

ARTE Y ARQUITECTURA EN MÉXICO

James Oles

"Oles presenta un panorama de gran amplitud de cinco siglos y diversos siglos del arte y la arquitectura mexicanos. El mejor y más actualizado estudio de este tipo." **Alan Knight, Oxford University**

Esta nueva historia interpretativa de arte y arquitectura mexicanos desde la Conquista española a las primeras décadas del siglo XX es la introducción más completa al tema en 50 años. James Oles cubre muchos medios y géneros, y ofrece nuevas lecturas de pinturas, murales, esculturas, edificios, impresos y fotografías. Interpreta obras importantes de famosos artistas como Diego Rivera y Frida Kahlo, pero también estudia figuras menos conocidas que también fueron importantes en la construcción de la identidad nacional.

La historia del arte mexicano se asienta en su rico contexto histórico por el tratamiento que en el libro se da del cambio social y político. El autor aprovecha los trabajos académicos recientes para examinar aspectos de raza, clase y género, incluyendo una exploración de las obras de artistas indígenas del periodo colonial, y de mujeres artistas de los siglos XIX y XX.

A lo largo del libro, Oles muestra cómo los artistas de México participaron en acontecimientos locales e internacionales, y destaca el importante papel desempeñado por los mexicanos en el mundo del arte de los últimos cinco siglos.

En la portada:

Diego Rivera, *En el Arsenal*, 1928 (detalle).

Patio de las Fiestas, Secretaría de Educación Pública, ciudad de México.

Photo Art Resource/Bob Schalkwijk/Scala, Florencia.

© 2013 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo

Museums Trust, México, D.F./DACS.



James Oles

ARTE Y ARQUITECTURA EN MÉXICO



taurus
T

taurus
T

James Oles



Arte y arquitectura en México

275 ilustraciones, 248 a color

taurus historia


Título original: *Art & Architecture in México*
Publicado por primera vez en el Reino Unido en 2013 por Thames & Hudson Ltd.

Primera edición: agosto de 2015

© 2013, Thames & Hudson Ltd, London

© 2013, James Oles por el texto

© 2014, de la presente edición en castellano para Latinoamérica:

Penguin Random House Grupo Editorial, S.A. de C.V.

Blvd. Miguel de Cervantes Saavedra núm. 301, 1er piso,

Colonia Granada, delegación Miguel Hidalgo, C.P. 11520,

México, D.F.

www.megustaleer.com

Traductor: Abdíel Macías Arvizu

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede reproducirse o transmitirse de ninguna manera o por cualquier medio, electrónico o mecánico, incluyendo la fotocopia, grabaciones o cualquier otro sistema de almacenamiento y recuperación de información, sin la autorización previa por escrito del editor.

Impreso en China/Printed in China

ISBN: 978-607-113-193-5

Frontispicio:

Artista no identificado, *Familia del Conde de Peñasco con la Virgen de Guadalupe*, ca. 1780 (véase p. 124).

Índice

- 6 **Introducción**
- 18 **Capítulo 1**
Conquista y negociación (1520–1600)
- 54 **Capítulo 2**
Arte para las nuevas ciudades (1550–1700)
- 96 **Capítulo 3**
Esplendor barroco bajo los Borbones (1700–1810)
- 132 **Capítulo 4**
Del neoclasicismo al romanticismo (1750–1850)
- 164 **Capítulo 5**
Identidad nacional: historia, paisaje, ciudadanos (1840–1880)
- 198 **Capítulo 6**
Del Porfiriato a la Revolución (1880–1920)
- 234 **Capítulo 7**
De la Revolución al Renacimiento (1920–1934)
- 278 **Capítulo 8**
Traumáticas políticas y sueños personales (1934–1946)
- 312 **Capítulo 9**
Construcción y rebelión (1946–1968)
- 350 **Capítulo 10**
De los Olímpicos al Neomexicanismo (1968–1994)
- 388 **Capítulo 11**
Aspectos contemporáneos: arte en México desde 1990
- 410 Cronología
- 411 Ensayo bibliográfico
- 419 Fuentes
- 420 Lista de ilustraciones
- 426 Agradecimientos
- 427 Índice

Capítulo 6 Del Porfiriato a la Revolución (1880–1920)

En 1877, Porfirio Díaz asumió la presidencia de México. Permaneció en ella durante treinta y cuatro años, en los cuales consolidó el poder central del Estado, fortaleció el sector capitalista y promovió la inversión extranjera. Su régimen autoritario —a menudo a expensas de la clase trabajadora y las poblaciones indígenas— facilitó la expansión económica, cuando los pendencieros liberales y conservadores se unieron bajo la bandera del orden y el progreso. El papel del Estado, incluso la esfera cultural, era teorizado y justificado por una élite profesional e intelectual que abrazaba el positivismo, y a quienes se les conocía como los *científicos*.

En aquellos días, la pintura y la arquitectura estaban mejor financiadas que en cualquier otro momento desde la Independencia, y servían para afirmar la autoridad centralizada del régimen y la sofisticación cosmopolita de la clase alta. Los monumentos y edificios públicos y las exposiciones promovían, en México y en el extranjero, a la nación como un sitio propicio para la inversión y la inmigración. De una manera irónica, dada la intervención colonialista de Napoleón III en la década de 1860, la cultura francesa surgió como el modelo indiscutible, al menos para quienes tenían el control.

Para la primera década del siglo xx, la urbanización y la corrupción política provocaron una crisis de confianza entre los artistas y escritores de una generación más joven, quienes rechazaban al positivismo en sus búsquedas estéticas y espirituales, las cuales se manifestaban en el simbolismo, el Art Nouveau y otras prácticas de vanguardia. Ellos terminaron por instalar un profundo espíritu nacional, un *alma nacional*, en la cultura tradicional de México y el pasado colonial. Las tensiones entre artistas de dentro y de fuera de la Escuela Nacional de Bellas Artes (lo que había sido la Academia de San Carlos) reflejaban el clima político y económico cada vez más caótico tras el estallido de la revolución mexicana en noviembre de 1910, y de la salida del poder de Díaz en mayo de 1911.

I. Representaciones de lo indio

Durante el Porfiriato, las obras de arte y arquitectura más prominentes fueron resultado de los intentos de las élites para transformar la imagen de México en las mentes de los ciudadanos y del mundo en general. Varios proyectos de las décadas de 1880 y 1890 confirmaron que los orígenes de la nación debían encontrarse en el imperio azteca. Los patrocinadores y los artistas enfatizaban la heroica figura de Cuauhtémoc, el último emperador azteca (*tlatoani*), famoso por su resistencia ante la invasión española. La glorificación de los aztecas, que daba a la nación un pasado distinguido y reforzaba la autoridad central del régimen, no era nada nuevo; sin embargo, el mensaje se convirtió en algo mucho más grandilocuente.

Una gran ciudad necesita grandes monumentos, pero cuando Porfirio Díaz llegó al poder realmente había muy pocos. Esto cambiaría notablemente con la expansión de la capital hacia el oeste, fuera del antiguo centro colonial y hacia Chapultepec. El cambio empezó desde 1852, cuando el gobierno colocó el Caballito de Tolsá (p. 144) en el Paseo de Bucareli. Consciente del poder simbólico del monumento, Maximiliano lo había girado ligeramente para que diera la cara al Paseo de la Emperatriz, la diagonal que cruzaba las tierras de labranza circundantes que iba en derechura a la residencia oficial en Chapultepec.

Conocido como Paseo de la Reforma (o sencillamente Reforma) después de 1873, este eje urbano ofrecía una pizarra en blanco sobre la cual se podía narrar la historia. La ornamentación estética de Reforma, iniciada en tiempos del presidente Lerdo de Tejada (1872-76) y extendida por Díaz, fue también económica. En las siguientes décadas, los residentes más opulentos de la ciudad y buena parte de la comunidad extranjera se mudaron a ella, a los nuevos vecindarios (conocidos como *colonias*) con los nombres de héroes como Cuauhtémoc y Juárez, que hacían de antiguas haciendas suburbios. Los especuladores inmobiliarios ganaron gracias al desarrollo desenfrenado que siguió a la falta de un plan maestro.

En 1877, el inversionista Antonio Escandón erigió un monumento a Colón en una glorieta sobre la aún no pavimentada Reforma. Diseñado en París por Charles Cordier (1827-1905), conmemoraba la inauguración del ferrocarril México-Veracruz. Díaz y Vicente Riva Palacio, su ministro de Fomento, tomaron el control para superar el patronazgo privado y promover una

130 Francisco M. Jiménez y Miguel Noreña, Monumento a Cuauhtémoc, Paseo de la Reforma, ciudad de México, 1887.

Uno de los principales fotógrafos comerciales de finales del siglo XIX en México, Abel Briquet (1833-1926), nacido en Francia, fue contratado por las compañías ferrocarrileras y el gobierno de Díaz para crear álbumes conmemorativos. Esta imagen fue tomada poco después de la inauguración del monumento, y muestra una parte de la ciudad apenas urbanizada.



historia nacionalista. Planearon para las glorietas al oeste de Colón una serie de monumentos para honrar a Cuauhtémoc, Hidalgo y Juárez y las Leyes de Reforma, colocándolos en un linaje histórico. (Cortés estaba presente indirectamente, y retratado negativamente, en el monumento dedicado a Cuauhtémoc.)

El ingeniero Francisco M. Jiménez y el escultor Miguel Noreña (1843-1894) ganaron en 1877 el concurso para el Monumento a Cuauhtémoc, aunque se necesitó un decenio para completarlo (los monumentos a Hidalgo y Juárez serían terminados en 1910). Como en los telones de fondo en la pintura histórica, la base de Jiménez combina elementos clásicos y prehispánicos, entre ellos patrones decorativos de Mitla (p. 157). Los relieves de bronce que muestran a *Cuauhtémoc llevado ante Cortés*, de Noreña, y *La tortura de Cuauhtémoc*, de Gabriel Guerra (1847-1893) subrayan el trágico destino del mandatario, pero la estatua de Noreña muestra al *tlatoni* como triunfante. La figura es familiar y exótica, civilizada pero agresiva. Porta unas vestiduras nominalmente prehispánicas, aunque su pose es la de un dios grecorromano; sostiene un rollo con el ofrecimiento de paz de Cortés (que rechazó) con una mano y en la otra tiene una lanza. No es sorprendente la decisión de encarnar el pasado azteca en Cuauhtémoc. A diferencia de su predecesor, Moctezuma II, él resistió la invasión y sirvió —como el *Tlahuicole* de Vilar de 1851 (p. 171), y el general Díaz— como un parangón de la oposición local a la intervención extranjera.

El otro monumento neozteca erigido durante el Porfiriato (aparte del monumento a Juárez en Oaxaca, de 1847) estaba destinado a embellecer un espacio público frecuentado por turistas.

131 Antonio M. Anza y Antonio Peñafiel, Palacio Azteca en la Exposición Universal, París, 1889.

Esta fotografía del periodo muestra el recién terminado pabellón mexicano con un cacto acabado de plantar al frente; la entrada principal estaba en la planta baja, a la izquierda. El edificio fue destruido tras la feria, pero los paneles de bronce de Contreras fueron devueltos en barco a México. Algunos se instalaron en el monumento neozteca a La Raza (Luis Lelo de Larrea) en 1940.

