado decorativo, ya que por la utilización del colorido daba la apariencia de *ornato mexicano, aunado a la preferencia de figuras de poca inventiva*.¹⁸⁰ Berta Taracena se refirió al conjunto de obras —consideradas por unanimidad como de las mejores de *Confrontación 66*—, como de una *semántica de signos y de símbolos unidos a una riqueza de colorido*¹⁸¹, tomando el caso de *Sorpresa en altamar* (1966), óleo sobre tela de 80 por 130 centímetros, una pintura *semiabstracta* con cierto predominio de la forma.

Rodolfo Nieto —de tendencia *abstracta*— mostró en sus pinturas mucha originalidad, por sus combinaciones de formas y colores, a

¹⁷⁶ *Ibidem*

¹⁷⁷ Nelken, Margarita. *Confrontación 66 (5)*, Periódico Excélsior, 10 de mayo de 1966.

¹⁷⁸ Taracena, Berta. *La nueva pintura mexicana (III)*. Revista Tiempo, 30 de mayo de 1966.

¹⁷⁹ Crespo de la Serna, Jorge. Op. Cit.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ Taracena, Berta. *La nueva pintura mexicana (III)*, Revista Tiempo, 30 de mayo de 1966.

pesar de que se observó en ellas cierta influencia de Soriano, según opinaron Berta Taracena¹⁸² y Jorge Crespo de la Serna¹⁸³. Entre el conjunto de obras presentadas por Nieto, se encuentra *Figura I* (1965), óleo sobre tela de 80 por 130 centímetros.

Mario Orozco Rivera —que como se recordará fue parte de los miembros de selección de *Confrontación 66*—, también participó con obras como *Paisaje de Tabasco* (1960), óleo sobre madera de 184 por 121 centímetros. La única persona que escribió unas cuantas líneas sobre este artista, fue Jorge Crespo de la Serna, al señalar en esta pieza *cierta analogía con el arte de Siqueiros*.¹⁸⁴

Arnaldo Ortega expuso su obra en el tercer piso del Palacio de Bellas Artes. Eduardo Deschamps sólo concedió un espacio en su crítica a este artista *de conocido trabajo como escultor de buena factura*,¹⁸⁵ pero decididamente poco desarrollado como pintor. Ortega estuvo presente con su versión de *La muerte de Marat* (1966), óleo sobre tela de 59.5 por 1.20 centímetros, entre otras.

El esfuerzo de modernización de Fanny Rabel, al imprimir un vigor a sus obras expuestas, fue halagado por Margarita Nelken. Por otra parte, Crespo de la Serna encontró en su obra *una paleta más bien caliente*.¹⁸⁶ Su tónica *expresionista*, para Berta Taracena, descompuso las formas, creando una nueva belleza en su pintura, como en la obra *La careta* (1965), acrílico sobre tela, de 51 por 61 centímetros, *manteniendo inalterable, en cambio, la ternura de sus personajes aún en sus versiones más dolorosas y descarnadas*.¹⁸⁷

¹⁸² Ibidem

¹⁸³ Crespo de la Serna, Jorge. Op. Cit.

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Deschamps, Eduardo R. *Entre amagos de trifulca comenzó anoche la Confrontación 66*, Periódico Excélsior, 29 de abril de 1966.

¹⁸⁶ Crespo de la Serna, Jorge. Op. Cit.

¹⁸⁷ Taracena, Berta. *La nueva pintura mexicana (II)*, Revista Tiempo, 23 de mayo de 1966.

La obra de Vicente Rojo fue estimada por Taracena como *construcciones de símbolos rigurosos con el poder de conmover a pesar de haber sido ejecutados con desperdicios y otros elementos usados en la plástica moderna para representar la protesta y la rebeldía*¹⁸⁸. Juan García Ponce juzgó la pintura de Rojo como *la más radical de México, radical también en el terreno social y cultural, (...) su obra nace de un firme propósito de poner en duda los fundamentos mismos de nuestra realidad, es una auténtica pintura de protesta.*¹⁸⁹

El grupo pictórico que mostró Rojo en esta exposición fue de carácter *abstracto-geométrico* y, entre las obras que participaron, estuvo *Destrucción* (1965), óleo sobre tela de 135 por 175 centímetros.

Juan Soriano se presentó con magníficos cuadros *semiabstractos*, como *Toro* (1962), acrílico sobre tela de 94 por 189 centímetros. Taracena comentó que el arte de este pintor se había transformado, *partiendo de un realismo poético muy personal hacia la abstracción, que comenzó a cultivar desde 1955, sin abandonar completamente la figura.*¹⁹⁰ Por último, Juan García Ponce lo consideró un pintor *siempre en busca de sí mismo, con una convicción de la evolución y los problemas de las artes plásticas*¹⁹¹.

Vlady, considerado como un magnífico dibujante en esta exposición, en sus *abreviaciones abstracciones*, apareció *confuso tanto en su composición como en su colorido.*¹⁹² García Ponce resaltó las características de su pintura, calificándola como *una*

¹⁸⁸ Taracena, Berta. *La nueva pintura mexicana (III)*, Revista Tiempo, 30 de mayo de 1966.

¹⁸⁹ García Ponce, Juan. Op. Cit.

¹⁹⁰ Taracena, Berta. *La nueva pintura mexicana (III)*.

¹⁹¹ García Ponce, Juan. Op. Cit.

¹⁹² Nelken., Margarita Op. Cit.

pintura de interpretación, de ritmo logrado por la vibración del empaste, por la contraposición de las formas que presenta, como en El subyacente (1961), óleo sobre tela de 156 por 215 centímetros.

Roger Von Gunten agradó, según Crespo de la Serna, con su *figurativismo mágico de alta poesía y gracia*, Berta Taracena lo situó *dentro de la tendencia semifigurativa, con una impresión del idealismo poético, de línea suelta y fácil*. Margarita Nelken consideró que *las obras fueron trabajadas en estilo cartel, de agradable composición y colorido*. Juan García Ponce señaló que la obra de Von Gunten estaba *encaminada hacia el encuentro de una inocencia que le permitía ejercer libremente su sensual placer, por el simple goce del poder de la línea y el color, para recrear y transformar las formas de la realidad inmediata, dentro de un puro lirismo exterior*. Entre las obras presentadas por Von Gunten, estaba *La conquista de Tampico (1966), óleo sobre tela de 80 por 100 centímetros.*

4.2.1. Repercusiones de la confrontación

La exposición *Confrontación 66* provocó enérgicas protestas en contra de sus características—colectivas e individuales, publicadas en diferentes diarios de la capital — tanto de artistas como de críticos,

Una de las primeras manifestaciones de inconformidad fue la de Arturo García Bustos publicada a manera de cartel ilustrado en el que se expuso, entre otras cosas, la actitud ofensiva del departamento de Artes Visuales de la OEA, en contra de toda expresión realista de Latinoamérica y que, de forma evidente, se hacía sentir en *Confrontación 66*¹⁹³.

¹⁹³ Morales, Leonor. *Arturo García Bustos y el realismo de la Escuela Mexicana* p.54.

Por otro lado, García Bustos denunció la restricción de la edad en la selección de invitados, considerándola un hecho premeditado para excluir a los miembros de la escuela mexicana *de Pintura*, para que no se evidenciara su predominio aún vigente sobre las nuevas generaciones.

Por supuesto, lo anterior provocó sus respectivas respuestas, entre otras, la de Raquel Tibol que afirmó que Arturo García Bustos, adoptó *un estridente papel de cazador de brujas*. Sin embargo, Alberto Hjar tomó partido por el artista, al asegurar que *sólo García Bustos apuntó la posible solución primera a esta crisis de la cultura*.¹⁹⁴

En otra parte surgió una protesta ante la organización de *Confrontación 66*. Se trataba de algunos de los miembros de la Asociación Mexicana de Críticos de Arte (AMCA) —como fueron Jorge J. Crespo de la Serna, Mauricio Gómez Mayorga, Rafael Anzures, Pablo Fernández Márquez, Margarita Nelken y Jorge Enciso— y de los pintores Carlos Orozco Romero, Horacio Durán, Gustavo Montoya, Francisco Díaz de León, José Reyes Meza, Santos Balmori, Francisco Moreno Capdevilla, Antonio López Carmona, Raúl Anguiano, Fernando Castro Pacheco, Héctor Ayala, Ángel Bolivier y Héctor Xavier.

Todo ese grupo escribió una carta dirigida al Secretario de la SEP, al Subsecretario de Asuntos Culturales y al Director General del INBA, en la cual se indicaron las irregularidades del procedimiento seguido en la elección y juicio, el cual no se apegaba a las bases de la Convocatoria, en particular, al límite de edad.

En dicho documento también se le reprochó al Comité de Selección, el haber sido juez y parte y, el que uno de sus

¹⁹⁴ Tibol, Raquel. "Para la historia de *Confrontación 66*" en *Revista Sucesos para todos*.

integrantes, fuera pariente de uno de los pintores invitados. Por último, acusaron el no haber invitado a ningún miembro de la AMCA para formar parte de la Comisión.¹⁹⁵

En lo que se refiere a las declaraciones del Comité Seleccionador, Raquel Tibol¹⁹⁶ dijo que aceptó incorporarse a él porque la había entusiasmado el proyecto de la exposición, pues ofrecía no parecerse a los *anquilosados salones anuales del Salón de la Plástica Mexicana del INBA*, que ya no atraían del todo a sus miembros a participar. Le pareció interesante el hecho de que se confrontaran tendencias, personalidades, estilos y calidad, dando como resultado un estímulo mayor a lo que el INBA y, cualquiera de los miembros del Comité, hubiera podido suponer.

Tibol aseguró que si bien la iniciativa de dirigir el interés hacia aquellos artistas nacidos después del 1 de enero de 1920, había sido objeto de fuertes críticas, ella estuvo convencida de esta decisión, porque la Unión Panamericana, por medio de José Gómez Sicre, en una actitud prepotente y agresiva de pontificado político-cultural, había atraído el monopolio del interés por la producción artística de los jóvenes latinoamericanos.

Asimismo, Raquel Tibol habló sobre la lista de invitados, la que, en su opinión, incluía a las tendencias *realistas, expresionistas y costumbristas*, además de las nuevas expresiones plásticas que mostraban preocupación por el hombre y sus problemas actuales.

Por último, sostuvo que aquel *humanismo social*, que logró en México expresiones notables, fue desplazado en la mayoría de las veces por un *humanismo esotérico* y la culpa de ello no la tenía el Comité Seleccionador.

¹⁹⁵ Varios autores. "Protesta de pintores y críticos ante la organización de Confrontación 66" en *Excélsior*, 16 de mayo de 1966.

¹⁹⁶ Anónimo. "La pelea no es por centavos... que bueno!". Entrevista a Raquel Tibol, en *Jueves de Excélsior*, 14 de febrero de 1966.

Juan García Ponce fue uno de los críticos partidarios de los jóvenes artistas plásticos y así lo dejó ver en el artículo publicado en el *Suplemento La Cultura en México* de la Revista Siempre.¹⁹⁷

En ese artículo, García Ponce señaló con desagrado la actitud, en general negativa, ante la organización de esta exposición y especialmente criticó la dirigida contra la obra de Vicente Rojo: *el método de disminución elegido por estos dignos periodistas es el de la indignación disfrazada de relajó*, ya que, la mayor parte de esos cronistas había utilizado su ingenio sarcástico para hacer bromas sobre las obras y sobre el aspecto de los pintores y visitantes a la muestra.¹⁹⁸

A este respecto, Augusto Cadena, en su artículo —poco serio— titulado *Confrontación de melenas*, dijo que el público no debería dejarse impresionar por las *melenas, las barbas y la mugre de estos jóvenes artistas* y consideró que la totalidad de las obras estaban marcadas con la *firma de la mediocridad, de la falta de concepciones, del signo de la decadencia*¹⁹⁹.