A partir de 1876, México participó en casi todas las ferias mundiales de Europa y Estados Unidos; en 1889, la administración de Díaz invirtió mucho dinero en el pabellón para la Exposición Universal de París. Se pidió a los participantes que construyeran pabellones con un estilo “nacional”, y el Ministerio de Fomento financió lo que se conoció como el Palacio Azteca; como uno de los más grandes pabellones nacionales, sólo quedó un poco atrás de la Torre Eiffel. El ingeniero de la construcción, Antonio M. Anza, y el historiador Antonio Peñafiel (1830-1922) ganaron una competencia para el diseño, aunque su obra se confinó en la fachada; una empresa francesa fue responsable del interior esquelético de hierro. Como un llamativo panel que competía con docenas, el Palacio Azteca fue diseñado para destacar entre los otros pabellones, muchos de ellos usaron formas locales, como techos de pagoda, minaretes y arcos moriscos. Los perfiles inclinados, la escalinata central y las imágenes en los paneles troquelados de zinc se inspiraron en las excavaciones de Peñafiel en Xochicalco, aunque las nítidas líneas también recuerdan el dibujo neoclásico de Castañeda. Pero el principal programa decorativo fue



sin duda azteca, desde el prominente disco solar sobre el pórtico central hasta los relieves de bronce que muestran jefes y dioses aztecas sobre el colorido exterior de Peñafiel; estos fueron hechos por Jesús Contreras (1866-1902), un graduado de la Academia de San Carlos que vivía en París.

Las poses dinámicas y clasicistas de los seis jefes, entre ellos Cuauhtémoc, moldean la historia mexicana con un noble aspecto. Las seis divinidades en posiciones más estáticas refieren libremente lo que se exhibe en el interior, lo que daba a los visitantes una útil información comercial sobre los recursos, la industria y el sistema educativo de México. Una sección de arte y arquitectura, curada por Velasco, incluía *El Senado de Tlaxcala* (p. 179) de Gutiérrez y un modelo del nuevo monumento a Cuauhtémoc. Estas imágenes hacían eco del exterior historicista, mientras que el *Valle de México* (p. 186) y la *Barranca de Metlac* (p. 188) de Velasco, entre otras pinturas, proporcionaban un telón de fondo para ilustrar los recursos naturales y la tecnología.

El Palacio Azteca sólo parecía exótico; en realidad, era un edificio completamente moderno construido en un tiempo en que el eclecticismo Beaux-Arts permitía erigir una estructura en cualquier estilo, y su propósito era ser un competidor en una feria mundial donde la meta era obtener inversiones e inmigración que incrementaran el crecimiento económico. El edificio era parte de una sofisticada propaganda para mostrar que la supuesta “barbarie” de México (ya fuera la de los aztecas o la de los liberales que ejecutaron a Maximiliano) era una ilusión: el verdadero México, como el interior del pabellón, era civilizado y próspero.

En las dos últimas décadas del siglo XIX, los profesores ya entrados en años de la Escuela Nacional de Bellas Artes seguían promoviendo un realismo académico marcado por una claridad neoclásica con efectos barrocos de color e iluminación. Los especímenes botánicos, las vestimentas de época o las referencias arqueológicas se realizaban con una verosimilitud cada vez mayor; y las composiciones (en pintura o escultura) seguían siendo idealizadas y moralizantes, muy alejadas de las realidades sociales, étnicas o políticas. Los pintores seguirían siendo inmunes al realismo crudo y comprometido del pintor francés Gustave Courbet —por no mencionar la experimentación formal de los impresionistas y postimpresionistas— hasta el cambio de siglo.

Las escenas de la historia azteca continuaban siendo vitales en la promoción de la identidad nacional. Por ejemplo, un concurso de 1889 pedía a los pintores representar la fundación de Tenochtitlan,



132 Leandro Izaguirre, *El suplicio de Cuauhtémoc*, 1893.

Para el público de Chicago la historia de Cuauhtémoc habría sido conocida por las páginas de *The History of the Conquest of Mexico* de William Prescott, publicada en muchas ediciones a partir de 1843. Pese a la búsqueda de realismo de Izaguirre, el trono sobre el que está Cuauhtémoc tiene labrados glifos mayas.

un mito de los orígenes que confirmaba la centralidad de la ciudad de México. Más adelante, los pintores ilustraron escenas más espantosas y dramáticas, incluso sacrificios humanos.

En *El suplicio de Cuauhtémoc* de Leandro Izaguirre (1867-1941), los españoles queman los pies del apuesto emperador en un vano intento por descubrir la ubicación de su tesoro. Esta idea se originó después de la Independencia, cuando resonó con los patriotas que resistieron a la Corona española. Guerra ya había abordado el tema en el Monumento a Cuauhtémoc, pero esta pintura mural encargada para la Exposición Universal de 1893, en Chicago, tenía la intención de emocionar al público internacional; aunque las fuentes indicaban que el acontecimiento tuvo lugar en un patio, el artista lo ubica bajo techo para intensificar el drama. La imagen melodramática de Cuauhtémoc también podría verse como una forma de propaganda estatal, con el fin de distraer a los espectadores de una realidad innegable: el gobierno poco necesitaba la tortura para entregar la riqueza a los extranjeros.

En 1890 todas las ruinas prehispánicas estaban bajo la jurisdicción federal como parte del intento del gubernamental de controlar el pasado y sus significados, y de ayudar a crear un mayor sentido a una nación unificada por un pasado indígena.

Pero —sea en pinturas, monumentos o museos— la preservación de los tesoros antiguos no sólo ocultaba la política económica del Porfiriato, sino que también distraía la atención de la población.

En las aldeas indias, las tierras comunales eran objeto de privatización por las Leyes de Reforma que acabaron con las propiedades de la Iglesia en la década de 1860. Entre tanto, los rebeldes yaquis y mayas estaban siendo diezmados mediante campañas militares o esclavizados en las haciendas: ellos subrayaban la distancia entre las fantasías artísticas y la realidad, una de las imágenes del Palacio Azteca era un trofeo de un apache capturado por el ejército mexicano. Incluso, a los grupos indios pacíficos se les negaba el acceso a la educación, al agua corriente o al poder político, pese a los derechos de ciudadanía.

Pese a los límites que tenía la prensa, los caricaturistas políticos prosperaron durante el Porfiriato, pues el régimen toleraba algunos comentarios adversos. Es ahí donde encontramos una visión alternativa de la historia mexicana. Algunos de los principales caricaturistas —entre ellos Daniel Cabrera (1858-1914) y Jesús Martínez Carrión (1860-1906)— estudiaron durante un breve tiempo en la ENBA, pero rechazaron la complicidad de los

académicos con el régimen. Cabrera fue el director de *El Hijo del Ahuizote* (1885-1903), el periódico ilustrado más importante durante el Porfiriato, fundado en oposición a los “liberales” conciliadores y a favor del desarrollo.

Después de 1889, varias imágenes de la revista expusieron el vínculo entre los homenajes nacionalistas al pasado azteca y el orden autoritario de Díaz. En una caricatura, el general Bernardo Reyes ofrenda el corazón arrancado de un yaqui a un falso ídolo cuyo nombre funde a don Porfirio con Huitzilopochtli, todo en nombre del “patriotismo”. Aquí el artista —probablemente Cabrera o Martínez Carrión, pero la imagen no fue firmada por temor de ser arrestado— reafirma la herencia racial que Díaz, un mestizo de tez oscura de Oaxaca, minimizó en sus retratos oficiales, pero también expone el cinismo de una nación que destruyó a sus indios mientras homenajeaba su pasado indio.

133 Artista no identificado, *Una ofrenda a Porfirio Poxtli*, de *El Hijo del Ahuizote*, vol. 15, núm. 731 (29 de abril de 1900).

El nombre de *El Hijo del Ahuizote* rendía homenaje a una publicación anterior contra Díaz. El ahuizote es una criatura mítica azteca, pero también significa “persona molesta” o “plaga”.



134 José Jara, *El velorio*, 1889.

El escenario aquí es una iglesia o capilla rural: las paredes desportilladas, la pintura barroca y el retablo dorado (apenas visible a la derecha) encierran el catolicismo de los indios en el pasado. La pintura de Jara ganó una medalla de bronce en la Exposición Universal de 1889.

135 Carl Lumholtz, *Felipe*, principal fabricante de ídolos entre los huicholes, 1890.

El etnógrafo sueco Carl Lumholtz exploró el montañoso noroeste de México de 1890 a 1910, bajo el patrocinio del American Museum of Natural History. Una versión de esta fotografía se publicó en su México desconocido (1902), un popular relato de viaje.



Rara vez aparecieron los indígenas vivos en el arte oficial durante el Porfiriato, aunque José Jara (1867-1939) creó unas pocas excepciones notables. La atmósfera respetuosa de su pintura *El velorio* titulada “Funeral de un indio”, cuando se exhibió en París en 1889, podría ser un avance, al menos sobre imagen de “extranjeros” exóticos de Beaucé (p. 174). La calidad monumental de la pintura afirma el valor de los indios como tema. Pero el suyo es un mundo oscuro, apenas penetrado por la luz, cargado de catolicismo, marcado por una pasiva aceptación del destino, e incluso, como dijo un crítico —notando los pies expuestos del difunto—, desagradable. Las fotografías contemporáneas, enfocadas a la exactitud antropológica, a veces hacían aparecer a los indios como residentes atemporales de un mundo primitivo, confirmando la idea de que esta gente era un freno al progreso. Esto se aprecia muy bien en las ilustraciones fotográficas que acompañaban a los estudios pioneros del México rural de los antropólogos Carl Lumholtz (1851-1922) y Frederick Starr (1858-1933).

Sin embargo, no podía negarse la existencia de una amplia población indígena en México. La naciente antropología cultural

ofrecería una solución a lo que por mucho tiempo se le llamó el "problema indio", con especialistas que decían que la pobreza y otros males sociales —que antes se atribuían a características raciales inmutables— en realidad estaban determinados por factores políticos y sociales; por lo tanto podían remediarse con intervenciones del Estado, en especial con la educación y el incremento de la higiene. Para 1910 esas teorías encontraban un mayor apoyo en México a través de los escritos de Franz Boas, director de la Escuela Internacional de Antropología y Etnografía Americana (1916-1920) y después con su estudiante Manuel Gamio. Como política oficial, el indigenismo —una valoración positiva de la cultura indígena— modelaría profundamente las artes en la segunda década del siglo xx y más allá.

II. Una modernidad importada

La modernidad en México se señaló, primero y más visiblemente, por el rostro cambiante de la capital. La prosperidad económica de finales del Porfiriato desató un auge en la construcción, así como una expansión urbana debida a la migración de las áreas rurales. Estos cambios dividieron más la ciudad: los vecindarios con infraestructura moderna constrataban con las crecientes barriadas, donde la tasa de mortalidad era dos veces mayor que las de Buenos Aires y Rio de Janeiro. Asimismo, el Paseo de la Reforma y los edificios cercanos a la Alameda creaban un conjunto teatral discontinuo pero brillante, que daba la ilusión de vivir en una ciudad moderna.

El monumento neozteca a Cuauhtémoc era una exótica rareza en una ciudad que favorecía los modelos europeos de construcción. Esto no debesorprender: los patronos de la élite estaban ansiosos por mostrar que eran tan cosmopolitas como sus homólogos del mundo. En 1884, José Ramón Ibarrola (1841-1925) diseñó una estructura neomorisca inspirada en la Alhambra para la World Cotton Exposition de Nueva Orleans (que fue reinstalada en la ciudad de México). Pero en la mayor parte de la pintura y la arquitectura patrocinada por el Estado al final del siglo, el exotismo cedió su lugar a un diseño Beaux-Arts estandarizado y hasta internacional. En la Exposición de París de 1900, por ejemplo, el mismo ingeniero que construyó el Palacio Azteca creó un pretencioso pabellón neoclásico.

Los principales edificios cívicos de fines del Porfiriato estaban agrupados en la parte este de la Alameda, en terrenos "liberados"

de instituciones religiosas por las Leyes de Reforma. Algunas estructuras fuera de esta zona central —entre ellas un nuevo hospital para enfermos mentales, escuelas y un museo de geología— fueron diseñadas por arquitectos mexicanos, pero se contrataron europeos para la mayoría de los edificios principales, como la Oficina Central de Correos (1902-1906) y el Teatro Nacional (1904-1916), ambos de Adamo Boari (1863-1928); la nueva Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (1902-1911), diseñada por Silvio Contri (1856-1933), un enorme Palacio Legislativo del arquitecto francés Émile Bénard (1844-1929), el cual nunca pasó de la estructura de acero.

Casi todo lo usado para estos edificios fue importado, excepto la fuerza laboral barata: ingenieros estadounidenses fueron responsables de los cimientos y la estructura; escultores y muralistas extranjeros (sobre todo italianos) decoraron los interiores y exteriores; y materiales preciosos, como el mármol de Carrara —utilizado para las esculturas y columnas de la fachada del Teatro Nacional— o las linternas y las escaleras forjadas en talleres florentinos, fueron traídos a México con un costo enorme. (Una excepción a este sesgo europeo fue la nueva Cámara de Diputados de Mauricio de Maria y Campos de 1911, que orgullosamente empleó acero mexicano para la estructura.)

En una orgía de historicismo, la Oficina Central de Correos de Boari combina elementos tomados del plateresco español y modelos venecianos góticos; al otro lado de la calle, el Teatro Nacional mezcla clasicismo neobarroco con detalles orgánicos que recuerdan la Secesión de Europa central. Las masivas formas del teatro, el domo central, la estatuaría saliente y los espacios interiores se inspiraron en la Ópera de París de Charles Garnier (1861-75), símbolo de estabilidad y autoridad durante el Segundo Imperio de Napoleón III.

Boari adornó el Teatro Nacional con sutiles detalles nacionalistas, como colgar un broche de oro con la forma de la Piedra del Sol en el pecho de una opulenta mujer mexicana vestida por Worth. En la fachada, las cabezas de guerreros coyote y águila aztecas se proyectan los balcones laterales, mientras que las serpientes se retuercen sobre las entradas cubiertas con elegantes rejas de hierro. La cortina del escenario a prueba de fuego es un monumental paisaje de mosaico de vidrio que presenta los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl, basado en un dibujo de Boari y fabricada por los Tiffany Studios de Nueva York. Inconcluso durante la Revolución, el teatro (ahora renombrado Palacio de



136 Guillermo Kahlo, *Teatro Nacional en construcción*, 1911.

Guillermo Kahlo (1871-1941) fue un fotógrafo profesional con la destreza especial de crear nítidas tomas de exteriores e interiores arquitectónicos: creó varios lujosos álbumes para el gobierno y para patronos corporativos. Hoy es más famoso por ser padre de Frida Kahlo.



137 Antonio Rivas Mercado, *Hacienda de Santa María Tecajete* (Hidalgo), 1884.

Un auge del pulque a finales del siglo XIX permitió que los hacendados renovaran sus casas principales. Como muchos arquitectos académicos de la época, Rivas Mercado pudo vestir un edificio en cualquier estilo. Aquí, las torres almenadas que flanquean la entrada principal tienen troneras decorativas pero intimidantes.

Bellas Artes) fue terminado por el arquitecto mexicano Federico Mariscal (1881-1971) en 1934. El actual interior art déco tiene paredes de mármol rojo oscuro y negro, adornadas con máscaras precolombinas de bronce bruñido.

La transformación arquitectónica de la ciudad de México tuvo ecos en la provincia, del clasicismo ornamentado del Teatro Macedonio Alcalá de Oaxaca (1903) al Mercado Hidalgo con estructura de hierro de Guanajuato (1910). El eclecticismo arquitectónico también puede encontrarse en las fachadas de las haciendas pulqueras del México central y las haciendas henequeneras de Yucatán, se trata de adiciones que transformaron las sosas estructuras coloniales en castillos con torretas, palacios neogóticos y *chateaux* románticos.

Los resplandecientes interiores de los nuevos edificios públicos incluyeron los primeros murales seculares pintados en México: al subrayar el cosmopolitismo de la arquitectura, los modos alegóricos fueron favorecidos sobre las escenas históricas. Dada la relativa falta de importantes campañas constructivas hasta finales del siglo, la mayoría de los murales habían sido encargados para espacios religiosos, incluso los de Rafael Ximeno y Planes (p. 149) y Juan Cordero. Entre las raras excepciones están las bacantes de Santiago Rebull —personajes danzantes hechas en el llamado “estilo pompeyano”— encargados por Maximiliano para los corredores del Castillo de Chapultepec en 1865, y *El triunfo del conocimiento y el trabajo sobre la envidia y la ignorancia* (1874; destruido en 1900) de Cordero, un pequeño mural en la Escuela Nacional Preparatoria.

A diferencia de los murales “costumbristas” de algunas haciendas rurales, las obras oficiales apenas incluían temas mexicanos, pese a las predominantes referencias a la prosperidad nacional. Para el Palacio de Comunicaciones, Contri contrató artesanos de una famosa compañía florentina dirigida por la familia Coppèdè para crear los interiores ornamentales neorrenacentistas. Los murales de óleo sobre lienzo en las áreas públicas incluyen las inevitables alegorías de Paz, Progreso, Arte y Trabajo. Sobre la gran escalera aparece un granjero labrando su campo; en general, la iconografía presenta ejecutantes de piel clara en una Arcadía clásica, idéntica a sus homólogas de cualquier número de edificios públicos de Europa, Estados Unidos o América del Sur.

En la ENBA, los artistas mexicanos también se entregaban a fantasías escapistas y sicofánticas que demostraban su sometimiento al régimen. La más ambiciosa fue la *Alegoría de la Paz*



138 Alberto Fuster, *Alegoría de la Paz*, 1903.

Entre dioses clásicos y personajes alegóricos —la pintura ocupa una posición central en la escalera— destaca una figura: aun sin la bandera, la mujer con el cabello trenzado a la manera indígena y un rebozo que cuelga de su brazo se identifica fácilmente con México.

de Alberto Fuster (1870-1922), un conjunto de musas y dioses neoclásicos apiñados en un enorme lienzo. Como los aparatosos exteriores de los edificios porfirianos, la obra encarnaba cosmopolitismo y ratificaba el sistema político; no es de sorprender que varios fieles al régimen, entre ellos Enrique Creel, Federico Gamboa y Joaquín Casasus, la compraran como un regalo oficial para Díaz en honor del centenario en 1910. Sin embargo, rara vez el arte "oficial" es monolítico. Los paneles murales gemelos de Saturnino Herrán (1887-1918) para la Escuela de Artes y Oficios para Varones eran una alegoría del régimen, aunque estaban personificados por industriuosos artesanos mestizos, enmarcados por andamios que representan las campañas de construcción, un hecho que los hacía con poderosas pinceladas y reluciente color. Más que el formal academicismo de Fuster, los trabajadores de Herrán señalan la dirección que los artistas mexicanos seguirían después de la Revolución.

En septiembre de 1910 un anciano Porfirio Díaz marcó el centenario de la declaración de independencia de México con un complejo espectáculo enmarcado por nuevos edificios públicos, la inauguración de más monumentos, cenas diplomáticas y un Desfile Patriótico con carrozas y participantes que representaban la historia nacional desde la Conquista. Se gastó más dinero en ese desfile que en las exposiciones de arte del Centenario: una exhibía pintura española, otra artesanías japonesas, y una tercera —con escaso financiamiento pero de lo más influyente para el futuro curso del arte mexicano—, presentaba a los artistas más jóvenes en la ENBA.

139 Saturnino Herrán, *Alegoría de la construcción*, 1910.

El bosquejo preparatorio al óleo para la mitad izquierda de un díptico de tamaño de mural, instalado en 1911 en una escuela de oficios para varones en la capital, es una de las primeras poderosas en México del trabajador moderno. Herrán destaca la musculatura de los saludables trabajadores, de un hombre que decora cerámicas a otro que carga una piedra enorme.





140 Antonio Rivas Mercado, Columna de la Independencia, ciudad de México, 1902-10.

De uno 50 metros de alto, el monumento consiste de una estructura de acero recubierta de piedra: las esculturas son de Enrico Alciati (1858-después de 1912), artista italiano que por entonces enseñaba en la ENBA. En un terremoto de 1957, la estatua de bronce de la Victoria cayó al piso, aunque luego fue restaurada.

Estos acontecimientos fueron el último intento espectacular de validar el esclerótico régimen con la consigna de orden y progreso, de revelar a Díaz como el indiscutible heredero de la Independencia. En ninguna parte la ficción era más evidente que en el tratamiento de las poblaciones indígenas empobrecidas de México. El desfile incluyó indios traídos de todo el país y vestidos en trajes neoztecas y tradicionales, que marchaban por las calles como si hubieran salido de las pinturas académicas. Entretanto, los residentes urbanos más pobres, muchos de ellos también indígenas, eran expulsados del centro de la ciudad u obligados a portar vestimentas "europeas" modernas.

La monumental decoración de Reforma se aceleró en la década de 1890. Se planeó un paseo cívico para las banquetas, el cual estaba adornado con dos estatuas de bronce de los políticos o intelectuales de cada estado, sin embargo, sólo se instalaron treinta y seis. Como una sola vela para un pastel de cumpleaños, la elevada pieza central de todo el programa fue la Columna de la Independencia del arquitecto Antonio Rivas Mercado (1853-1927), coronada con una figura dorada de una Victoria Alada, e inspirada en monumentos similares de París y Berlín.

A diferencia de 1843, cuando el proyecto de La Hidalga para una columna que honrara a Santanna quedó truncado, ahora no hubieron restricciones políticas o económicas. Las esculturas de mármol de los héroes de la Independencia Morelos, Nicolás Bravo, Vicente Guerrero, Francisco Javier Mina e Hidalgo (elevado por encima de todos ellos) están rodeadas en un nivel inferior por figuras de bronce de la Ley, la Justicia, la Paz y la Guerra, así como por un niño que guía a un león, que representa, como dijo Rivas Mercado en la inauguración, "al pueblo, fuerte en la guerra, dócil en la paz".