Juan García Ponce le responde que *esta afirmación demostraba una carencia de conocimientos de las obras*. Y tuvo razón, puesto que Cadena ni siquiera se ocupó de verter un juicio estético de las obras. Por último, el crítico consideró que la actitud de los mejores pintores noveles que participaron en esta muestra —tanto *abstractos* como *figurativos*— en realidad no difirió en lo fundamental y que las diferentes direcciones que tomaron los

¹⁹⁷ García Ponce, Juan. Op. Cit., p.VI-XIII

¹⁹⁸ Ibidem. Pp. VII

¹⁹⁹ Cadena, Augusto. *Confrontación de melenas* en Revista América, 4 de junio de 1966. p.42

estilos de éstos determinaron el rumbo y la realidad de la pintura mexicana²⁰⁰.

Híjar se refirió a los participantes señalando *su estéril posición individualista tales como Armando Ortega Orozco, quien descolgó sus cuadros para obtener la animación* que buscaba el Director General del INBA y, con esta aseveración, manifestó su reprobación por las características de la exposición. A este respecto vale la pena comentar que, efectivamente, Ortega Orozco no solamente actuó de esta forma, sino que, en su indignación, gritó: *desde ahora me repliego a la moda: la abstracción. De esto no se vive. La demanda exige ¡abstracción!*

Refiriéndose a la exposición, Híjar señaló que ésta sólo había venido a mostrar el estado crítico de la pintura en México, funcionando como indicador de la condición cultural en que las diversas *profesiones aparecen aisladas*. Además, reprobó que la teoría estuviera reemplazada por lo espectacular y lo frívolo.

Alberto Híjar consideró que los artistas se unirían a las *frases de los políticos productores de vaguedades* y que *Confrontación 66* confundió tanto a los que —como él— se preocupaban por los problemas de la cultura, como a los estudiantes de artes plásticas. Para remediar esta situación, propuso que todas las personas interesadas en la cultura se involucraran en su control real y no permitieran que estuvieran en manos de los pervertidores.²⁰¹

A su vez, Margarita Nelken, en los cinco artículos que escribió para *Confrontación 66*, hizo ver su inconformidad en general, acerca de las características de la muestra. Nunca puso en tela de juicio, según ella, la buena intención del Director del INBA y tampoco del Jefe del Departamento de Artes Plásticas, pero si afirmó que este último desconocía nuestro medio artístico, debido

²⁰⁰ García Ponce, Juan. Op. Cit. p. 8

²⁰¹ Híjar, Alberto. *Confrontación y cultura en política*, 15 de mayo de 1966. p.52

a su larga ausencia de él. También lo criticó por su exagerado celo, que le llevó a caer en la *ingenuidad de suponer, varias veces, que la producción de un mitote o mitotes era la prueba de vitalidad en la vida artística.*²⁰²

En sus artículos, Margarita Nelken destacó la monotonía de las obras *abstractas* expuestas y el que los artistas quisieran *ponerse al día*, para no parecer menos innovadores unos que otros. Posteriormente se preguntó: ¿Dónde habían quedado todos los pintores de otras corrientes?²⁰³

Por lo que se refiere a los pintores noveles, Nelken los clasificó como de juventud de palabra, ya que sus obras eran atrozmente viejas, debido a que estaban copiando una pintura de muchos años atrás, de artistas de Italia, París o Nueva York —como el *expresionismo abstracto* y el *informalismo*—. Censuró el hecho de que algunos artistas, aunque ya con cierta personalidad plástica, hubieran cambiado o renovado su estilo en aras de una moda, perdiendo así su carácter distintivo y su fuerza.²⁰⁴

Por su parte, Héctor Anaya afirmó que la exposición *Confrontación 66* decepcionó a los críticos y mucho más al público, ya que los primeros consideraron más el alboroto que provocó el evento que los mismos resultados y, al segundo, porque motivado por la publicidad previa a la inauguración, no encontró lo esperado y no *entendió* la pintura exhibida.²⁰⁵

Héctor Anaya comentó que Jorge Hernández Campos, había declarado que *Confrontación 66*, *significó que existía la posibilidad de que el público llegara a interesarse en la vida y en*

²⁰² Nelken, Margarita. *Confrontación 66* (I) en *Excélsior*, 9 de mayo de 1966.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Nelken, Margarita. *Confrontación 66* (II) en *Excélsior*, 9 de mayo de 1966.

²⁰⁵ Anaya, Hector. *Crisis de la pintura mexicana* en *Revista de América*, 28 de mayo de 1966.

*la obra de los artistas plásticos, pero si estos espectadores consideraban que no entendían cierta pintura era porque no hacían el esfuerzo y llevaban consigo el prejuicio de que la pintura debía decirles algo concreto.*²⁰⁶

Asimismo, Anaya reprobó a los periodistas que mostraron su ignorancia al suponer que todas las expresiones *abstractas*, carecían de valor estético. Al mismo tiempo, apuntó que entre los pintores y los críticos existía la conciencia de que la plástica mexicana estaba en crisis, porque los primeros se encontraban en una búsqueda de expresión propia y de un procedimiento adecuado para expresarse.²⁰⁷

En la consideración referente a los pintores participantes, Taracena concluyó que era un grupo complejo, que dirigió sus esfuerzos aislada y valerosamente, sin obedecer a un tema o a un ideal impuestos. Al mismo tiempo, mencionó que ese momento era un periodo de lucha intensa y de triunfo totalmente incierto en comparación con el éxito del muralismo y la pintura de caballete de los años 20 a los 40.²⁰⁸

Fernando Gamboa quedó impresionado por la fuerza generada por *Confrontación 66*, por lo que declaró que fue un evento muy importante, porque ayudaría a divulgar las corrientes que existían en la pintura mexicana. Además, señaló que la selección había sido muy buena y justa. Agregó que sería esencial que el INBA tuviera una correcta política de estímulo a la creación, lo que demostró que Gamboa apoyaba a esta instancia cultural.²⁰⁹

²⁰⁶ Ibidem.

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Cfr. Taracena, Berta. *Se hace contemporánea y se enriquece la pintura mexicana* en *Revista Mañana*, 4 de junio de 1966.

²⁰⁹ Cfr. Deschamps, Eduardo R. Op. Cit.

Este evento creó una situación curiosa para el arte mexicano. Por un lado, los epígonos de la escuela mexicana permanecían, con un público formado y en contacto con encargos oficiales. Por el otro, la nueva pintura mexicana se desarrollaba en un ámbito de oposición a la vieja escuela, traducándose como una pintura de *frente de batalla*, aunque adolecía de un antecedente formativo más lógico y coherente.

Los artistas también reaccionan

Por lo que corresponde a los comentarios de los artistas invitados, los participantes y los que por su edad no tuvieron la oportunidad de exhibir sus obras, resulta interesante conocer algunos de sus testimonios.

En primer término Vlady que, en calidad de artista participante, aseveró que al fin el INBA había hecho algo, al confrontar las opiniones y las diferentes tendencias de la pintura contemporánea en México. Sin embargo, señaló que debió exponerse toda la pintura nacional, porque en el pasado también existían artistas plásticos interesantes y lo nuevo tendría que competir con ellos. Consideró a los jóvenes epígonos de la escuela mexicana, de ese momento, carentes de fuerza y de espíritu, a diferencia de los de antes.²¹⁰

La declaración de Vlady manifestó su certeza de que la *Joven Pintura* tenía fuerza, calidad y creatividad, para estar al mismo nivel que la escuela mexicana.

Por su parte, Arnold Belkin, como gran pensador estético, en una ponencia presentada durante una mesa redonda —que se reprodujo en la Revista Siempre— sobre *Confrontación 66*,

²¹⁰ Vlady. "Al fin se ha hecho algo..." en *Revista Mañana*, 4 de junio de 1960.

consideró que la escuela mexicana de pintura ya no era vigente, ni formal ni ideológicamente, porque había sido producto de un ambiente revolucionario, mientras que el entorno de ese momento ya no lo era. La pintura de aquel entonces no respondía al tipo de sociedad en que vivían los artistas y las especulaciones esteticistas de *formadores del gusto*, estaban comprometidas con las galerías comerciales. Al contrario, en *Confrontación 66 se encontraban los pintores de más talento*.²¹¹

En cuanto a Francisco Moreno Capdevilla —quien rehusó participar en *Confrontación 66*— consideró, con cierta razón, que la circunstancia de restringir el límite de edad a los artistas, no resolvía el problema, sino que residía en la pintura en sí, pues *hay ciertas formas de pintar, ciertos lenguajes que caducan; usados en el pasado, para una realidad presente ya no sirven, no importa la tendencia a la que hayan correspondido en su momento*.²¹²

4.3. El triunfo de los nuevos lenguajes plásticos

A pesar de todas las vicisitudes de las que estuvo rodeada la exposición *Confrontación 66*; a pesar de la prolongada polémica que le antecedió —provocada desde el inicio de la convocatoria hasta después de la inauguración—, la generación de la nueva pintura mexicana fue reconocida y ganó la batalla para obtener espacios en el ambiente cultural de nuestro país, lo que también significó una toma de conciencia ante las nuevas corrientes plásticas.

El pintor Icaza estuvo convencido de que nuestro país se encontraba en el momento ideal para presentarse en el extranjero, señaló que era preciso hacer una auscultación en la pintura, para

²¹¹ Belkin, Arnold. "Tres planteamientos en torno a *Confrontación 66*" en *Revista Siempre*, mayo de 1966.

²¹² Del Conde, Teresa. *Reencuentro de generaciones actuales en el Catálogo de la Exposición Confrontación 66*.

conocer lo que estaba produciendo el arte nacional y elegir la obra de aquellos artistas plásticos de valía que pudieran representarlo dignamente en bienales internacionales de prestigio.²¹³

En ese mismo año, el *Museo de Arte Moderno* de Houston, Texas, solicitó una selección de *Confrontación 66*, misma que posteriormente estuvo viajando durante un año por los Estados Unidos con el nombre de *México, The New Generation*, entendida la *nueva generación*, como la nueva era de la pintura contemporánea.

La muestra se exhibió, entre otros sitios, en el *Museo de la Universidad de Texas* en junio de 1966. En el prefacio del Catálogo,²¹⁴ publicado por esa instancia cultural, Jorge Hernández Campos y José Luis Martínez anotaron que el propósito de *Confrontación 66* era proporcionar una oportunidad a los nuevos pintores mexicanos para dar a conocer lo que estaban realizando y que la muestra había constituido todo un suceso en el medio artístico mexicano.

José Luis Martínez y Jorge Hernández Campos hicieron una afirmación en el texto mencionado, en torno a la sorpresa que recibirían aquellas personas que preferían la escuela mexicana, por su inspiración social o por sus raíces históricas —en una palabra, por su nacionalismo—, ya que ahora, en estas obras, notarían la influencia de las escuelas internacionales de arte, tales como la de Nueva York, París, Londres, Tokio y Madrid. Por último, expresaron que este grupo de jóvenes artistas participantes simbolizaban algunas de las tendencias del arte mexicano.

²¹³ Taracena, Berta. *Confrontación 66* en *Tiempo*, 25 de abril de 1966.

²¹⁴ Martínez, José Luis y Hernández Campos, Jorge. Catálogo *The New Generation*.

Donald B. Goodall, director del *Museo de la Universidad de Texas*, consideró interesante exhibir una selección —realizada por él—, de *Confrontación 66*. Entre los artistas elegidos se encontraban: Gilberto Aceves Navarro, Arnold Belkin, Arnaldo Coen, Francisco Corzas, Manuel Felguérez, Hugo Flores Mazzini, Fernando García Ponce, Alberto Gironella, Leonel Góngora, Luis López Loza, Rodolfo Nieto, Antonio Peláez, Vicente Rojo y Juan Soriano.

La exposición *Confrontación 66* finalmente viajó por un año por varias ciudades de los Estados Unidos, internacionalizando así su esfuerzo y marcando su consagración.

CAPÍTULO 5.

EL FINAL DE LOS 60

5.1 La olimpiada y el movimiento estudiantil

En 1968, nuestro país se vio envuelto en conflictos políticos que conmovieron al pueblo en general y repercutieron, esencialmente, en los estudiantes de la Ciudad de México, tal como sucediera en Francia y en otros lugares durante el mismo año. De esta crisis surgió un movimiento cuyo propósito era sacar a la luz los grandes defectos del sistema político y social.