La columna y un monumento igualmente neoclásico —un hemiciclo de mármol blanco en la Alameda, diseñado por Guillermo Heredia en honor de Benito Juárez— estuvieron listos para septiembre. Se publicaron álbumes conmemorativos y la prensa ensalzó las victorias del régimen; la Catedral de la ciudad de México y el Palacio Nacional destellaban con miles de luces eléctricas, y sólo unos cuantos descontentos se quejaron del inmenso dispendio.

Irónicamente, los acontecimientos de septiembre de 1910 marcaron el fin del régimen porfiriano; dos meses después, Francisco I. Madero inició la revuelta que desencadenó la Revolución mexicana.

III. Modernismo y el alma nacional

Mucho antes del estallido de la revolución varios artistas mexicanos más jóvenes cuestionaron la retórica positivista y el poder centralizado del régimen porfiriano. Esto no era tanto una postura política de oposición —como la de los caricaturistas de *El Hijo del Ahuizote*—, sino un acto de resistencia a los cambios provocados por la velocidad de la modernización y la industrialización, una respuesta al supuesto triunfo de la ciencia sobre la religión, al materialismo burgués y las construcciones oficiales de identidad nacional.

Un cuestionamiento similar de la modernidad y regreso a los intereses más estéticos, permitió la creación del simbolismo en Francia; las Artes y Oficios en Gran Bretaña y Estados Unidos, y el Art Nouveau en Francia, Bélgica y Cataluña. En buena parte del mundo hispanófono, el movimiento —que incorporaba muchas de las ideas que circulaban en otros lugares— se conoció como *modernismo*, término que afirmaba la condición moderna, incluso si retaba el impacto de la modernización. En América Latina fue inicialmente un fenómeno literario, iniciado por el poeta nicaragüense Rubén Darío en 1888 y que luego se diseminó rápidamente a través de las revistas literarias.

Los modernistas subrayaban la subjetividad y la espiritualidad; por ello no es de sorprender que describa un estado mental más que un lenguaje estilístico. En México, cada vez más artistas jóvenes se rebelaban contra las reglas conservadoras de la Academia. Elegían entre una variedad de estilos de vanguardia, en especial el simbolismo y el postimpresionismo, que pudieran dar camino a sus intereses más introspectivos y emocionales, desde la búsqueda de la belleza al temor a la muerte. Estos artistas también estaban marcados por un sentido de identidad radicalmente nuevo: se veían a sí mismos como visionarios marginados que como propagandistas seguros.

El modernismo se observa al máximo en los terrenos de la literatura y las bellas artes, aunque también se puede rastrear su impacto en la arquitectura. Más que en eclecticismo Beaux-Arts de Boari y Contri, las construcciones modernistas más notables en la ciudad de México son las delicadas fachadas Art Nouveau de los arquitectos catalanes en la nueva colonia Roma —trazada en 1904— y los extraordinarios interiores de la Casa Requena (1901-12; luego desmantelados y llevados a Chihuahua), con sillas y gabinetes con forma de vides en espiral, tallados por un

maestro llamado Pomposo siguiendo diseños de Ramón P. Cantó.

La obra modernista de Jesús Contreras es emblemática de este profundo cambio en los valores estéticos y es un gran ejemplo de la fase inicial del modernismo, en la cual los artistas mexicanos siguieron temas más cosmopolitas que locales. Al terminar los dioses y jefes aztecas para el pabellón mexicano en 1889, Contreras volvió a la ciudad de México, donde estableció una fundición artística con apoyo gubernamental. Ahí produjo objetos decorativos, así como las estatuas de bronce instaladas a lo largo de Reforma y en varias ciudades de provincia. Sin embargo, a finales de la década de 1890 había dado la espalda a los ideales neoclásicos. En obras como *Malgré Tout* mostró su deuda con Auguste Rodin, como es evidente en la yuxtaposición de la obra de carne delicada y áspera piedra, el erótico cuerpo femenino y el simbolismo no concluyente del tema mismo. (Como era típico, las esculturas en mármol de Contreras solían ser hechas por escultores en piedra profesionales siguiendo sus originales en barro.)

En la mayor parte del siglo XIX, las mujeres desnudas —ya sea como modelos o como temas artísticos— estuvieron ausentes de

141 Jesús Contreras, *Malgré Tout*, 1897-98.

Muchas esculturas mexicanas de este periodo tienen títulos en francés para subrayar la sofisticación cosmopolita del artista y del patrono. Esta frase se traduce como "A pesar de todo".



la Academia de San Carlos. Pero ahora los modernistas empleaban el cuerpo femenino como espacio para la representación metafórica del sufrimiento y la decadencia moral, en agudo contraste con la erguida masculinidad de tantos héroes militaristas fundidos en bronce y con las angelicales esposas y madres expuestas en las pinturas de género (p. 197) y las revistas para mujeres. Más que un héroe o un santo, la *Malgré Tout* de Contreras representa una esclava idealizada y ahistórica que, pese a estar desvestida, tirada y encadenada, levanta su cabeza con resistencia estoica, lo que permite sentir empatía. Otras obras rodinescas de escultores mexicanos del periodo carecen de este tono moralizante. Sus títulos sexualmente cargados (una se llama *Después de la orgía*) y sus poses reveladoras nos recuerdan que no sólo eran metáforas sociales: excitaban a los privilegiados observadores masculinos con asomos de lo prohibido.

Durante una buena parte del siglo XIX las revistas ilustradas como *La Orquesta* y *El Hijo del Ahuizote* fueron tan importantes como las pinturas académicas en la creación de los registros visuales de las preocupaciones políticas y sociales de las élites de la ciudad de México. Para los modernistas, las revistas se convirtieron en palestras aún más cruciales para la crítica cultural. La *Revista Azul* (1894-96), llamada así en honor del poemario de Rubén Darío, fue sucedida por la convenientemente titulada *Revista Moderna* (luego nombrada *Revista Moderna de México* en 1903), que circuló de 1898 a 1911. Editada por Jesús E. Valenzuela, fue la publicación más importante de su época, al presentar poemas de escritores mexicanos y latinoamericanos junto con traducciones de Verlaine y Poe. Sin embargo, las ilustraciones eran casi exclusivamente de artistas mexicanos.

El editor de arte de la *Revista Moderna* era Julio Ruelas (1870-1907), que apenas asistía a clases en la ENBA antes de irse a estudiar a Karlsruhe, Alemania, a principios de la década de 1890. Su obra se relaciona más con los simbolistas europeos, como Max Klinger y Félicien Rops, que con cualquiera de sus contemporáneos mexicanos. Ruelas creó muchos dibujos a la tinta para la *Revista Moderna*, normalmente pequeñas viñetas que hacían eco de los artículos y poemas que acompañaban. Faunos y dioses clásicos, caballeros y princesas medievales, cortesanas y monjes habitan un mundo que es antirracional, premoderno y definitivamente no mexicano. Muchos dibujos exploran las fronteras psíquicas entre placer y vicio o erotismo y violencia. Redes de líneas Art Nouveau sirven a menudo como estructuras decorativas que subrayan un

sentido de angustia. Ruelas parece revelar los actos transgresores criminalizados por las leyes burguesas y las normas sociales. Tales conductas sólo se toleraban cuando eran ocultas, ya sea en una revista de élite o en los burdeles de la calle Cuauhtemotzin en el centro de la ciudad de México.

La Crítica de Ruelas incorpora la imagen del artista modernista como visionario y como víctima. El crítico —con una chistera, agarrando un periódico e irradiando cargas eléctricas o vapores nocivos— está encaramado sobre la cabeza de un autorretrato del artista. Ni animal ni humano, este pequeño híbrido perverso es una perfecta metáfora simbolista de las

torturas que padecen los artistas cuando no son comprendidos por sus críticos. Pero Ruelas también afirma su capacidad crítica al exponer la hipocresía (y quizás una conducta pervertida) del supuesto defensor de los valores tradicionales. Como Contreras, Ruelas murió a los treinta y tantos, siguiendo un prototipo establecido del doliente artista *fin-de-siècle*. Jesús Luján, el acaudalado patrono de la *Revista Moderna*, encargó a uno de los jóvenes seguidores de Contreras, Arnulfo Domínguez Bello (1886-1948), esculpir un monumento para la sepultura de Ruelas en Montparnasse.

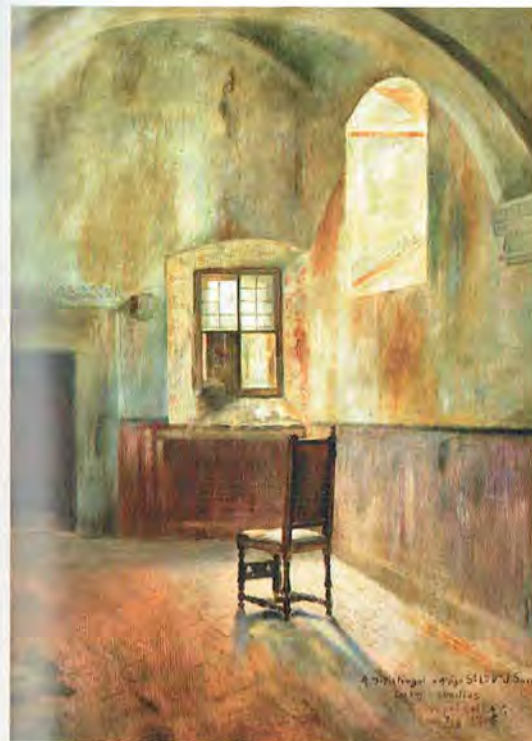
Si las reacciones estéticas más críticas de la modernización aparecieron en las páginas de las revistas literarias de México, las reformas en la Escuela Nacional de Bellas Artes abrían cada vez más las aulas a enfoques más modernos en la

creación, para finalmente romper con el énfasis en el dibujo establecido en la década de 1780. En 1903, Justo Sierra, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, nombró a Antonio Rivas Mercado como el primer nuevo director en un cuarto de siglo. Rivas Mercado renovó las instalaciones y modernizó el plan de estudios y el cuerpo docente. Uno de los que recibieron su bienvenida fue Gerardo Murillo (1875-1964). Recién vuelto de Roma, las radicales ideas estéticas y políticas, entre ellas el anarquismo y el sindicalismo, fueron esenciales para el desarrollo del muralismo después de 1920, pues él estaba inspirado por el medio intelectual que dio nacimiento al futurismo y el fascismo, sin embargo, sus ideas se volvieron cada vez más reaccionarias después de 1920.



142 Julio Ruelas, *La Crítica*, 1906.

Ruelas estudió aguafuerte y grabado en París. Sus impresos personales eran obras de arte independientes para admirarlas por su propio gusto, a diferencia de las litografías mexicanas anteriores, que habían catalogado tipos y paisajes en portafolios encuadrados.



143 Germán Gedovius, *Interior de la Sacristía en Tepozotlán*, 1906.

Gedovius estudió en Múnich, pero en 1903 estaba de regreso enseñando en la ENBA, donde enseñó a una generación de mujeres artistas más bien conservadoras. Esta pintura fue un regalo para Justo Sierra, el ministro de Instrucción Pública, afirmando así los persistentes lazos entre el sistema académico y el régimen porfiriano.

144 Dr. Atl (Gerardo Murillo), *Noche*, c. 1911-14.

En 1911, Gerardo Murillo adoptó el nombre de Dr. Atl. (*atl* significa agua en náhuatl) en un gesto nacionalista y místico. Este impreso se publicó con el himno del artista al volcán, que dice en parte: "Por una necesidad vital, he tratado de rellenar mis fatigados músculos en sus emanaciones eléctricas".



Los estudiantes más jóvenes, alentados por Murillo y conscientes de las nuevas ideas estéticas que circulaban por Europa, cada vez estaban más insatisfechos no sólo con los profesores de más edad, como Velasco y Rebull, sino también con los supuestos reformistas: Rivas Mercado y su subdirector, el pintor catalán Antonio Fabrès (1854-1938). Para los estudiantes más radicales, Rivas Mercado era un "científico" estrechamente aliado al régimen, y Fabrès practicaba un estilo pasado de moda que hacía eco del realismo neobarroco de Ernest Meissonier. Aunque Rivas Mercado y Fabrès disputaban por diferencias personales, habían introducido un estricto método de dibujo y apoyo en la fotografía que indicaba un apego al realismo pasado de moda en un tiempo en que esta tradición parecía irrelevante. Estas tensiones terminaron en una huelga

acaudillada por los estudiantes más radicales en 1911, y con la renuncia de Rivas Mercado al año siguiente. De hecho, para el resto de la década, la ENBA se vería marcada por una revolución que iba más allá de sus muros.

Entre 1900 y 1920 se encuentra una mayor diversidad estilística y temática, tanto dentro de San Carlos como en las obras de los artistas que se habían formado y habían practicado fuera de su dominio, entre ellos el impresionista tardío Joaquín Clausell (1866-1935) y algunos pintores de Guadalajara: Jorge Enciso (1879-1969), José Luis Figueroa (1896-1985) y Amado de la Cueva (1891-1926), este último era miembro del Centro Bohemio, un importante semillero de las ideas vanguardistas en esa ciudad. Los pintores adoptaron estilos idiosincrásicos: algunos escogieron el puntillismo y otros modos postimpresionistas, otros optaron por elementos de composición y estilo inspirados en el japonismo, el esteticismo o el simbolismo, seguidos por una mezcla de futurismo y expresionismo, como si enfrentaran una avalancha para asimilar varias décadas de innovación pictórica europea en muy poco tiempo. Hacia el final de su vida, incluso Velasco —quien no prestó atención al impresionismo que vio durante sus viajes a París— creó tímidos paisajes simbolistas que mostraban rebaños de ovejas, aunque marcados por una fe religiosa que pocos modernistas compartían.

Desde nuestra perspectiva, lo que parece más importante en estas obras es menos su estilo que sus temas, los cuales, pese a un temperamento característico del modernismo, cada vez se volvieron más nacionalistas: ubican la cultura mexicana en paisajes rurales, iglesias virreinales y vestidos tradicionales, todos explícitamente diferentes de la ciudad cosmopolita. Esto refleja las fuertes llamadas de los intelectuales mexicanos a las pinturas de imágenes nacionales, como los volcanes. La vista nocturna del Iztaccíhuatl de Murillo, impresa en París es experimental en forma y composición. Frente a los cuadros científicos e hipernacionalistas de Velasco (o del Teatro Nacional), la única respuesta posible parecía ser el fragmento íntimo. En años posteriores, Murillo —ahora conocido como Dr. Atl— se convirtió en el paisajista preferido de México, aunque sus obras visualmente espectaculares, presentadas en un ceroso medio experimental que él llamó Colores Atl, parecen algo conservadoras en comparación con sus trabajos anteriores y sus abstracciones inspiradas en el futurismo.

La melancolía modernista también infectó a muchas pinturas de iglesias coloniales, así como las fuentes y los patios, casi siempre

mostrados abandonados. Después de ser escarnecido, destrozado e ignorado por los artistas —excepto por Velasco (p. 184)—, el pasado virreinal se convirtió en un tema de estudio. En la ENBA, Jesús T. Acevedo (1882-1918) y Nicolás Mariscal (1875-1964) alentaban a sus estudiantes de arquitectura a buscar en el barroco mexicano una fuente de inspiración para un estilo “nacional”, aunque tomaría tiempo para que se financiaran sus edificios.

Para algunos modernistas, la herencia “hispanica” de México —incluida la mezcla racial y cultural forjada durante el periodo colonial— ofrecía una potente alternativa espiritual ante la tecnología y la hegemonía de Estados Unidos. En sus interiores de monasterios mexicanos secularizados, Germán Gedovius (1866-1937) usó el pasado para hablar del presente. Las habitaciones abandonadas por los frailes estudiosos aludían a la fragilidad del aprendizaje en tiempos de rápidos cambios; más que nostalgia por una época virreinal, destacaban una pérdida irrecuperable.

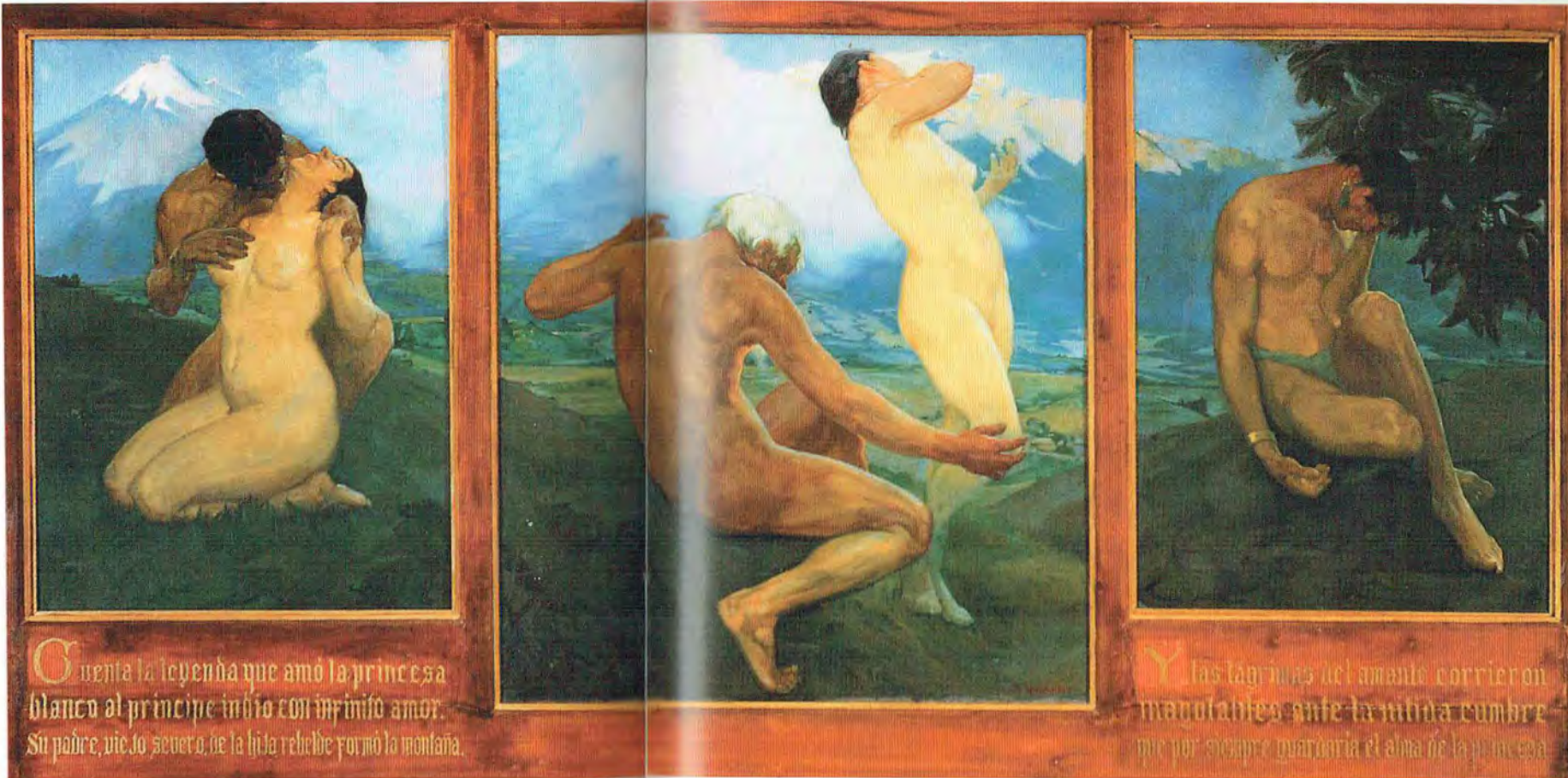
De todos los pintores asociados con la Academia de San Carlos ninguno expresó mejor el espíritu modernista, ni sentó las bases más claramente para el futuro del arte moderno, que Saturnino Herrán. Nacido en Aguascalientes, Herrán se reubicó —como hicieron muchos artistas ambiciosos— en la ciudad de México; entró a la ENBA en 1904, pero nunca se fue para estudiar en Europa. Creó un extraordinario cuerpo de trabajo durante una década marcada por el cambio dramático, sólo para morir en 1918 a los treinta y un años, aún más joven que Ruelas o Contreras, antes de que la revolución hubiera terminado. De haber vivido, es muy probable que hubiera alcanzado la fama de su rival más competitivo, Diego Rivera (1886-1957).

La Leyenda de los Volcanes de Herrán (1910) podría considerarse como la última pintura histórica del México del siglo XIX, o la primera grande del siglo XX. Ganadora en un concurso académico que pedía a los estudiantes presentaran cualquier tema en un tríptico, la pintura funde diversos géneros: la alegoría, la historia y el paisaje, y despliega los sensuales desnudos de escultores como Contreras al servicio de la identidad nacionalista. A diferencia del *Cuauhtémoc* de Izaguirre (p. 203), los personajes indígenas de Herrán no reviven héroes arqueológicos que denotan una moralidad política, pues son símbolos contemporáneos empapados de los temas universales caros a los modernistas: pasión, sufrimiento y tragedia.

Herrán retrató un mito azteca que explicaba el origen de los volcanes en términos más humanos que geológicos: un cuento tipo

145 Saturnino Herrán, *La Leyenda de los Volcanes*, 1910.

“La leyenda cuenta la historia de una blanca princesa con un amor infinito por un príncipe. El padre, un anciano estricto, transformó a la rebelde hija en una montaña. Y desde entonces las lágrimas de amor del príncipe corren imparables delante de las cumbres que siempre guardarán el alma de la princesa”



Romeo y Julieta de un brutal guerrero y una refinada princesa cuyo padre le había prohibido que se casaran; después de morir de pena fueron transformados en montañas: la mujer dormida inexorablemente acompañada por el hombre activo. En la pintura, los cuerpos de los jóvenes se cubren de hielo. Pero Herrán reinterpretó la tragedia utilizando la raza, más que la clase social, como barrera que alude un relato igualmente trágico: la solución del “problema indio” a través del mestizaje cultural y racial era obstruida por el “viejo” Díaz. Sólo cinco años después, en un ciclo de murales para el Teatro Nacional (p. 229), Herrán adoptó una postura más optimista.