Este movimiento —que conjuntaba a casi la totalidad de los estudiantes de México— se extendió a algunos sectores obreros. Su índole democrático-popular aspiraba al cumplimiento de algunos artículos constitucionales como el respeto a las garantías individuales y colectivas, el derecho de libre asociación y expresión del pensamiento, el derecho de manifestación y protesta, así como pedía la derogación de algunos artículos del Código Penal *que desvirtúan y atentan contra el propio espíritu de la Constitución*.²¹⁵

El movimiento del 68 pretendió que el pueblo mexicano participara o interviniera en la vida política en forma directa y activa, como sucedió en las multitudinarias manifestaciones de que fue testigo la ciudad, las cuales fueron objeto de violencia y represión por parte del gobierno.

Sobre la participación del pueblo en asuntos de política, Carlos Monsiváis escribió lo siguiente:

²¹⁵ Ramírez, Ramón. *El movimiento Estudiantil de México*, julio-diciembre de 1968 Tomo I, México, Colección de problemas de México-Era, 1968, p. 23.

Una cosa se corresponde con la otra; que la notoria despolitización del mexicano se identificara plenamente con su evidente amoralidad, con la irremediable desidia que le provoca la mera idea de indignarse ante cualquier forma de injusticia. Despolitizar no es sólo convencer a todos los ciudadanos de la inutilidad de preocuparse por los asuntos públicos, de la inexorabilidad de todas las decisiones al margen de cualquier posible intervención de la voluntad colectiva.

Despolitizar no es únicamente volver la tarea de la administración de un país asunto mágico y sexenal, resuelto a través de una pura deliberación íntima: también despolitizar es privar de signos morales, de posibilidad de indignación a una sociedad, es aniquilar la vida moral como asunto de todos y reducirla al nivel de problema de cada quien: es decir, la muerte de la moral social y el estímulo a la moralidad pequeño burguesa, hecha de la necesidad de prohibir, nunca, como en el caso de la verdadera moral, de la capacidad de elegir.²¹⁶

El pliego petitorio del estudiantado se mantuvo sin reducir las peticiones, a pesar de las represiones por parte del ejército. Lo integraban los siguientes puntos:

- 1. Libertad de los presos políticos.*
- 2. Destitución de los generales Luis Cueto Ramírez y Raúl Mendiola, así como también del teniente coronel Armando Frías.*
- 3. Extinción del cuerpo de granaderos, instrumento directo de la represión y no creación de cuerpos semejantes.*

²¹⁶ Monsiváis., Carlos. S/ título., sin título, Siempre, *La cultura en México* 17 de abril de 1968 en el catálogo de la Exposición *Sesenta de los Sesenta*, 1983, INBA, p. 21.

4. *Derogación de los artículos 145 y 145 bis del Código Penal (delito de disolución social), instrumentos jurídicos de la agresión.*
5. *Indemnización de las familias de los muertos y los heridos, víctimas de la agresión del viernes 26 de julio, en adelante.*
6. *Deslindamiento de responsabilidades de los actos de represión y vandalismo, por parte de las autoridades, a través de la policía, granaderos y ejército.*²¹⁷

El movimiento estudiantil no solamente incidió en problemas de jóvenes, sino también convocó a la participación de los intelectuales de México y de los artistas, quienes demostraron su adhesión con sus propios medios —ya fuera pintando un mural en la Ciudad Universitaria o en las calles— y así surgieron expresiones convertidas en signos, graffiti, caricaturas, mantas o volantes.

*En ciertos recintos, los pintores se unieron para levantar su protesta contra el aparato estatal y el anquilosamiento de las instituciones. Asimismo, los escritores y los sectores populares, desde el primer momento, apoyaron al movimiento estudiantil con todas sus consecuencias.*²¹⁸

Para hacer más tensa la situación, en octubre debería realizarse la Olimpiada en nuestro país, un proyecto por el que, desde años antes, mucho se había esforzado el gobierno mexicano, construyendo villas, acondicionando estadios y promocionando el evento. El gobierno no podía permitir que hubiera desórdenes en un momento tan importante para la proyección internacional de México.

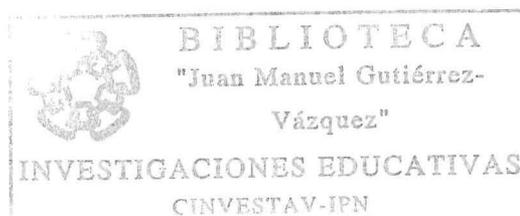
²¹⁷ Ramírez, Ramón. Op. Cit. , p. 27.

²¹⁸ Íbidem, p. 66.

El presidente Gustavo Díaz Ordaz, desde su tercer informe de gobierno —presentado el 1 de septiembre de 1967—, confirmó que la sede de los XIX Juegos Olímpicos sería nuestro país y que se crearía un Programa Cultural paralelo para hacer coincidir el ideal olímpico de amistad y fraternidad, con la sensibilidad y antecedentes históricos del pueblo mexicano. Mediante la cultura, los participantes se vincularían más estrechamente, a través del mutuo conocimiento de sus culturas.²¹⁹

El Consejo Nacional de Huelga, que representaba a los estudiantes, señaló que el movimiento no tenía alguna relación con este evento y que de ninguna manera deseaba entorpecer el acontecimiento deportivo, social y cultural de nuestro país. Por tanto, reiteraron su colaboración para que, independientemente de sus planteamientos como mexicanos, se brindara el apoyo para la realización de los XIX Juegos Olímpicos.

Este movimiento era una demostración de desacuerdo por las grandes desigualdades en el reparto del ingreso, por la irresponsabilidad del gobierno, el cual evitaba actuar en beneficio de las grandes mayorías de campesinos y obreros, mismos que aún no encontraban satisfechas sus necesidades básicas. Dicho movimiento fue agredido en sus manifestaciones, aunque la más violenta reacción se presentó el 2 de octubre en Tlatelolco, donde *soldados y policías dispararon hacia la multitud, provocando muertos, heridos y gran cantidad de gente encarcelada o inexplicablemente desaparecida.*²²⁰



²¹⁹ Catálogo del Programa Artístico de los Juegos de la XIX Olimpiada.

²²⁰ *Desplegado de la Asamblea de Intelectuales, Artistas y Escritores en contra de los acontecimientos del 2 de octubre.* Archivo de la Exposición Solar. CENIDIAP.

Elena Poniatowska describió en su libro *La noche de Tlatelolco*, los sucesos de ese trágico 2 de octubre de 1968 y, en él, refiere lo siguiente:

*Aquí vienen los muchachos, vienen hacia mí, son muchos ninguno lleva las manos en alto, ninguno trae pantalones caídos entre los pies mientras los desnudan para cachearlos, no hay puñetazos sorprendidos ni macanazos, ni vejaciones, ni vómitos por las torturas, ni zapatos amontonados, respiran hondo, caminan seguros, pisando fuerte, obstinados; vienen cercando la Plaza de las Tres Culturas y se detienen junto al borde donde la Plaza cae a pico dos o tres metros para que se vean las ruinas prehispánicas...*²²¹

A pesar de los conflictos y represiones de que fue objeto el movimiento estudiantil por parte del gobierno, se continuaron los preparativos para el desarrollo de la XIX Olimpiada, no sólo en el campo deportivo, sino también en el cultural.

El programa cultural presentado por México —de igual número de eventos que el deportivo—, fue aprobado en su totalidad por el Comité Olímpico Internacional y todos los países miembros aceptaron participar en él.

Así, se decidió que el Comité Organizador para los XIX Juegos Olímpicos, estuviera presidido por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, quien declaró que México deseaba mostrar al mundo su rostro contemporáneo para que, con una mayor proyección espiritual, *se hermanaran el arte y el deporte, el cuerpo y el intelecto en Los Juegos Olímpicos del Deporte, de la Cultura y la Paz.*²²²

²²¹ Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*, México, Era, 1971 en el catálogo de la exposición Sesenta de los Sesenta, p. 20.

²²² *Ibidem*, p.7

En relación a los miembros del Comité de las Olimpiadas de Actividades Artísticas y Culturales, Luis Aveleyra Arroyo de Anda, fungió como Director General Alfonso Soto Soria como subdirector y Osear Urrutia fue designado Coordinador General.

El programa cultural contempló la organización de una exposición de obras selectas del arte mundial: en el aspecto musical se presentaría un Festival Internacional de Bellas Artes. También se proyectó una Reunión Internacional de Escultura, un Encuentro Internacional de Poetas y un Festival de Pintura Infantil.

Además, Alfonso Soto Soria hizo una extensa invitación a todas las galerías y museos —tanto oficiales como privadas— para que participaran y se unieran al Programa Cultural de este magno evento deportivo.²²³

A principios de 1967, el INBA empezó a planear lo que sería el Programa de Artes Plásticas de nuestro país, en el Festival Internacional de las Artes y se pensó en la forma de hacer figurar, con gran realce, la producción artística mexicana. Para lograr este cometido se pensó en realizar una exposición de obras recientes.

En el primer proyecto la muestra se concebía como un Salón Nacional, donde concurrieran todas las expresiones plásticas vigentes en México para reunir las bajo una motivación general y no bajo un tema específico, para que pudiera observarse el carácter de cada artista y su posición estética.

²²³ Lista de Galerías y Museos participantes en la Olimpiada Cultural. Archivo de la Exposición Solar CENIDIAP

En la primera convocatoria, el INBA y el Comité Organizador de la XIX Olimpiada, invitaron a los artistas plásticos de México para que mostraran su plenitud creadora. Esta invitación se hizo extensiva a pintores, escultores, dibujantes, grabadores y acuarelistas.

Con motivo de ocasión tan especial como los Juegos Olímpicos — y por el hecho de que ella marcaba un momento culminante para México—, ambas instancias culturales coordinadoras, atendiendo a un símbolo común de las culturas de México, decidieron tomar al sol como emblema de esta exposición, como símbolo de fuerza vital y de lucidez; por esta razón, el Salón Nacional se denominó *Exposición Solar*.

5.2. EXPOSICIÓN SOLAR 68

5.2.1. La Convocatoria²²⁴

El reglamento de la muestra contempló los siguientes puntos:

1. La inauguración sería el 4 de octubre y su clausura en diciembre de 1968.
2. Constaría de cuatro secciones: pintura, escultura, arte gráfico y acuarela.
3. Se otorgarían tres primeros premios de diferentes montos.
4. El estilo o el tema serían libres, así como la técnica y dimensiones, siempre y cuando se tratara de obras que pudieran ser exhibidas en un museo.
5. El jurado estaría formado por diferentes personas de instituciones culturales.

²²⁴ *Primera Convocatoria*. Archivo de la Exposición Solar. CENIDIAP.

6. Los artistas mexicanos o extranjeros podrían participar, siempre y cuando estos últimos tuvieran una residencia mínima de cinco años en el país.
7. Los artistas concursarían, con no más de dos obras, para las secciones de pintura y escultura. Para la gráfica y acuarela, se podrían presentar hasta tres.
8. Las obras premiadas —con los dos primeros premios de cada sección—, pasarían a formar parte de la colección del INBA o del Museo de Arte Moderno.

La *Exposición Solar 1968* fue de nuevo objeto de polémica, motivada por quienes no estuvieron de acuerdo con los lineamientos de esta convocatoria. De todos los eventos culturales efectuados en la Olimpiada, se suponía que esta exposición tendría un carácter de gran trascendencia. En primer término, porque se consideraba, al igual que *Confrontación 66*, que sería un indicativo de todo lo que se estaba creando plásticamente en ese momento y, por otra parte, porque al fin se presentaba la ocasión de mostrar un amplio panorama del arte mexicano a los visitantes del mundo que venían a México con motivo de los Juegos Olímpicos.²²⁵

Los resultados de la convocatoria no fueron como lo había considerado inicialmente el INBA. Un grupo destacado de artistas de México, encabezado por Tamayo, protestaron en una carta abierta, publicada el 9 de agosto de 1968, en los diferentes diarios del país, por las disposiciones sobre las que se pretendía organizar la exposición. Entre los artistas que firmaron la carta mencionada se encontraron: Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Gunther Gerszo, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Manuel

²²⁵ Del Conde, Teresa. *Un pintor y su tiempo: Enrique Echeverría.*, p.68.

Felguérez, Vicente Rojo, Rodolfo Nieto, Lilia Carrillo, Francisco Corzas, Fernando García Ponce y Arnold Belkin, entre otros.

Otros artistas comunicaron, en forma privada, al INBA, su inconformidad por diversos motivos.²²⁶ En términos generales, las objeciones eran las siguientes:

1. Se elevaron quejas por la división en secciones independientes de las técnicas, puesto que era un agravio contra la libertad creadora del artista y, por lo tanto, una limitación que no se podía aceptar.
Este hecho ponía en desventaja a los artistas que utilizaban técnicas mixtas o se valían de materiales tradicionales para la realización de sus obras y, como señaló Teresa del Conde, *estos eran en su mayoría, quienes por fin hablan alcanzado aceptación en Confrontación 66.*²²⁷
2. Por la designación de premios, lo que implicaba la aceptación de un jurado que, debido a la situación en la que se encontraba la crítica en México, no se podía aceptar.
3. Se manifestaban descontentos por que establecían una diferencia económica entre el supuesto valor de las diferentes disciplinas artísticas.
4. Había molestia porque los artistas consideraban adecuado que la participación se estableciera por invitación personalizada.

El INBA consideró que, en más de un aspecto, las objeciones eran fundadas y entonces decidió modificar la Convocatoria. Para este

²²⁶ Objeciones de los artistas a la Exposición Solar. Archivo de la Exposición Solar. CENIDIAP.

²²⁷ Cfr. Del Conde, Teresa.Op. cit

efecto se consultó con un grupo representativo de artistas y con los miembros del jurado, para realizar algunos cambios a este documento.

Las modificaciones y precisiones que hizo el INBA, respecto a la primera convocatoria, fueron las siguientes:

1. Se modificaron los montos de los premios-adquisición.
2. Se incrementaron el número de lugares de premiación.
3. Se realizó una aclaración sobre las adquisiciones, precisando que no debían considerarse premios a concurso y que de ninguna manera pretendían establecer jerarquías entre los participantes.
4. Quedaría a criterio de los pintores el inscribir obras de técnica mixta en la sección que consideraran más afín al carácter de su creación.
5. Las obras se admitirían en la exposición por invitación del jurado o por selección de éste.
6. El jurado tendría, entre sus atribuciones, el elaborar en función de un conjunto de nombres —reunidos por el INBA—, la lista de artistas invitados. Seleccionaría entre las obras de los artistas no invitados, aquello que debía exhibirse y recomendaría, además, la adquisición que se realizaría y, finalmente, ya no se adquirirían los dos primeros lugares solamente.

Pero la situación no mejoró, dado que no se resolvieron los puntos de la carta mencionada, como hubieran deseado los firmantes. Esta circunstancia originó que un grupo de pintores —algunos de ellos íntimamente ligados, a su vez, con el

movimiento estudiantil—, prefirieran la creación de un *Salón Independiente*.

Asimismo, otros artistas que antes habían aceptado, tomaron la determinación de abstenerse de participar en la exposición. Otros, que se habían adherido al documento de protesta, se retiraron del *Salón independiente* y se unieron a la *Exposición Solar*.

Por último, los artistas independientes mantuvieron una actitud de protesta activa ante los sucesos porque, según ellos, la muestra *había sido una reincidencia del antiguo criterio nacionalista que ya había prevalecido en otras convocatorias oficiales*.²²⁸

5.2.2 Los artistas premiados

A esta exposición llegaron cerca de 1,500 obras, de las cuales se hizo una selección de 400 para ser exhibidas y 370 artistas participaron en la muestra, por lo que sería imposible mencionarlos a todos. Nos centraremos en las obras premiadas.

José García Ocejo compartió el premio *Elías Sourasky* con Lorraine Pinto, quien destacó con la obra *Theda Várela* (1968), óleo sobre tela de 1.50 por 2.00 metros.²²⁹ No obstante, Leonor de Villafranca dijo que García Ocejo *mostró un falso romanticismo unido a una gama de colores intensos* y que al mismo tiempo *mostró un neorrealismo sofisticado, unido a un surrealismo trasnochado*.²³⁰

²²⁸ Ibidem., p. 70

²²⁹ Crespo de la Serna, Jorge J. *El símbolo Solar en el arte*, 17 de octubre de 1968. s/datos CENIDIAP.

²³⁰ De Villafranca Leonor. *La Exposición Solar*, en *Mañana*, 21 de diciembre de 1968, p.75.

Josafat Pichardo denominó a García Ocejo como el *pintor-poeta de lo trivial*, ya que en su pintura utilizaba elementos de la mitología clásica, que incorporaba a la intrascendente mitología de su época. Además, añadió, su obra se envolvía *en la atmósfera azul de su extravío como si se aburriera de la luz en la tarde*, logrando así el *romanticismo cursi-poético lleno de fantasía que cautivó a ciertos críticos*.²³¹ La crítica de Josafat Pichardo siempre se mostró formalista y no necesariamente es el mejor punto de referencia.

En cambio, Alaíde Foppa señaló que las tres obras expuestas por García Ocejo tenían buenas calidades: *elaboradas, imaginativas y que no se quedaban —como sucedía a veces con los surrealistas— en intenciones literarias*.²³² Aunque parece que no logró trascender en nada ni al surrealismo, que apuntó Foppa, ni a ninguna intención literaria.

Lorraine Pinto ganó con la escultura titulada *Quinta dimensión*, de plexiglass y metal, la cual *era un ingenioso aparato de luz y sonido, colores alternados*, según apuntó Crespo de la Serna²³³. Josafat Pichardo señaló que el *arte cinético* estuvo representado por este artista.²³⁴

A Leonor de Villafranca le pareció interesante la obra de Pinto, tanto por su composición original, como por los materiales empleados. Al describir la pieza, resaltó las características de movimiento y sonido, las cuales provocaban un ambiente casi espacial.²³⁵

²³¹ Pichardo, Josafat. *Cuando calienta el sol en Bellas Artes*, en *El Universal, Revista de la semana*, 3 de noviembre de 1968 p. 8...

²³² Foppa, Alaíde. *La Discutida Exposición Solar*, en *Excélsior, Diorama de la Cultura*, 27 de octubre de 1968, p. 3

²³³ Crespo de la Serna, Jorge. Op. Cit.

²³⁴ Pichardo, Josafat. *Cuando calienta el sol en Bellas Artes*...p. Cit.

²³⁵ De Villafranca, Leonor. *La Exposición Solar*. Op. Cit.

Alaíde Foppa, sin embargo, consideró que la pieza escultórica de Lorraine Pinto era de intenciones ambiciosas, pero de resultado pobre y reprobó que hubiera sido premiada *por una concesión a la moda*. Agregó que era rica en nuevas expresiones y sugerencias pero que, a pesar de las luces y sonidos, la materia permanecía rígida y opaca; y *la geometría era sólo geometría*.²³⁶

Xavier Esqueda ganó con la pieza *El triunfo mecánico*, óleo sobre tela de 150 por 120 centímetros, obra de sencilla composición, de formas geométricas y que, como su título lo indica, resultó un tanto impersonal, a juzgar por la crítica de Villafranca.²³⁷

El mérito de este artista, de acuerdo con el artículo de Pichardo, radicó en que hizo *sus pulcros ejercicios académicos con corrección* y que *el tema lo llevó a cabo con resultados interesantes*. Crespo de la Serna, igualmente, la consideró *como destacada dentro de las obras galardonadas*.²³⁸ Xavier Esqueda, en general, sobresalió por el tratamiento del tema, la composición y ambiente logrado.

En Pedro Friedeberg —preciso y misterioso a la vez—, en la obra *Festival histérico en honor de los niños prodigio de Afganistán*, óleo y tinta de 100 por 75 centímetros, Alaíde Foppa resaltó su técnica mixta, los efectos ópticos que surgían de una rigurosa construcción geométrica y su expresión nacida del surrealismo y del *Op-Art*, *que sin duda era nueva y personal*.²³⁹

²³⁶ Foppa, Alaíde, Op. Cit.

²³⁷ De Villafranca, Leonor. Op. Cit.

²³⁸ Crespo De La Serna, Jorge J. *El símbolo Solar en el arte*.

²³⁹ Foppa, Alaíde, Op. Cit.

Sin embargo, Pichardo la calificó de un *barroquismo exacerbante y de estrambótico título y, por otro lado, este cuadro no resultó tan bueno como era su producción plástica*²⁴⁰. Pedro Friedeberg, consiguió una buena ejecución —como lo asentó Crespo de la Serna— y su obra fue brillante, por la resolución del absurdo del tema y título.

Antonio Peyri obtuvo un premio con el óleo sobre tela, denominado *Tríptico de un mundo sin sol de luces interiores*. Esta obra, según Villafranca, siguió la línea del *abstraccionismo figurativo*²⁴¹. A esta pieza, por su ejecución, la puso de relieve Crespo de la Serna.

Ernesto Mallard fue galardonado con una escultura muy cercana al estilo de la obra de Lorraine Pinto. Era una composición muy sugestiva, según Foppa, *con algo de laboratorio mágico y de matemática*²⁴². También fue una pieza destacada por Pichardo, pues era una construcción *Op que producía una sensación de movimiento por el desplazamiento del observador*.²⁴³

Pedro Cervantes fue premiado con la obra de aliento, pero un poco fría,²⁴⁴ titulada *Icaro* (1968), realizada con hierro forjado, de 95 por 300 centímetros, que según Crespo de la Serna, *era una pieza hermosa*²⁴⁵. Alaide Foppa —que como hemos visto fue una crítica formalista, inclinada hacia el *figurativismo* y la *abstracción*, rechazando definitivamente al *arte cinético*— señaló que la obra fue un tanto fría por el material utilizado.

²⁴⁰ Cfr. Pichardo, Josafat., Op. Cit.

²⁴¹ De Villafranca, Leonor. Op. Cit.

²⁴² Foppa, Alaide, Op. Cit.

²⁴³ Cfr. Pichardo, Josafat., Op. Cit.

²⁴⁴ Foppa, Alaide, Op. Cit.

²⁴⁵ Crespo De La Serna, Jorge J. Op. Cit.

En la sección de grabado, Rafael Zepeda presentó la pieza *De la poesía concreta*, grabado en metal, de 70 por 50 centímetros. Crespo de la Serna²⁴⁶ y Foppa²⁴⁷ opinaron que el premio estuvo bien otorgado al artista. Pichardo destacó el hecho de que era un excelente grabado²⁴⁸. Villafranca, por su parte, encontró demasiada similitud entre este artista y Eduardo Zamora, pues al parecer trabajaron las aguafuertes al mismo tiempo²⁴⁹. Pese a todas las opiniones expuestas, se evaluó como una pieza de gran emoción —como aseveró Crespo de la Serna²⁵⁰—y con un buen desarrollo de tema.

Eduardo Zamora ganó un premio por el aguafuerte *Flotante*, de 90 por 100 centímetros, que al decir de la crítica, fue un *excelente grabado*²⁵¹ y cuyo galardón fue bien merecido.²⁵²

Luis Nishizawa exhibió varias obras que formaban parte de la serie *Los hombres sin rostro*, en técnica de tinta sobre papel. Las composiciones confirmaron su conocida excelencia de dibujante, puesta aquí al servicio de un tema (hombres y caballos), lleno de posibilidades, donde reflejó un recuerdo de los grabados japoneses y, al mismo tiempo, ya asimilado por el artista, como señalaron tanto Foppa, como Villafranca.

La obra premiada de tendencia abstracta *Historieta* —tinta sobre cartón, de 112 por 71 centímetros, de Héctor Navarro—, no fue destacada por la crítica de *Exposición Solar 68* —quizás por ser demasiado abigarrada y confusa en el mal uso de las formas— a

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ Foppa, Alaide, Op. Cit.

²⁴⁸ Pichardo, Josafat., Op. Cit.

²⁴⁹ De Villafranca, Leonor. Op. Cit.

²⁵⁰ Crespo De La Serna, Jorge J. Op. Cit.

²⁵¹ Pichardo, Josafat, Op. Cit.

²⁵² Crespo De La Serna, Jorge J., Op. Cit..

excepción de Crespo de la Serna, que la mencionó como *merecedora del galardón*²⁵³.