Herrán fue uno de los primeros artistas mexicanos que representó trabajadores urbanos y rurales de una manera sostenida, sin tornarlos románticos y sin recurrir a los estereotipos moralizantes, como lo habían hecho los pintores de género del

siglo XIX. Hacia 1910, los pintores y escultores mexicanos jóvenes empezaron a ilustrar las clases bajas de la ciudad de México con mayor compasión: en parte reflejando el impacto de Fabrés, que usó como modelos a trabajadores reales en las clases de dibujo al natural. La búsqueda de identidad en los trabajadores de la nación, indígenas o mestizos, también fue muy debatida en la revista *Savia Moderna* (1906) —su título implicaba que se necesitaba una “nueva savia” en la literatura cosmopolita de México— y en el Ateneo de la Juventud, asociación de escritores y artistas fundada en 1909.

Las dos otras entregas del mismo encargo ganado por Herrán en 1910 presentaban trabajadores mexicanos modernos, como lo hacían los murales de Herrán para la Escuela de Artes y Oficios (p. 210). Su decisión de concentrarse en tipos locales —como indios en vestimentas más tradicionales— para la búsqueda de un alma nacional se inspiró en artistas de España, como Joaquín

Sorolla y Bastida e Ignacio Zuloaga, cuyas obras fueron presentadas en la exposición de pintura española durante el Centenario. En efecto, la atmósfera oscura y las sueltas pinceladas de *La ofrenda* de Herrán evocan las imágenes de Zuloaga de campesinos españoles. Mientras los artistas mexicanos residentes en el extranjero —como Diego Rivera, Roberto Montenegro (1885-1968), Alfredo Ramos Martínez (1875-1946) y Ángel Zárraga (1886-1946)— ilustraban musculosos pescadores de Mallorca, matronas andaluzas y devotas mujeres bretonas como encarnaciones de honestos y terrenales valores “modernos”, fueron Saturnino Herrán —y, en menor medida, Gedovius y Ramos Martínez— quienes capturaron a sus colegas mexicanos en los años previos a 1920. En *La ofrenda*, una de sus composiciones más ambiciosas, Herrán muestra una familia cargando un fardo de compasúchil al mercado para el Día de Muertos, esta es la primera representación importante de esta celebración mexicana en pintura fuera del género de las naturalezas muertas. Parece que estamos en la orilla del canal, observando a la familia a corta distancia. Por sus ropas se ve que son mestizos, aunque las alusiones culturales se extienden hasta el pasado azteca. Los trabajadores urbanos de Herrán tiran y empujan con fuerza, pero sus personajes rurales suelen ser más estoicos, a menudo posando en vestidos tradicionales, y a

146 Saturnino Herrán,
La ofrenda, 1913.



menudo los muestra ciegos o con los ojos cerrados: todavía no son los constructores de un nuevo régimen.

Después de que Rivas Mercado dejó la ENBA, el gobierno del dictador Victoriano Huerta, siguiendo las peticiones de los estudiantes, nombró a Alfredo Ramos Martínez como nuevo director. En 1913 Ramos Martínez fundó la que llamó Escuela de Pintura al Aire Libre, una especie de aula satélite en una casa cerca de la aldea de Santa Anita. Herrán pudo haber pintado *La ofrenda* cerca de ahí; otros artistas que destacaron en la década de 1920, como David Alfaro Siqueiros (1896-1974) trabajaron en Santa Anita, perfeccionando sus técnicas impresionista o postimpresionista. Santa Anita fue más que una antiacademia; representó un retiro del congestionado centro urbano en un tiempo en el que la situación política se salía de control.

Con la caída de Huerta en el verano de 1914, Ramos Martínez fue despedido y su lugar fue tomado por el mucho más radical Dr. Atl, aunque la Revolución pronto envió a Atl y su amigo José Clemente Orozco (1883-1949) fuera de la ciudad, dejando a San Carlos en las manos relativamente conservadoras de algunos modernistas de más edad. Pero los verdaderos protagonistas eran los trabajadores —campesinos e indios— que pronto aparecerían en la ciudad de México, no en las paredes de las exposiciones de pintura, sino armados y enojados en los ejércitos de Francisco Villa y Emiliano Zapata.

IV. El arte durante la Revolución

Durante la Revolución mexicana (1910-20) la Escuela Nacional de Bellas Artes nunca se cerró por completo, pero el mundo del arte era un caos, con los sistemas de patrocinio interrumpidos. La mayoría de los artistas observaron la guerra desde los márgenes, pero algunos pelearon en la Revolución; dependiendo de quién, cuándo y dónde estaba en el poder, un artista podía ser un activista político o ser enviado al exilio. Y por supuesto, muchos otros vivían en el extranjero. Como no había ningún gobierno o ejército federal poderoso que pudiera encargar “arte de guerra” oficial, la Revolución no fue tema de la pintura o la escultura hasta que terminó el conflicto. En cambio, fue visualizada en incontables impresos, caricaturas y fotografías.

Los dos principales ilustradores de la Revolución, al menos desde una perspectiva posrevolucionaria, fueron el grabador José Guadalupe Posada (1852-1913) y el fotógrafo Agustín Víctor

Casasola (1874-1938). Ambos fincaron sus carreras durante el Porfiriato trabajando para periódicos, ambos formaban parte de las complejas redes de producción y distribución, y ambos produjeron muchísimas imágenes, generando un discurso basado en temas particulares, más que en temas de amplios cauces y generalidad. Los dos eran documentalistas comprometidos con su momento, cuyas vidas e imágenes después fueron mitologizadas para entrar al servicio de la identidad nacional.

Hacia 1888, Posada se mudó a la ciudad de México y se sumó a la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Posada contribuyó con ilustraciones para volantes, panfletos y otras publicaciones de bajo costo, otros escribían los textos. En parte inspirado en Manuel Manilla (1830-1895), su predecesor inmediato, Posada desarrolló un estilo visual que revela cierta familiaridad con impresos populares europeos y tiras cómicas estadounidenses. Aunque a veces hacía retratos de personajes históricos y tipos de las clases altas de una manera más representativa, Posada destacaba en sus representaciones de las clases bajas, las cuales se convirtieron en su tema dominante, usando líneas fuertes y reduciendo los efectos de sombreado. En parte esto puede ser práctico: Posada tenía que complacer a su editor con impresos que pudieran producirse barato y pronto, y soportaran muchas impresiones (por eso utilizó aguafuerte en cinc en vez de litografía). En lo tecnológico, Posada también fue innovador: usó procesos fotográficos para facilitar la producción de placas de zinc, y a veces utilizó fotografías como material fuente.

Pero el estilo también satisfacía al público. El taller de Vanegas Arroyo se conocía sobre todo por sus "hojas de a centavo", volantes ilustrados con textos, a menudo en forma de corrido, que

147 José Guadalupe Posada, *Dialoguito de mamá tierra con don cometa Halley*, 1899/1910.

La aparición del cometa Halley en 1910 coincidió con el Centenario mexicano. Para un volante publicado para señalar la ocasión, Posada reutilizó dos planchas que había creado en 1899 que representaban un cometa diferente. Esta imagen particular se mofaba de las creencias populares de que la cauda del cometa incendiaría la ciudad.



148 José Guadalupe Posada, *Calaveras del montón*, número 2, 1910.

Este volante se produjo después del 20 de noviembre de 1910, cuando Francisco I. Madero llamó a la insurrección armada contra el régimen de Díaz. Madero asumió la presidencia de México en octubre de 1911, varios meses después de la dimisión de Díaz. Fue asesinado durante un golpe militar conducido por Victoriano Huerta en febrero de 1913.

NUMERO 2.º CALAVERAS DEL MONTÓN.

Pasé por la primavera
Y me llamó la atención
El ver una calavera,
Que trajeron del panteón.
Daba pena y tentación,
Mirar que pelaba el diente
Era el dueño, el patrón;
Oh sin duda el dependiente.

Al otro lado un empeño
Mucha fue la admiración,
Tendido estaba su dueño,
Y con velas el cajón. . . .
Este que fué empuñero,
Robaba sin compasión
Que por amar el dinero;
Calavera es del montón.

Adelante el carnicero
En la mano su morcón,
Mas allá el tocinerio;
Con su hediondo chicharrón
Estos pronto se murieron
Y se fueron al panteón;
Calaveras se volvieron;
Calaveras del montón.

En la esquina un pulquero
Tomando de compromiso,
Al otro lado del piso
Le acompaña un jicarero.
Bebiendo porque lo quiero
Deña con amor profundo. . . .
Hoy calavera es el primero,
Y le acompaña el segundo.

El vicioso zapatero
Que alegre se emborrachó,
Por andar de pendeñero;
Hasta la zuela perdió.
En la calle se pelió
Pues insultaba a cualquiera,
Otro como él lo mató
Y ahora ya es calavera.

Han corrido mala suerte
Los ambrientos peluqueros,
Ya se los llevó la muerte;
A toditos por entero. . . .
Se volvieron calaveras
Sentados en un sillón,
Y como est van tan fieras;
Los quemó la cremación.

No corras tanto Madero
Deten un poco tu trote,
Porque con ese galope,
Te volviste narangero.
Ya no corras. . . . detente
Acorta ya tu carrera,
Que te gritará la gente;
¡A que horrible calavera!

Madero, en esta ocasión
Es mucho lo que has corrido
Ferdistes ya la razón,
Y en muerte te haz convertido.
Ahora tu filación
La tiene el nuevo partido;
Tu calavera han metido,
Al horno de cremación.



Adonde está tu viveza
Millionario y con dinero,
Alz a uno poco la cabeza;
Y Dale vuelta al tintero,
Te llevan á la prisión
Más corriendo que de prisa,
Ya te volvió ceniza. . . .
El horno de cremación.

De tu roída calavera
No queda ya ni pedazo
Al horno fué la primera,
Y se quemó á tizonazos.
Tu huesament hecha trizas
La metieron al montón,
Ahora sí que ni cenizas;
Recoje la cremación.

Por valiente el pansero
Y por andar de bribón,
Junto con el biscochero;
Tristes calaveras son . . .
Lo mismo es el dulcero
Y el que vende macarrón,
Uno y otro parandero;
Calaveras del montón.

Quiero que sepan mi cuita
Porque el gajote me tuerzo,
Si quieren ser propinita
No se olviden de este verso. . . .
El decirlo no quisiera
Pues me duele el corazón,
Pero está pobre calavera,
Los salda en el montón. . . .

En todas las fiesteitas
Se debe tener cuidado,
Que los crueles motoristas,
A mucha gente han matado.
Que sigan con sus tonteras
Que los espera el panteón
Todos hechos calaveras
Salida de la prisión.

Se acabaron los prensistas
No hay encuadernadores,
Se murieron los cajistas;
Ya no quedan impresores.
Con todos los escritores
Bañando la sandunguera,
Se volvieron calavera
En el panteón de Dolores.