Joaquín Martínez Navarrete concursó con *Ciudad en grises*, acuarela sobre papel de 60 por 40 centímetros, en la cual se observa el empleo de una técnica —en forma tradicional—, *impresionista*, aunque con un tratamiento parecido al que se da a la témpera.²⁵⁴

Víctor Estrada Guerrero obtuvo un premio con la obra de tendencia *abstracta*, *Personaje No. III* (1968), acuarela con hoja de oro, de 29 por 20 centímetros. Por lo que se refiere a la crítica, la obra solamente fue mencionada, sin resaltar las cualidades de la pieza.

Respecto a Edgardo Coghlan —al igual que lo dicho a Martínez Navarrete—, el crítico Josef t Pichardo afirmó que cultivaba la acuarela tradicional *impresionista*²⁵⁵. Su obra ganadora, *Entierro* —acuarela sobre papel y yeso de 50 por 70 centímetros—, fue bien acogida por el público que no entendía, ni quería entender, el modernismo y la calificó de *limpia factura y de emoción estética*.

Luis Toledo fue premiado por las acuarelas sobre papel: *Corte "A" del cosmos y Desplazamiento et reo*, de 32.5 por 74 centímetros cada una. Tanto Pichardo²⁵⁶ como Crespo de la Serna²⁵⁷ coincidieron en que estas obras abstractas, por su excelente factura, habían sido dignas de un galardón.

²⁵³ Crespo De La Serna, Jorge J., Op. Cit..

²⁵⁴ Pichardo, Josafat. Op. Cit.

²⁵⁵  bidem.

²⁵⁶  bid.

²⁵⁷ Crespo De La Serna, Jorge J., Op. Cit..

La fina pintora Joy Laville ganó un reconocimiento por su obra titulada *Tres desnudos y escalera*, técnica pastel, de 44 por 61 centímetros. Pintura de primer orden, según apuntó Crespo de la Serna, quien la calificó de *estilo figurativo muy personal*²⁵⁸.

Para finalizar con los artistas de obra premiada, mencionaremos a Jesús Reyes Ferreira, con *Sandia con muerte*, gouache sobre papel, de 63 por 83 centímetros, de tendencia *semifigurativa* y cuyo premio, se dijo, estuvo bien otorgado.²⁵⁹

5.2.3. Jurado y premios

Las personas que integraron el jurado de *Exposición Solar 68*, fueron las siguientes: Ida Rodríguez Prampolini, representante del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM; Jorge J. Crespo de la Serna, representante de la Academia de Artes; Pablo Fernández Márquez, en representación de la Asociación Mexicana de Críticos de Arte; Alfonso de Neuvillate, representante del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada y Víctor M. Reyes, en representación del INBA.²⁶⁰

Estos miembros del jurado trataron de tomar en cuenta, para la selección de las obras, la calidad plástica de ellas, su tendencia específica, profesionalismo y trascendencia plástica.

El dictamen, para los premios-adquisición, se hizo por el jurado de manera unánime, en la siguiente forma:

- Premio *Elias Sourasky* de 25 mil pesos —para cada elegido— compartido entre Lorraine Pinto y José García Ocejo.

²⁵⁸ *Ibidem*

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ Archivo de la Exposición Solar. CENIDIAP.

- Cuatro premios de 25 mil pesos, cada uno, para Xavier Esqueda, Pedro Friedeberg, Ernesto Mallard y Pedro Cervantes.
- Premio *Laminadora Kreimerrnman*, de 25 mil pesos, para Antonio Peyri.

En la rama de arte gráfico y dibujo, se concedieron tres premios de adquisición, que incluían 5 mil pesos, para cada uno de los siguientes artistas: Rafael Zepeda, Luis Nishizawa y Eduardo Zamora.

En la sección de acuarela se concedió un premio individual de 5 mil pesos, a Joaquín Martínez Navarrete, Víctor Estrada, Luis Toledo, Joy Laville, Jesús Reyes Ferreira, Héctor Navarro y Edgardo Coughlan.

El jurado acordó otorgar por unanimidad de votos, una mención honorífica a las dos esculturas *cinéticas* del artista Gelsen Gas.

5.2.4. Fortuna crítica

Entre los críticos de arte que se dieron a la labor de escribir sobre *Exposición Solar*, existieron diversos puntos de vista, a favor y en contra.

Alaíde Foppa afirmó que, si se esperaba que *Exposición Solar* fuera el reflejo fiel del arte mexicano contemporáneo, dicha muestra no alcanzó su propósito porque muchos artistas importantes estuvieron ausentes y, además, sobran obras que no lo eran.²⁶¹

Por su parte, Leonor de Villafranca dijo que esta muestra debió haber reunido lo mejor de la producción plástica de México, pero

²⁶¹ Pichardo Josafat, Op. Cit. p.8.

que no logró los resultados deseados²⁶². Además, añadió que la mayoría de los artistas significativos de vanguardia — que inconformes con las limitaciones de Bellas Artes, decidieron organizar su Salón Independiente— no estuvieron presentes, por lo que se notó una considerable disminución en el número de participantes en la exposición, así como la calidad de lo que se mostraba, salvo algunas excepciones, *dando como resultado algo desastroso*.

En cuanto a la calidad de las obras, Foppa²⁶³ y Pichardo²⁶⁴ destacaron que era heterogénea, en general.

Berta Taracena juzgó la exhibición como muestra de una variedad de artistas representativos de la nueva plástica mexicana, los cuales comprobaban que la creatividad se podía desarrollar. Por otra parte, a los artistas jóvenes los señaló como *entes que trabajaban aislados, independientes, portadores de diferentes expresiones y caracterizándose por el empleo de materiales no convencionales, tales como: plástico, neón, plexiglass, acero inoxidable aluminio, creando por lo tanto un ilusionismo visual que unía espacio, color, sonido y movimiento*.²⁶⁵

Ida Rodríguez Prampolini escribió por aquellos años que era un hecho que una de las reglas más socorridas para juzgar al arte moderno no era la calidad de las obras, *sino la novedad y la invención experimental en ellas propuesta*.²⁶⁶

En cuanto a la obra que se envió a *Exposición Solar 68*, Crespo de la Serna²⁶⁷ y Foppa²⁶⁸ coincidieron en que los artistas

²⁶² De Villafranca, Leonor. Op. Cit. p.74.

²⁶³ Foppa, Alaide, Op. Cit.

²⁶⁴ Pichardo Josafat, Op. Cit. p.9.

²⁶⁵ Taracena, Berta. *Museos y Galerías*.

²⁶⁶ Rodríguez Prampolini, Ida. *Las expresiones plásticas contemporáneas de México*. p.277

²⁶⁷ Crespo De La Serna, Jorge J., Op. Cit.

²⁶⁸ Foppa, Alaide, Op. Cit.

invitados enviaron trabajos sin la calidad esperada y, por tal razón, se vieron algo opacados por algunas obras de las nuevas generaciones de pintores.

En general, Crespo de la Serna concluyó que la exposición era una muestra de diferentes inquietudes y experimentos, de acuerdo con lo que se estaba llevando a cabo en todas partes del mundo. Además, el jurado tuvo en consideración este aspecto para dar al conjunto un sello de novedad, de soluciones interesantes y de singulares interpretaciones. Para dar ejemplos de las características anteriores, se habló de las corrientes *cinéticas* en boga y hasta las manifestaciones *Pop*, de divertido humorismo.²⁶⁹

Por su parte, Leonor de Villafranca, había señalado que los artistas que pretendían crear arte de vanguardia, cayeron muchas veces en un arte de moda efímera y que eso les había sucedido en esta exposición. También mencionó que, aunque existieron buenas obras —las menos—, el resultado no correspondió al esfuerzo realizado por los organizadores y fue *una muestra incompleta del grado de evolución a que había llegado el arte en nuestro país*.²⁷⁰

Según Josafat Pichardo, la exposición era una valiosa experiencia porque sugería el cambio que se podía seguir, para alcanzar la reivindicación de los concursos oficiales de pintura, *siempre y cuando, se corrigieran los errores cometidos*.²⁷¹

Alaíde Foppa se preguntó si cabía un concurso artístico como *Exposición Solar 68*, dentro de la Olimpiada Cultural, pues debió

²⁶⁹ Crespo De La Serna, Jorge J., Op. Cit..

²⁷⁰ De Villafranca, Leonor. Op. Cit.

²⁷¹ Pichardo Josafat. Op. Cit. p.9.

haber sido de carácter internacional, aunque subrayó que hubiera sido imposible llevarla a cabo con esta característica.²⁷²

Si bien para la *Exposición Solar* de 1968, fue necesario que las obras tuvieran algunas características específicas, para premiarlas —calidad, tipo de tendencia, profesionalismo y trascendencia plástica—, estas condiciones no siempre se cumplieron. Tenemos el caso de las piezas de Joaquín Martínez Navarrete, Edgardo Coghlan y José García Ocejo, que no trascendieron en el terreno de la plástica.

De hecho, *Exposición Solar* fue una muestra de las diferentes inquietudes y experimentos de ese momento —a pesar de que no participaron algunos artistas que lo hicieron en otras muestras que contiene esta investigación—, en la que expusieron nuevos artistas que nunca habían participado. Y los artistas mostraron una plástica original aprovechando los nuevos materiales para la realización.

Otra perspectiva

José Luis Martínez, Director General del INBA, escribió en las *Memorias del INBA (1964-1970)*, que la Olimpiada Cultural fue una excepcional oportunidad para que el INBA exhibiera cuanto le era posible hacer, o cuanto debiera hacer normalmente.²⁷³

5.3. Otros escaparates

5.3.1 Salón Independiente

Las consecuencias inmediatas de los acontecimientos del movimiento estudiantil y de la disensión de un grupo de

²⁷² . Foppa, Alaíde Op. Cit.

²⁷³ Martínez, José Luis...*Memorias del INBA (1964-1970)*.

numerosos artistas afectos al *romanticismo, la nostalgia, la bohemia y la tónica de matiz existencialista que permearon esos años, dieron lugar a una nueva etapa que artísticamente quedó demarcada por la fundación del Salón Independiente.*²⁷⁴

El *Salón Independiente* (SI), de acuerdo con Christine Frérot, se formó como una respuesta a los hechos que marcaron la vida política mexicana en ese año, más que por la iniciativa de proponer una orientación formal homogénea.²⁷⁵

Manuel Felguérez, como miembro del SI, tuvo una actividad destacada como organizador y coordinador del grupo. En una entrevista declaró que: *tomando como pretexto nuestra inconformidad hacia las dos convocatorias de la Exposición Solar 68, no participamos en un evento promovido por el Estado, porque no se podía estar con éste y al mismo tiempo atacarlo.*²⁷⁶

El SI se formó inicialmente por 46 artistas plásticos — desligándose por completo de toda organización oficial— que establecieron su propia forma de exponer, sin requisitos ni reglamentos, con libertad absoluta en cuanto a técnicas de expresión, número o tamaño de las obras; asumiendo autonomía económica y funcionando como un grupo opositor, ante una determinada circunstancia.

Los miembros iniciales del *Salón Independiente* fueron: Juan Luis Buñuel, Myra Landau, Arnaldo Coen, Tony Sbert, Felipe Ehrenberg, Kasuya Sakai, Francisco Icaza, Francisco Moreno Capdevilla, Mariano Rivera, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Roger Von Gunten, Fernando García Ponce, Gilberto Aceves Navarro, Gabriel Ramírez, Gastón González, Lilia Carrillo,

²⁷⁴ Favela, Ma. Teresa. *La década de los sesenta en las Escuelas de Arte.*

²⁷⁵ Frérot, Christine. *El mercado del arte en México 1950-1976.* p. 49

²⁷⁶ Entrevista de Manuel Felguérez concedida a Ma. Teresa Favela el 26 de junio de 1991.

Alberto Gironella, Francisco Corzas, Leonel Góngora, Rafael Coronel, Antonio España, Felipe Orlando, Enrique Echeverría, Iker Larrauri, Arnold Belkin, Lucinda Urrusti, Benito Messeguer, Roberto Preux, Vita Giorgi, Lucas Johnson, Luis Jasso, Ricardo Regazzoni, Ricardo Rocha, Phillip Bragar, Rafael Muñoz, Marta Palau, Olivier Seguín, Bartoli, Brian Nissen, Vicente Rojo y Luis López Loza. También lo integraron José Luis Cuevas, Guillermo Meza y Angela Gurria, pero no participaron en la muestra de inauguración.

Los pintores que participaron en el SI manifestaron su rechazo a toda forma de selección que tuviera como objetivo un concurso, pues rehusaron entrar en competencia de cualquier índole. De la misma manera, reprobaron las Bienales y se negaron a participar en exhibiciones que clasificaran a los artistas de acuerdo a su país de origen.

Durante la existencia del Salón, entre sus actividades, se presentaron tres exposiciones:

- En el *Instituto Isidro Fabela* en San Ángel, el 15 de octubre de 1968.
- En el *Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM*, el 16 de octubre de 1969 y el 3 de diciembre de 1970
- También organizaron exposiciones en el extranjero, así como invitaciones a artistas de otros países, para imprimirle al Salón un carácter internacional. *Se efectuaron conferencias, mesas redondas y proyecciones de películas de arte.*²⁷⁷

²⁷⁷ Albarrán, Luz María. *La importancia del Salón Independiente en el desarrollo artístico y social de México* . p. 72.

Desafortunadamente, el SI tuvo una corta vida: su ideología inicial no pudo ser sostenida a través del tiempo —y mucho menos superarse—, debido a la infiltración de intereses creados y a la posición personal de cada artista en el mercado del arte.

Terminaron por caer en lo que combatían y sabotearon lo ganado aun alejados del aparato oficial. El 15 de julio de 1971 se declaró disuelto definitivamente el SI.

Varios artistas, al organizar su *Salón Independiente*, redujeron la calidad de la *Exposición Solar 1968*, ya que no quisieron presentarse muchos pintores, dando un carácter diferente y poco representativo a la muestra.

CONCLUSIONES

Las exposiciones que integran esta investigación son de especial interés porque reunieron en un espacio de confrontación a artistas y obras de la *Joven Pintura* que, al conjuntarse, marcaron el rumbo hacia donde se condujo el arte mexicano. Asimismo, confirma que al organizar el INBA este tipo de muestras —a partir de la década de los años 60—, aceptó y apoyó las expresiones alejadas ya del *realismo social*.

Respecto a la situación oficial de las artes plásticas, si bien el Estado mexicano apoyó al *muralismo* —como tradición política relacionada con el nacionalismo cultural—, tuvo que aceptar y reconocer la presencia de las nuevas expresiones, en parte de acuerdo a la imagen de modernidad que deseaba proyectar.

En resumen, el ideal nacionalista revolucionario en la política y en el arte se desgastó y fue perdiendo vigencia a través de los años, para convertirse en un asunto meramente superficial, de discurso e institucionalizado.

Si las políticas culturales, hasta el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines, se basaron sólo en la exaltación del nacionalismo en las artes plásticas, para los regímenes posteriores pasó a un segundo término, dando franca cabida a una expresión actualizada e internacional, muestrario de distintas corrientes, junto con la reafirmación de los personajes que serían actores principales en la *ruptura*.

En lo que se refiere a la exposición *Salón ESSO* de 1965, se da cuenta del concurso de artistas jóvenes de México, que estuvo envuelto en una serie de conflictos políticos porque el INBA permitió que la organizara una compañía estadounidense —la Standard Oil (ESSO) — con evidentes intereses de penetración cultural.

Varios autores, como Shifra Goldman y J. Grigulevich, realizaron un estudio exhaustivo sobre la política cultural de los Estados Unidos centrándose en el papel desempeñado por los organismos gubernamentales (CIA, USIA y OEA) y las corporaciones multinacionales norteamericanas en el desarrollo cultural de México y Latinoamérica.

Por otra parte, Christine Frérot, analizó las pretensiones de la burguesía estadounidense que se sintió amenazada en sus intereses por un arte que elogiaba a la revolución social, tomando la decisión de neutralizar las posturas nacionalistas de nuestro país. Antonio Rodríguez, Alberto Híjar y Raquel Tibol abordaron el tema de las pretensiones intervencionistas de la Sección de Artes Visuales de la OEA, que deseaba imponer un determinado patrón cultural en las exposiciones que organizó.

El *Salón ESSO* fue convocado por la OEA y la Standard Oil para que participaran países como México, Centro y Sudamérica, con el pretexto de que se dieran a conocer los nuevos valores de la pintura y escultura, dándoles la oportunidad de llegar a un amplio público internacional —ya que posteriormente las obras premiadas en cada país, concursaron en Washington—. En nuestro país el INBA se unió a estos organismos para organizar la muestra, provocando virulentas manifestaciones en contra de la participación de esta institución, así como contra los requisitos de la convocatoria.

Algunos artistas participantes y no seleccionados, protestaron contra el dictamen del jurado debido a la intromisión de la OEA en este certamen, porque un miembro del jurado era hermano de uno de los ganadores y porque tanto Rufino Tamayo como Juan García Ponce, en su calidad de jurados, aprovecharon la oportunidad para premiar a los pintores abstractos.

Independientemente de los problemas políticos que se suscitaron en el *Salón ESSO*, éste fue el medio idóneo para que el *realismo social* fuera descartado en este concurso y los artistas de la *Joven Pintura* fueran reconocidos por un ente cultural oficial. Asimismo, abrió muchas posibilidades pues el público asistente a la exhibición se percató de que existían otras expresiones plásticas, además del *realismo social*.

El éxito del *arte abstracto* en México se debió no solamente a la infiltración cultural de los Estados Unidos sino, también, a que ya para esos años el desgaste en la temática nacionalista era un hecho.

Ya para la exposición *Confrontación 66, para las nuevas generaciones*, desde que se inició el proyecto de la muestra, los problemas se reeditaron e hicieron crisis.

El primer conflicto que se suscitó fue la designación de un comité de selección formado por pintores y críticos de las diferentes tendencias en pugna que existían en la plástica mexicana. Entre ellos, se encontró Antonio Rodríguez quien propuso que se incluyera a la pintura mural, lo cual provocó muchos problemas, por lo que decidió retirarse de la Comisión.

En cuanto a la crítica sobre *Confrontación 66* —al igual que en el *Salón ESSO*—, hubo fuertes protestas colectivas e individuales de artistas y críticos, que fueron publicadas en los diferentes diarios

de la capital, lo que permitió presentar un completo panorama de las reacciones que provocó esta exposición.

Contrario a lo que pudiera esperarse, la trascendencia de *Confrontación 66* no se limitó solamente a México y la muestra fue solicitada por el *Museo de Arte Moderno* de Houston, USA, para después viajar por la Unión Americana durante un año, con el nombre de *México: The New Generation*.

Uno de los aspectos más importantes de esta exhibición fue que el INBA dejó a un lado finalmente al *realismo social*, reconociendo y apoyando los nuevos lenguajes plásticos nacionales. Esto evidencia la importancia de Salones y Concursos, pues a través de ellos se presentó la batalla —y se ganó—, para la nueva pintura mexicana.

También se podría decir que en *Confrontación 66* no se *confrontaron* calidades, sino que se impuso la Pintura Joven en un ámbito hasta entonces hostil a ella.

Existió mucha discusión apasionada entre artistas, críticos e intelectuales, por la invitación a participar de ciertos artistas, pero esta circunstancia manifestó que el arte de México era, entre otras cosas, dinámico. Los pintores del *realismo social*, de cualquier manera, continuaron con su mercado de arte que tenía un público formado; mientras que los de la *Joven Pintura*, se abrían paso y eran reconocidos.

Al final de la década de los 60, el contexto sociopolítico en el que estuvo inmersa la *Exposición Solar* de 1968 —organizada como Programa de Artes Plásticas en el Festival Internacional de la XIX Olimpiada— fue de una fuerte crisis. Se esfumó la esperanza de organizadores que proyectaban que asistieran todas las expresiones vigentes en México, reuniéndolas bajo una motivación general.

Los problemas se presentaron casi inmediatamente por los lineamientos de la exposición —y por los conflictos políticos que conmovieron al país en general y que repercutieron esencialmente en el estudiantado de la Ciudad de México—, ya que un grupo importante de artistas protestó en una carta abierta, por las bases sobre las que se pretendía organizarla.

El INBA consideró válidas esas objeciones y decidió modificar la convocatoria. No obstante, la situación no mejoró y algunos artistas firmantes de la carta —y ligados con el movimiento estudiantil—, prefirieron la creación del *Salón Independiente*. Esta instancia cultural privada se formó, más que como una iniciativa de proponer una orientación formal homogénea, como una respuesta a los hechos políticos.

La *Exposición Solar* no resultó como las autoridades del INBA la planearon, ya que al no aceptar participar ciertos artistas que lo habían hecho a lo largo de las muestras anteriores — muchos a causa del distanciamiento del mundo oficial al que el movimiento estudiantil y su represión los empujaba—, se presentó un panorama incompleto de la plástica de nuestro país. No obstante, pudieron asistir otros pintores que nunca habían estado presentes.

A pesar de lo anterior, la *Exposición Solar*, culminó la aceptación y el reconocimiento por parte del INBA para que los exponentes de las nuevas corrientes demostraran que, a pesar de todas las vicisitudes con que se encontraron a lo largo de la década de los años 60, su obra y su creatividad, eran también válidas.

Aunque ciertos artistas declinaron volver a exponer en los diferentes museos del INBA, a partir de la siguiente década comenzaron de nuevo a participar en las diversas exposiciones organizadas por la instancia cultural oficial.

Esta tesis ha querido relacionar los acontecimientos con la valoración de la importancia de los Concursos a través de su respectiva crítica, seleccionando a los artistas más destacados con sus obras, así como las repercusiones de cada evento. En esa línea, se destaca, en forma de análisis particular, el estilo al que pertenecieron las obras, las posibles influencias y algunos elementos compositivos que aportaron con su lenguaje plástico.

En términos globales, muchos de los artistas de la *Joven Pintura* que participaron y cuyas obras fueron premiadas en las diferentes exposiciones de los 60, llevaron a cabo un esfuerzo loable al darse a la búsqueda y experimentación de nuevos postulados plásticos alejados del *realismo social*.

Algunos de estos artistas lograron así dotar de una expresión totalmente novedosa al arte mexicano, la cual continúa vigente.

De la misma forma, quise ilustrar cómo diferentes comentaristas del arte, en algunos casos, utilizaron las exposiciones sólo como un medio para dar a conocer sus escritos y no para aportar algo interesante. Otros críticos tuvieron actitudes ambivalentes por apoyar en un momento a determinada expresión y, en otro, atacarla. Algunos, por el deseo de parecer modernos, se inclinaron por los nuevos lenguajes, sin poseer un conocimiento sólido de las tendencias para realizar un comentario o crítica acertada.

La conclusión general en cuanto a la importancia de los Concursos del INBA, en la década de los años sesenta, puede resumirse de la siguiente manera. Los concursos estudiados:

- -Marcaron un parteaguas al propiciar y aceptar a la nueva pintura.
- Tienen actualmente un valor histórico puesto que, a través de ellos, se pueden entender las necesidades que los artistas en ese momento sentían por explorar nuevos lenguajes y redirigir la situación de la plástica en México.
- Significaron un apoyo importante para los artistas el que un organismo oficial aceptara sus propuestas plásticas.
- Suscitaron polémicas que, por primera vez, enfrentaron corrientes realistas con abstractas, temiendo ambos perder su posición dentro del ámbito plástico.
- Propiciaron debates entre críticos y jurados, quienes defendían sus preferencias estéticas, permitiendo un intercambio ideático y pedagógico, benéfico para el futuro plástico del país.
- colaboraron para difundir las expresiones diferentes al *realismo social*, estimulándolas y dándolas a conocer.
- Reflejaron las expresiones plásticas, de los Estados Unidos y Europa, que influenciaron al arte mexicano, como: expresionismo abstracto, informalismo, pop-art (nueva figuración de raíz neodadaísta), op-art, cinetismo, *post painterly abstraction* (un intento de reestructuración, en

parte propiciada por los militantes de la misma filosofía del *expresionismo abstracto*).