Los toreros como sabies
Sufrieron su revolcón,
Vengó el toro sus agrabios
Los mandó para el panteón.
También á los del expres
Y empleados de papelera
Sin br. zos, man s ni pios
Los volvieron calavera.

El mando va á terminar
Por el cólera enfurecido,
Que sea pues bien venido.
Si nos tiene que tocar,
Pues decirlo no quisiera
Me causa desesperación
Porque tenemos que ser
Calaveras del montón;

Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.—2a. Calle de Santa Teresa, número 43—México 1910.

se vendían a un público popular. Ahí Posada ilustraba acontecimientos de actualidad con un aliento sensacionalista, presentando crímenes violentos y ejecuciones, desastres naturales y curiosidades científicas, como un cerdo que nació con cara de hombre. En algunos impresos utilizaba esqueletos para parodiar a líderes políticos, movimientos sociales y hasta la producción de volantes en el taller de Vanegas Arroyo; estas hojas, llamadas “calaveras”, provenían de una larga tradición de caricaturas satíricas para el Día de Muertos. Las hojas de a centavo eran sumamente populares; en una época de altas tasas de analfabetismo, eran leídas en voz alta para deleite de la multitud como formas condensadas de los tabloides de hoy.

Posada también abrazaba el orden y el progreso asegurado por el régimen porfiriano y era muy crítico del estallido de la Revolución y sus dirigentes. En una hoja de Día de Muertos, Posada muestra al terrateniente y revolucionario Francisco I. Madero como un falso líder disfrazado de campesino pobre con una botella de aguardiente de la destilería de su acaudalada familia en la mano. El corrido anónimo critica a Madero por “correr” demasiado rápido, lamentando en un punto que “El mundo va a terminar / Por el cólera enfurecido”. Dado el obvio tono satírico del impreso, sorprende que fuera reutilizado por el taller de Vanegas Arroyo en volantes promaderistas.

Posada murió en 1913, antes de los más terribles acontecimientos de la Revolución. Sus impresos fueron redescubiertos por el artista y muralista francés Jean Charlot (1898-1979) y otros creadores a principios de la década de 1920, y republicados como el “arte” de un héroe de la clase trabajadora —una construcción que eliminaba su imaginaria a favor de Díaz y sus litografías menos caricaturescas— que lo transformaron en el precursor ideal de los artistas radicales de las décadas de 1920 y 1930. Rivera y Orozco recordarían haberse inspirado en Posada cuando eran jóvenes en la ciudad de México; en el caso de Rivera, esto fue una invención retrospectiva. Posada también desempeñó un papel póstumo en el movimiento surrealista, cuando sus imágenes más estrambóticas fueron abrazadas por André Breton en la década de 1930.

Medio siglo después de la ejecución de Maximiliano, la fotografía de guerra ya era un género poderoso y ubicuo. Además de la Primera Guerra Mundial, ningún conflicto de inicios del siglo xx fue tan fotografiado como la Revolución mexicana. Las limitaciones tecnológicas dificultaban la representación de las

batallas principales, pero los fotógrafos capturaban cualquier otro aspecto de la guerra, desde lo gracioso a lo horrible: espectadores en El Paso que observaban la pelea a través del río en Ciudad Juárez en 1911; soldados estadounidenses que posaban durante la invasión de Veracruz en 1914; el cadáver del general Venustiano Carranza luego de su asesinato en 1920. Algunas imágenes seguían convenciones estéticas para representar el poder y el conflicto; otras mostraban líderes en poses más candidas o presentaban la lastimosa vida de los soldados. Muchas hacían ver la modernidad de la guerra, y su creciente y horrorosa brutalidad.

Muchos fotógrafos llegaron de Estados Unidos y produjeron imágenes que podían venderse a las agencias de noticias o imprimirse como de postales para las fuerzas estadounidenses acantonadas a lo largo de la frontera. Los fotógrafos mexicanos también estaban presentes: ya fueran asignados a los periódicos o trabajaran como propagandistas semiprofesionales para los caudillos militares. Sin embargo, de todos ellos, Agustín Víctor Casasola —en el periodo inmediatamente posterior a la contienda— fue el fotógrafo del conflicto, no sólo porque creó un archivo tan vasto que parecía equivalente a la complejidad de la Revolución.

Como Posada, Casasola no era radical: en 1900 se unió al *El Imparcial* (1896-1914), un periódico pro-Díaz que promovía reportajes sensacionalistas sobre polémicas intelectuales, y que fue el primero en usar fotograbado en México. Para *El Imparcial*,

149 Archivo Casasola (Manuel Ramos), *Villa en la Silla Presidencial*, 1914.

Esta imagen fue tomada el 6 de diciembre de 1914 en el Palacio Nacional, poco después de que las fuerzas opuestas a Huerta habían tomado la ciudad de México. Los jefes revolucionarios Tomás Urbina, Francisco Villa, Emiliano Zapata, Otilio Montaña y Rodolfo Fierro posan bajo una pintura militar. Líder de campesinos receloso de las trampas del poder, es muy conocido que Zapata declinó sentarse en la silla presidencial.





150 Archivo Casasola (Jerónimo Hernández). *Mujeres en la estación de trenes de Buenavista, 1912.*

Dada la fecha de publicación, sabemos que es probable que estas mujeres acompañaran a las fuerzas federales enviadas a suprimir una revuelta en el norte de uno de los primeros partidarios de Madero, Pascual Orozco. Sus canastas probablemente contenían comida para los soldados. Esta impresión moderna muestra daños posteriores en el negativo de la placa de vidrio.

Casasola ilustró eventos diplomáticos y políticos, con Díaz desempeñando un papel patriarcal. Él era más revolucionario en términos de su profesión: en 1911 Casasola fundó la primera asociación de fotógrafos de prensa de México, y el año siguiente formó la Agencia Mexicana de Información Gráfica, un archivo comercial que contaba con 400 000 negativos de más de 480 fotógrafos, tanto firmados como anónimos, que ilustraban casi cada aspecto de la vida nacional, con un énfasis especial en la ciudad de México y la Revolución.

Posada produjo miles de imágenes, muchas de ellas firmadas o con rasgos estilísticos que sólo eran de él. Pero los autores específicos de muchas de las fotografías del Archivo Casasola (como se le conoce ahora) sólo se han identificado hace poco: en algunos casos, Casasola grabó su nombre en los negativos que había comprado o pirateado de otros. La mayoría de las fotografías del archivo se publicaron después de la guerra, en un álbum editado por el propio Casasola, y en innumerables libros de historia.

Las imágenes preservadas en el Archivo Casasola nos recuerdan que, gracias a la propagación de la fotografía, cada vez más gente común y corriente aparecía como participantes activos en la visualización de la historia. Pero, sacadas de su contexto

histórico específico, las fotografías convertirse en un tema de especulación al igual que las pinturas más ficticias. Por ejemplo, una de las más famosas imágenes del archivo, tomada en la estación de trenes de la ciudad de México, muestra a varias mujeres de las conocidas como "soldaderas", aunque no están armadas. Versiones publicadas de esta imagen suelen mostrar sólo a la tensa mujer de la izquierda, que parece mirar hacia un destino incierto; sin embargo, el negativo completo tiene más personajes estáticos, que responden a la mirada del fotógrafo.

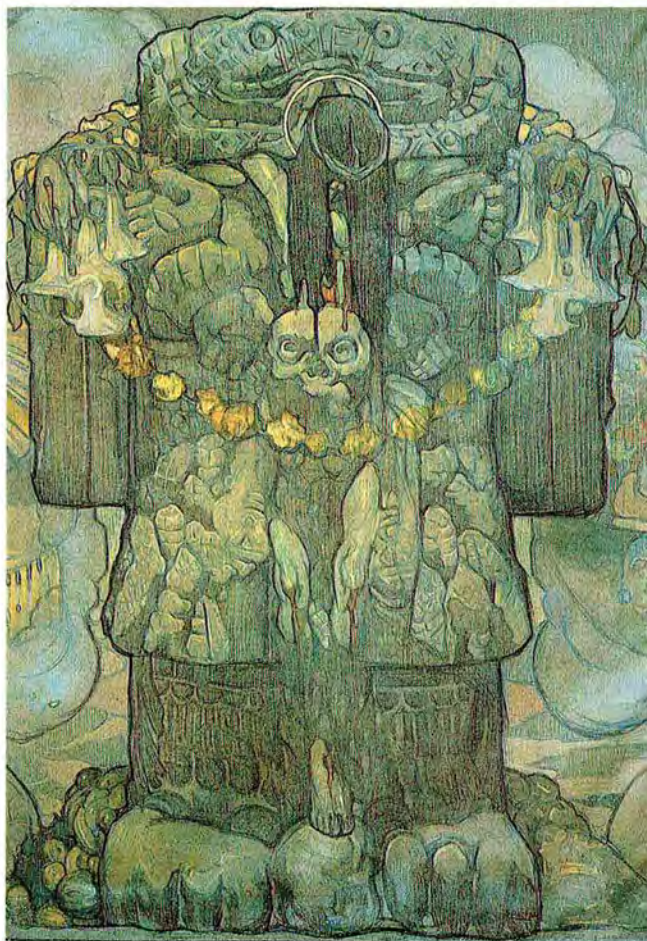
Entre los artistas más profesionales, David Alfaro Siqueiros sirvió en las fuerza constitucionalistas en 1914-15, y Francisco Goitia (1882-1960) trabajó como artista oficial para el general Felipe Ángeles en el ejército de Villa. En 1918, ambos exhibieron escenas de la Revolución en la ciudad de México, después de que lo peor de la lucha había pasado. El Dr. Atl era Jefe de Propaganda de Carranza, pero nunca ilustró la Revolución; Orozco —aunque incapaz de servir en las armas por haber perdido su mano izquierda en una explosión química— creó caricaturas políticas sobre la Revolución para publicaciones más bien reaccionarias en la ciudad de México y para el periódico carrancista *La Vanguardia* (1915) que duró poco, en el cual, como Posada, criticaba la inmoralidad desatada por la guerra.

La respuesta de Saturnino Herrán a la crisis política, económica y espiritual fue *Nuestros dioses*, un mural de óleo sobre tela (que quedó inconcluso por su muerte) para el vestíbulo del Teatro Nacional de Boari. En este tríptico, aztecas y españoles de rodillas rinden homenaje a un icono central que mezcla la Coatlicue y una Crucifixión, uniéndolas en una sola deidad sincrética adorada por ambos lados. En términos del simbolismo *fin-de-siècle*, esta alegoría mira hacia atrás, pero el mensaje no podía ser más contemporáneo: el llamado metafísico de Herrán a un mestizaje racial y cultural se inspiraba profundamente en el libro de Manuel Gamio *Forjando Patria* de 1916. En la siguiente década, Rivera, Orozco y otros artistas tomarían y explorarían el tema del mestizaje en sus grandes ciclos de murales.