- Fueron ejemplo de cómo las políticas culturales fueron adaptadas a los requerimientos de la época, cuando nuestro país entró en una franca modernidad.
- Permiten seguir a esas nuevas expresiones plásticas que se formaron en un ámbito de oposición a la vieja escuela, convirtiéndose en un arte de batalla, aunque adolecieron de un antecedente formativo más lógico y coherente.

El presente trabajo no intentó abordar todas las vertientes y aristas que confluyen en la lucha de los nuevos lenguajes plásticos —en especial del grupo de ruptura—, ya que requeriría trabajo mucho más amplio que sólo podrá lograrse con otras investigaciones posteriores que complementarían las precedentes. Esta es una investigación que aspira a aportar una visión a las ya realizadas, a partir de un antagonismo y de la influencia política de una potencia extranjera que transforman, por medio de la oportunidad de exponer, la concepción del arte moderno en México.

A nuestro país llega con retraso la conceptualización abstracta alejada del figurativismo europeo —de la vanguardia de finales del XIX importada por la escuela mexicana—, que luego derivará en el realismo social, deteniendo el desarrollo del arte y la asimilación visual. Sin embargo, llega el momento de su evolución y, aunque el proceso sea accidentado, se presenta, finalmente, con características muy especiales.

Mientras en Europa Marcel Duchamp y los dadaístas han matado al arte, en Latinoamérica se necesitaba entablar la dialéctica

ausente, para llegar a nuestras propias conclusiones. El que se haya dado o se esté dando, son cuestionamientos y trabajos que se pueden abordar en otro momento, en donde se tomen en cuenta los procesos de cambio que se dan en el campo del arte en Latinoamérica.

Al no abordar personaje por personaje, única manera de tener una mayor aproximación al grupo de ruptura —por ser un amalgama de individualidades sin el mayor interés por formar un bloque formalístico ni ideológico—, habrá carencias de perspectivas que no se encuentran dentro del alcance de esta tesis, sin embargo se expusieron los cambios sociopolíticos como contexto del ambiente y desarrollo cultural del país.

La formación de un movimiento artístico es un proceso complejo en el que intervienen instancias y actores diversos con visiones e intereses también múltiples, algunos designados oficialmente y otros desde la protección del anonimato, pero con participaciones decisivas. La complejidad del tema reclama la continuidad en el análisis y la indagación.

Hace falta conocer las estrategias que artistas, dilers y el público ponen en práctica en distintos espacios donde circulan sus obras, permitiéndoles tomar una posición en el campo de las artes; falta indagar sobre las distintas formas en que los artistas asimilan y recrean cambios en los lenguajes artísticos, pero esos temas serán otra historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y HEMEROGRÁFICAS

LIBROS

Acha, Juan (1984), *El arte y su distribución*, México, Dirección General de Publicaciones de la UNAM.

(1992) *Introducción a la creatividad artística*. México, Trillas.

Aguilar Camín, Héctor (1982), *Saldos de la revolución, cultura y políticas de 1919 a 1980*, México, Nueva Imagen.

Albarrán, Luz María (1973) *La importancia del Salón Independiente en el desarrollo artístico y social de México*. Tesis de Licenciatura, México, Universidad Iberoamericana.

Amoros, Roberto (1966), *Ideas políticas del presidente Gustavo Díaz Ordaz*, México, Editora de Periódicos.

Anónimo (1964), *El expresionismo en la plástica mexicana de hoy*, México, Departamento de Artes Plásticas del INBA.

Anónimo (1971), *Pedro Coronel. Pintor y escultor*, México, Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional Autónoma de México.

Bayon, Damian (1974), *Aventura Plástica de Hispanoamérica*, México, Breviarios/ Fondo de Cultura Económica.

Blanquel, Eduardo (1983), *Historia mínima de México*, México, El Colegio de México.

Braudel, Fernand (1968), *La Historia y las Ciencias Sociales*, Madrid, Alianza Editorial.

Burke, Peter (2000). *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza Editorial.

Cardoza y Aragón (1961), *La Pintura activa*, México, Editorial Era,

(1964) Luis. *México: Pintura de Hoy*, México, Fondo de Cultura Económica.

Chartier, Roger (1992), *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Editorial Gedisa.

Chávez, C (1950), *Dos años y medio del INBA*, México, Talleres Gráficos de la Nación.

Del Conde, Teresa (1979), *Un pintor y su tiempo: Enrique Echeverría (1923-1972)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Darton, Robert. (1987). *La gran matanza de gatos y otros episodios de la historia de la cultura francesa*. México. Fondo de Cultura Económica.

De Certeau, Michel (1985), *La Escritura de la historia*, México, UIA.

Duby, Georges (1992), *La historia continúa*, Madrid, Editorial Debate.

Eder, Rita (1982), *Historia del Arte Mexicano*, México, SEP-INBA y Salvat Mexicana de Ediciones.

(1982) "La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta", en *Historia del Arte Mexicano*, México. SEP-INBA y Salvat Mexicana de Ediciones.

(1981) *Gironella*, México, UNAM, 1981.

Favela, Ma. Teresa (2000), *Los 70, la llamada ruptura y gráfica internacional*, CONACULTA-FONCA-INBA.

Felguérez, Manuel (1982), *La Ruptura*, Museo Carrillo Gil.

Frérot, Christine (1990), *El mercado del arte en México 1950-1976*. México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del INBA y Prisma Editorial.

García Ponce (1968), Juan. *Nueve pintores mexicanos*, México, Ediciones Era.

Goldman, Shifra (1981), *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change*, USA, Austin University of Texas Press.

Landau, Myra y Jorge Olvera (1967), *Textos y Testimonios. Homenaje a Miguel Salas Anzures*, México, Imprenta Madero.

Maseda, Pilar (2006), *Los inicios de la profesión del diseño en México*, México, CONACULTA – INBA.

Manrique, Jorge Alberto (1977), “El proceso de las artes, 1910-1970” en *Historia General de México* (Tomo 4), México, El Colegio de México.

Meyer, Lorenzo (1977), “La encrucijada” en *Historia General de México*, México, El Colegio de México.

Monsiváis, Carlos (1976), *Historia general de México*, México. Colegio de México.

(1977) “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” en *Historia General de México*, México, El Colegio de México.

Morales, Leonor. (1992). *Arturo García Bustos Grabador*, México, Universidad Iberoamericana

Ortiz, J. (1984) *Desarrollismo y surgimiento de las vanguardias en el México Contemporáneo*, Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Bienal de Arte, México. INBA

Paz, Octavio (1941), *Rostros de Juan Soriano*, México, agosto de 1941.

Poniatowska, Elena (1971) *La noche de Tlatelolco*, México, Ediciones Era.

(1999). *Juan Soriano, niño de mil años*, México, Plaza y Janés.

Quintanilla, S (1991), *El Ateneo de la Juventud* Tesis de doctorado, México, UNAM-DIE.

(1999) "El Ateneo de la Juventud. Itinerario de una generación intelectual" en *Encuentros de Investigación Educativa 95-98*. (Coordinado por Eduardo Remedi), México, DIE y Plaza y Valdés.

Ramírez, Ramón. (1968). *El movimiento estudiantil de México, julio-diciembre 1968* Tomo I, México, Colección de Problemas de México/ Ediciones Era.

Restany, Pierre (1979), *El expresionismo abstracto en Historia del arte mexicano*, Tomo 12, México, Salvat Mexicana de ediciones, S.A. de C.V.

Reyes Palma, Francisco (1987), "Biografía de un nuevo ensayo: dos conceptos del arte revolucionario" en *Del Carnaval a la Academia. Homenaje a Ida Rodríguez Prampolini*, México, Editorial Domés.

Rodríguez, Prampolini Ida. "Las expresiones plásticas contemporáneas de México" en *Cuarenta siglos de arte mexicano*, México, Promociones Editoriales Mexicana.

Siqueiros, D (1945), *No hay más ruta que la nuestra*. México, 1945.

Stornor, Frances (2001), *La CIA y la guerra fría y Cultural*, Debate.

Tibol, Raquel (1974), *Documentos sobre el arte mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica.

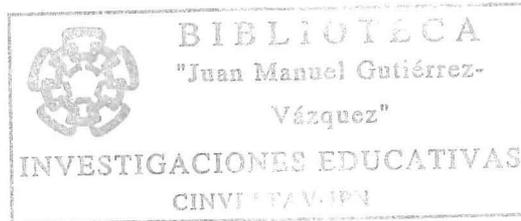
Traba, Marta (1973), *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas, 1950-1970*, México, Editorial Siglo XXI.

Consultas digitales

Del Conde, Teresa (2000). *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*. (250 páginas) *Arte*. Artes e Historia: <http://www.arts-history.mx>, Foro Virtual de Cultura Mexicana.

Hernández, E (1999), *Arte de ruptura y diversidad*. (7 páginas) *Arte*. [Http://www.nación.co.cr/ancora](http://www.nación.co.cr/ancora), La Nación Digital, Ancora.

Zavala y Alonso, M (2000), *Artes e Historia*, Pieza del mes. (12 páginas) *Arte*. Artes e Historia: <http://www.arts-history.mx>., Foro Virtual de Cultura Mexicana. Museo de Arte Moderno.



REVISTAS

Anónimo (1960), *II Bienal Interamericana*, México, *Tiempo*, 12 de septiembre de 1960.

Anzures, Rafael (1961), *Segunda Bienal de México*, México, *Artes de México*.

Belkin, Arnold (1966). *Tres planteamientos en torno a Confrontación 66*, México, *Revista Siempre*, mayo de 1966.

Cadena, Augusto (1966) *Confrontación de melenas*. *Revista de América*, 4 de junio de 1966.

Comboni, Salinas Sonia (1989), *Políticas educativas del estado mexicano*, México, *Revista Crítica de la Universidad de Puebla*, No. 40, otoño-1989.

De Morais, Federico (1982), "De la iconología a la materiología. Las posibilidades de un arte de resistencia en América Latina" en *La Iconografía en el arte contemporáneo* (compilación del Coloquio Internacional de Xalapa), México, *Estudios de arte y estética* No. 16/Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

De Villafranca, Leonor (1968), *La Exposición Solar*, México, *Mañana*, 21 de diciembre de 1968.

Del Conde, Teresa. *Carta a Vicente Rojo*, Raya crítica: crónica y debate en las artes visuales No. 19, febrero-2000.

Del Conde, Teresa (1979), *Un pintor y su tiempo: Enrique Echeverría (1923-1972)*, México, Cuadernos de Historia del arte No. 12/Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Favela, Teresa. *Entrevista a Juan García Ponce*, Suplemento Sábado del *Uno más uno*, 16 de noviembre de 1991.

Fernández Márquez, P (1965), *Primer Salón de artistas jóvenes*, México, Revista de la Semana de *El Nacional*, 14 de febrero.

Franco, E. *Muralismo y ruptura (1999)*. México, *Raya crítica: crónica y debate en las artes visuales* No. 9, diciembre.

García, J. (1988). *Ruptura: Confrontación 66*. México. Museo de Arte Carrillo Gil.

García Ponce, Juan (1966), *Confrontación 66: México descubre el arte moderno con cincuenta años de retraso*, México, *Siempre*, 25 de mayo.

García, N (1976), *Movimientos artísticos y transformación social en Argentina*. México, Cuadernos americanos.

García Ponce, Juan (1988) *Imágenes y Visiones*, México, *Vuelta*.

González, F (2000), *México eterno: dos o tres reflexiones*. Raya crítica, crónica y debate en las artes visuales No.19, febrero.

González Tejada, Julio (1960), Algunas notas sobre la Segunda Bienal, en *Mañana*, 1 de octubre.

Loaeza, Soledad. México 1968, Los orígenes de la transición, en Foro Internacional, revista trimestral, El Colegio de México, vol. XXX, no.1, 1989

Monsiváis, Carlos (1987), *Dadme el color y el mundo os será dado*. Crónica de Tamayo, México, *México en el Arte* del INBA No. 19.

Pichardo, Josafat (1968), *Cuando caliente el sol en Bellas Artes*, México, Revista de la Semana de *El Universal*, 3 de noviembre.

Remedi, E (2001), *La Institución: un entrecruzamiento de textos*, circulación interna/ DIE-CINVESTAV, febrero.

Reyes Nevares, Beatriz (1965), *Francisco Icaza y José Luis Cuevas dan a Siempre su versión sobre la batalla campal en el Museo de Arte Moderno*, México, *Siempre*, 17 de febrero.

Rodríguez, Antonio (1963), *Campaña sistemática de la OEA contra el arte de México*, México, Periódico *El Día*, 22 de abril.

Rodríguez, L (1962), *Hacia nuevas visiones. Crisis del arte contemporáneo*, *Siempre*, junio.

Rojo, V (2000), *México ¿eterno?*, *Raya crítica: crónica y debate en las artes visuales* No. 19, enero.

Taracena, Berta (1966), *Confrontación 66*, México, *Tiempo*, 24 de abril.

(1966), *La exposición 66*, México, *Revista de Bellas Artes* del INBA.

(1966), *La nueva pintura mexicana (I)*, México, *Tiempo*, 16 de mayo.

(1966), *La nueva pintura mexicana (II)*, México, *Tiempo*, 23 de mayo.

(1966). *La nueva pintura mexicana (III)*, México, *Tiempo*, 30 de mayo.

(1966). *Se hace contemporánea, se enriquece la pintura mexicana*, México, *Mañana*, 4 de junio.

(1974) *Vlady*, México, Colección Arte No. 25/Dirección General de Publicaciones de la UNAM.

Tibol, Raquel (1965), *La OEA nos actualiza*, *Política*, 15 de febrero.

(1966), *Para la historia de la Confrontación 66 en Sucesos para todos*. Número 1724, 28 de mayo.

(1966) *La verdadera historia de la Confrontación 66 (I)*, *Proceso*, 3 de noviembre.

(1986) *La verdadera historia de la Confrontación 66 (II)*, *Proceso*, 10 de noviembre.

(1991) *Para Historiar el Salón ESSO (I)*. *Proceso*, 25 de noviembre.

(1991) *Para historiar el Salón ESSO (II)*, *Proceso*, 2 de diciembre.

(1974) *Pedro Cervantes*, México, Colección SEP-Setentas, No. 135.

PERIÓDICOS DE MÉXICO

Anaya, Héctor. *Hablan Tamayo, Siqueiros y Felguérez (I)*, *Diorama de la Cultura, Excélsior*, 10 de diciembre de 1961.

Anónimo. *Artes Plásticas contra la dictadura de Gorostiza, Excélsior*, 30 de junio de 1960.

Anónimo. *Hablan Cuevas, Rafael Coronel y Chávez Morado*, Diorama de la Cultura, *Excélsior*, 17 de diciembre de 1961.

Anónimo. *La confrontación 66*, *Jueves de Excélsior*, 9 de mayo de 1966.

Anónimo. *La confrontación 66* en *Novedades*, 15 de mayo de 1966.

Anónimo. *La pelea no es por centavos... que bueno!*, *Entrevista a Raquel Tibol*, Suplemento *Jueves de Excélsior*, 14 de febrero de 1966.

Anónimo *No puedo ser juez y parte*. *Entrevista a Benito Messeguer*, *Jueves de Excélsior*, 14 de febrero de 1966.

Anónimo. *Salón de Pintura 66*. *Novedades*, 19 de septiembre de 1966.

Anónimo. *Vigencia y porvenir del arte abstracto*, Suplemento México en la Cultura, *Novedades*, 24 de julio de 1960.

Carballo, Emmanuel. *Ante las críticas de Cardoza y Aragón, los pintores abstractos se concretan*, Suplemento México en la Cultura, *Novedades*, 30 de julio de 1961.

Carrillo, Gil Alvar. *Carta abierta a José Luis Cuevas*, *Novedades*, 10 de julio de 1960.

Castro, Rosa. *Entrevista a Roberto Berdecio, Manuel Felguérez, Juan O' Gorman, Lilia Carrillo, Jose Reyes Meza, Juan Soriano y otros*, México, Suplemento México en la Cultura, *Novedades*, 18 de febrero de 1962.

Crespo de la Serna Jorge. *La confrontación 66 en Jueves de Excélsior*, 9 de mayo de 1966.

Crespo de la Serna, Jorge. *Las obras del concurso de jóvenes artistas*, *Novedades*, 17 de febrero de 1965.

Crespo de la Serna, Jorge. *Por museos y Galerías*, *Jueves de Excélsior*, 15 de septiembre de 1960.

Deschamps, Eduardo. *Entre amagos de trifulca comenzó anoche la Confrontación 66*, *Excélsior*, 29 de abril de 1966.

Deschamps, Eduardo. *Habla un director de Bellas Artes*, *Excélsior*, 17 de marzo de 1966

Deschamps, Eduardo. *Primera confrontación entre pintores y periodistas*, *Excélsior*, 19 de marzo de 1966.

Foppa, Alaide. *La Discutida Exposición Solar*, Diorama de la Cultura, *Excélsior*, 27 de Octubre De 1968.

Gravinsky, Marta. *Confrontación 66*, *Novedades*, 15 de mayo de 1966.

Martínez José Luis y Hernández Campos Jorge. *México, The New Generation*, EUA, Universidad de Texas, 1966.

Nelken, Margarita. *Confrontación 66 (4)*, *Excélsior*, 9 de Mayo de 1966.

Nelken Margarita. *Confrontación 66 (5)*, *Excélsior*, 10 de mayo de 1966.

Paz, Octavio. *Tamayo en la pintura Mexicana*, Suplemento México en la Cultura, *Novedades* No. 103, 21 de enero de 1951.

Rivas, Cuqui. *Entrevista a Benito Messeguer*, *El Día*, 7 de febrero de 1965.

Rodríguez, Antonio. *Campaña sistemática de la OEA contra el arte de México*, *El Día*, 22 de abril de 1963.

Rodríguez, Antonio. *Actitud tendenciosa y fraudulenta del jurado en un concurso de la OEA*, *El Día*, 4 de febrero de 1965.

Rodríguez P., Ida. *Aspectos negativos del reciente pleito de realistas contra abstractos*, *Novedades*, 21 de febrero de 1965.

Rodríguez, Ida. *La Bienal de los ausentes*, *Novedades*, 2 de octubre de 1960.

Rodríguez, I. *Problemas del Arte Abstracto*. Suplemento México en la Cultura, *Novedades*, febrero de 1961.

Rodríguez, I. *Los pintores: No hay críticos en México. Los críticos: ¿Cómo puede haber críticos si no hay arte?*, Suplemento México en la Cultura, *Novedades*, julio de 1961.

Rodríguez, I. *Aspectos negativos del reciente pleito de realistas vs. abstractos*. Suplemento México en la Cultura, *Novedades*, febrero-1965.

Rodríguez, I. *Los Hartos*. Suplemento México en la Cultura, *Novedades*, diciembre-1961.

Tamayo, Rufino. *Carta fechada en París el 2 de mayo de 1958*, *Novedades*.

Taracena, Berta. *Museos y Galerías, Jueves de Excélsior*, 17 de octubre de 1968.

Varios Autores. *Protesta de pintores y críticos ante la organización de confrontación 66*, *Excélsior*, 16 de mayo de 1966.

Villagómez, Adrián. *Salón de Pintura 1961*, en *Excélsior*, Diorama de la Cultura, 2 de julio de 1961.

Westheim, Paul. *Presencia de la joven escuela mexicana*, *Novedades*, México en la Cultura, 25 de septiembre de 1960.

OTRAS PIEZAS DOCUMENTALES

Desplegado por parte de la Asamblea de Intelectuales, Artistas y Escritores en contra de los acontecimientos del 2 de octubre. Archivo de la Exposición solar. CENIDIAP

Lista de Galerías y Museos participantes en la Olimpiada Cultural. Archivo de la Exposición solar. CENIDIAP

Primera Convocatoria de la Exposición Solar. Archivo de la Exposición solar. CENIDIAP

Objeciones de los artistas a la Exposición Solar. Archivo de la Exposición solar. CENIDIAP

Crespo de la Serna, Jorge. *El símbolo Solar en el arte*, 17 de octubre de 1968, Centro de Documentación de Artes Plásticas CENIDIAP/INBA

Crespo de la Serna. *La Segunda Bienal Interamericana de pintura, escultura y grabado.* Archivo del CENIDIAP, 1960.

Favela, Ma Teresa. *Entrevista a Juan García Ponce de septiembre de 1991.* Archivo del CENIDIAP.

Favela María Teresa. *Entrevista a Manuel Felguérez de junio de 1991.* Archivo del CENIDIAP.

Favela, Teresa. *Entrevista a Trinidad Osorio de julio de 1991.* Sin publicar.

Krauze, Enrique. *La generación de la ruptura*. México, Clio, 2002

Memoria del INBA, 1954-1958, México, INBA, s/f.

Memoria del INBA, 1958-1964, México, INBA e Imprenta Nuevo Mundo, s/f.

Memoria del INBA, 1964-1970, México, INBA, 1970,

Palacio de Bellas Artes. Cincuenta años de Teatro, México, INBA, 1985.

Rodríguez, Antonio. *Una confrontación que sólo confronta a los que quiere confrontar*, Archivo CENIDIAP, 1966.

CATÁLOGOS

Aparición de lo invisible, México, Museo de Arte Moderno- INBA, 1991-1992.

Crespo de la Serna, J. Juan. *¿Qué son los nuevos valores?*, Catálogo de la exposición Nuevos Valores, Salón de la Plástica Mexicana-INBA, 1958.

Introducción al catálogo de la Exposición Solar 1968, México, Palacio de Bellas Artes-INBA, octubre de 1968.

Catálogo de la Exposición Confrontación 86, Museo del palacio de Bellas Artes-INBA, 1986.

Catálogo del Programa Artístico de los Juegos de la XIX Olimpiada, México, Impreso por Miguel Galas, 1968.

Favela, Ma. Teresa. *Los 70 la llamada ruptura y gráfica internacional*. CONACULTA-FONCA-INBA, 2000.

Favela, María Teresa. En *Catálogo de la exposición Sesenta de los Sesenta*, Galería del Auditorio Nacional-INBA, 1983.

Generación de Ruptura Colección de Arte Contemporáneo, Quinto Centenario de España, 1942-1992, Madrid, Editorial el Viso-Fundación para el apoyo de la Cultura, 1991.

Monsiváis, Carlos. En *Catálogo de la Exposición Sesenta de los Sesenta*, Galería del Auditorio Nacional-INBA, 1983.

Nelken, Margarita. En *Folleto de la exposición Salón Anual de Escultura*, Salón de la Plástica Mexicana-INBA, 10 de octubre de 1955.

Ruptura 1952-1965, México, Museo Carrillo Gil-INBA, 29 de junio de 1958.

DISCURSOS

Discurso de invitación a la Primera Bienal Internacional de Pintura y Grabado en México por

Miguel Álvarez Acosta, 1957. En Morales, Leonor. Arturo García Bustos Grabador.

Discurso inaugural por Miguel Álvarez Acosta en Catálogo de la Exposición Salón de Pintura y Grabado, México, INBA, junio de 1958

Discurso de toma de posesión de Gustavo Díaz Ordaz y capítulo político de todos y cada uno de sus informes al Congreso, México, Edición a cargo de la Comisión Organizadora, s/f.

LEYES Y REGLAMENTOS

Reglamento general en el catálogo de la exposición IV Bienal de Paris, Francia, 1965.

Ley Orgánica del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México, 1950.

Convocatoria del Concurso de artistas jóvenes de México, Salón ESSO 1965, Fuente: Excélsior.

Convocatoria para *Confrontación 66*. Archivo de la exposición *Confrontación 66*, CENIDIAP

El jurado designado por el Departamento de Investigaciones Educativas del Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional, aprobó esta tesis el día 28 de marzo de 2007.


Dra. Susana Ruth Quintanilla Osorio
Investigadora del Departamento de
Investigaciones Educativas.


Dra. Eva Lucía Taboada Cardone
Investigadora del Departamento de
Investigaciones Educativas.


Dra. Ariadna María de los Ángeles Acevedo Rodrigo
Investigadora del Departamento de
Investigaciones Educativas.