Aunque se matriculó formalmente en la ENBA en 1906, Orozco se mantuvo escéptico sobre sus rígidas reglas, como es evidente en una serie de acuarelas que muestran burdeles de la ciudad de México, las cuales exhibió en 1916 con el título "La Casa de las lágrimas". Presentadas en un estilo audaz y expresionista, las obras son exploraciones de las profundidades morales de la sociedad. Proviene de fuentes múltiples, de

151 Saturnino Herrán, *Nuestros dioses: Coatlicue transformada*, 1915-16.

Este dibujo preparatorio para el panel central del tríptico *Nuestros dioses* de Herrán representa una síntesis de dos religiones y dos tradiciones artísticas. Una escultura monumental de Coatlicue, la diosa azteca de la tierra, era una pieza muy importante del Museo Nacional; la imagen de Jesús crucificado se tomó del Cristo de sangre de Zuloaga (1911), un parangón de la moderna pintura española.



ilustraciones modernistas de mujeres como *femmes fatales* o parásitos sociales de los antiguos temores burgueses a las prostitutas como portadoras de enfermedad y degeneración nacional, y, por supuesto de las incursiones de Orozco a la zona roja de la ciudad de México.

Pintadas durante los años más sangrientos de la Revolución, las gesticulantes putas con caras que parecen enmascaradas —que a veces aparecen robando dinero a sus clientes— representan las primitivas fuerzas desatadas no sólo por la modernización, sino por la guerra misma, fuerzas que debían ser controladas para evitar el caos. Desde esta postura pesimista, quizá no había salida, y por los siguientes siete años Orozco abandonó el arte por completo.



152 José Clemente Orozco, *La hora del chulo*, 1913-15.

En 1917 Orozco viajó a San Francisco en busca de trabajo. En su autobiografía, publicada en 1945, recordaba que los funcionarios de aduanas estadounidenses de Laredo, Texas, confiscaron y destruyeron unas sesenta acuarelas con tema de burdeles, juzgando que las obras eran "inmorales".

Diego Rivera, cuyas imágenes de la década de 1920 definiría a la Revolución mexicana para el público internacional, no podía omitir el acontecimiento definitorio de su generación. Él y Herrán habían sido los estudiantes más prominentes en San Carlos a principios de la década de 1900, pero Rivera obtuvo una beca privada para estudiar en Europa, y en 1907 se fue a Madrid y luego a París, pasando insaciablemente por una multitud de estilos. Aunque Rivera regresó a México para las celebraciones de Centenario de septiembre de 1910 y testificó la caída de Díaz, se volvió a ir a París en junio de 1911 y no regresó sino hasta 1921.

Entre 1912 y 1917, Rivera se mostraba como uno de los principales pintores cubistas en el disputado mundo artístico de Montparnasse, y era conocido por sus contundentes y cuidadosamente medidas composiciones. Una de sus pinturas cubistas de mayores dimensiones, titulada ahora *Paisaje zapatista*, muestra objetos reunidos en torno a una mesa, rodeados por un nítido cielo azul y volcanes del Valle de México, como si fueran abstraídos de su maestro José María Velasco.

Jefe de un levantamiento rural en Morelos, que buscaba recuperar las tierras comunales que fueron arrebatadas por acaudalados terratenientes, la prensa hablaba mucho sobre Zapata en 1915. Pero el sombrero de fieltro, el rifle y el colorido sarape en el bodegón pueden no haberse referido originalmente a Zapata, al

menos no explícitamente; en ese tiempo, Rivera decía que la pintura sólo era un “trofeo mexicano”. El título actual, que abiertamente politiza el tema, parece un intento retrospectivo de Rivera de apuntalar sus credenciales populares, como sus “recuerdos” de ver a Posada trabajando. Después de 1917, Rivera abandonó el cubismo como parte de su “regreso al orden” en la pintura francesa. A principios de la década de 1920, ya de vuelta en



153 Diego Rivera, *Paisaje zapatista: La guerrilla*, 1915.

Varias de las pinturas de Rivera de 1915 tienen referencias nostálgicas a la cultura material mexicana: un sarape tejido, una canasta, un equipal y una caja de puros con la etiqueta “Benito Juárez”. El papel *trompe l’oeil* aparentemente clavado abajo a la derecha recordaba a los observadores que la pintura era sólo una ilusión.

154 Carlos Mérida, *La princesita de Ixtanquiqui*, 1919.

Aunque es oscura la referencia del título, las imágenes de Mérida de este periodo representan tipos rurales de su nativa Guatemala, en especial cerca de Chichicastenango. Los temas mayas son relativamente raros en el arte moderno mexicano, dada la persistente centralidad política, económica y cultural de la capital.

la ciudad de México, Rivera desdeñó sus pinturas cubistas como ejercicios juveniles.

Más que Rivera, fue un joven artista guatemalteco llamado Carlos Mérida (1891-1984), residente en la ciudad de México desde 1919, quien sugirió una estrategia posible de combinar temas locales con la innovadora abstracción. Mérida había estudiado en París con el pintor catalán Hermen Anglada Camarasa, pero también había asimilado un interés por la pintura plana del cubismo y del constructivismo, que para él resonaban en los patrones decorativos de los textiles mayas. En pinturas exhibidas en la ciudad de México en 1920, entre ellas *La princesita de Ixtanquiqui*, Mérida presentó personajes mayas vestidos con las ropas tradicionales que al mismo tiempo era muy nacionalistas y muy abstractas. Aunque fue influyente el llamado de Mérida a un modernismo “americano”, pocos artistas mexicanos adoptarían una vía formal tan osada en la década de 1920.

En el periodo posrevolucionario, la mayoría de los críticos, historiadores y artistas —entre ellos Diego Rivera— descartaron la importancia de todas las pinturas de historia y las alegorías modernistas producidas a finales del siglo XIX como basura académica, irrelevante para la construcción de una nueva identidad posrevolucionaria. Aunque era una conveniente estrategia retórica, tales afirmaciones contradecían el hecho de que los fundamentos del arte moderno mexicano se habían establecido con seguridad en las décadas anteriores a 1920. Es famoso lo que dijo Orozco: para 1922 estaba la mesa puesta para la pintura mural.



Capítulo 7 De la Revolución al Renacimiento (1920–34)

Hacia 1922, las ideas, los estilos y los temas que marcaron al periodo prerrevolucionario se fusionaron en un sólido fundamento para los artistas mexicanos posrevolucionarios. De hecho, pintores, escritores y otros intelectuales mexicanos de principios de esa década creían formar parte de un "renacimiento" cultural, popularizando una idea que circulaba en los ámbitos modernistas desde principios del siglo. La "mesa puesta" a la que se refería Orozco es un caso complejo a veces disputado, aun si los historiadores y los muralistas trataron de simplificar la historia en décadas subsecuentes.

Entre 1920 y a principios los años treinta, pese a los empeños colectivos y los manifiestos de unidad, los artistas tenían perspectivas tan diversas como las de sus colegas en cualquier otra capital de arte. Incluso el muralismo, la estrategia artística más pública y famosa, fue un fenómeno heterogéneo marcado por estilos y temas distintos, y configurado por patronos y posiciones políticas diferentes. En décadas posteriores, los estudiosos y los críticos a veces agrupaban al arte de este periodo utilizando categorías tan generalizadoras como "Renacimiento Mural Mexicano" o "Escuela Mexicana de Pintura"; sin embargo, estos términos tienden a oscurecer la multiplicidad de enfoques que transformaron a la ciudad de México en uno de los centros más innovadores de arte moderno en cualquier parte.

La Escuela Nacional de Bellas Artes (que en 1929 se transformó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, ENAP) perdió su posición monopolista después de 1917. Terrenos de formación igualmente importantes fueron los andamios de los principales muralistas, así como las Escuelas de Pintura al Aire Libre. Los artistas continuaron viajando al extranjero —por razones políticas y artísticas—, pero, incluso entre los que se quedaron en México, un espectro cada vez más amplio de ideas y movimientos de vanguardia competía por su atención. En la década de 1920 también se incrementó el intercambio cultural entre Estados Unidos y México, con el creciente movimiento de artistas y críticos.

I. Muralismo en la década de 1920

A pesar de la incipiente estabilidad institucional generada gracias a la elección de Álvaro Obregón (1920-1924), México salió de la Revolución débil en lo económico y dividido política, social y geográficamente. Con Obregón y su sucesor Plutarco Elías Calles (1924-28), la Secretaría de Educación Pública (SEP) se convirtió en una institución fundamental: estaba encargada de mejorar la alfabetización y delinear una nueva y unificada identidad nacional. Obregón multiplicó por diez el gasto federal en educación, y permitió que su secretario de Educación Pública, José Vasconcelos (1882-1959), desarrollara un plan para transformar la sociedad mexicana mediante las escuelas, las bibliotecas y las artes.

Vasconcelos era uno de los visionarios que en la década de 1920 logró llevar a cabo las ideas frustradas durante el Porfiriato: el indigenismo y especialmente el mestizaje, dos conceptos relacionados con los artistas e intelectuales que los consideraban esenciales para la formación de la nación moderna. Para Vasconcelos, la cultura indígena estaba validada, pero sobre todo como parte de un proceso utópico de asimilación en el que cada una de las razas —pero en particular la española y la india— se fundirían en una "raza cósmica" dotada de un poder espiritual y estético sin rival. Por supuesto, esta teoría estaba marcada por un racismo fundamental que favorecía a las élites urbanas blancas; sin embargo, como metáfora de unidad, esta definición ampliada del mestizaje fue de gran utilidad para los artistas y los gobernantes.

Como rector de la Universidad Nacional (1919-20) y luego como secretario de Educación Pública (1920-24), Vasconcelos supervisó las instituciones albergadas que se albergaban en edificios coloniales secularizados: la Escuela Nacional Preparatoria ocupaba el antiguo Colegio de San Ildefonso. Y, en medida en que había una arquitectura oficial estatal (pues los financiamientos para nuevos edificios eran bastante limitados), el estilo elegido fue el neocolonial. Esto se aprecia con claridad en la nueva sede de la SEP (1921-22), diseñada por un ingeniero poco conocido, Federico Méndez Rivas, quien incorporó parte del convento del siglo XVII de La Encarnación e hizo eco de lo colonial en sus arcadas abiertas. La escuela primaria modelo que se creó en la administración de Vasconcelos —el Centro Escolar Benito Juárez— también evocaba el pasado colonial.

Estos edificios representaron una continuación del historicismo decimonónico, aunque ahora enfocados en fuentes locales. Sin



155 Carlos Obregón Santacilia, Centro Escolar Benito Juárez, ciudad de México, 1923-25.

Cuando se erigió como punto de interés en la colonia Roma, esta escuela pública era visible desde una gran distancia; ahora está rodeada de numerosos edificios. Roberto Montenegro pintó murales en la Biblioteca Lincoln de la escuela, inaugurada por Charles Lindbergh en 1927.

embargo, a diferencia del Aztec Revival, la arquitectura neocolonial encarnaba el concepto de mestizaje: sus formas y materiales se basaron en la mezcla cultural y la adaptación al entorno mexicano. La arquitectura neocolonial también confirmó la imagen de Vasconcelos como heredera de los frailes del siglo XVI, al mostrar los paralelos entre la evangelización indígena y los programas de su ministerio. Aunque Vasconcelos encargó imágenes didácticas para sus edificios, él y sus futuros muralistas poco sabían de los frescos que permanecían ocultos bajo los encalados.

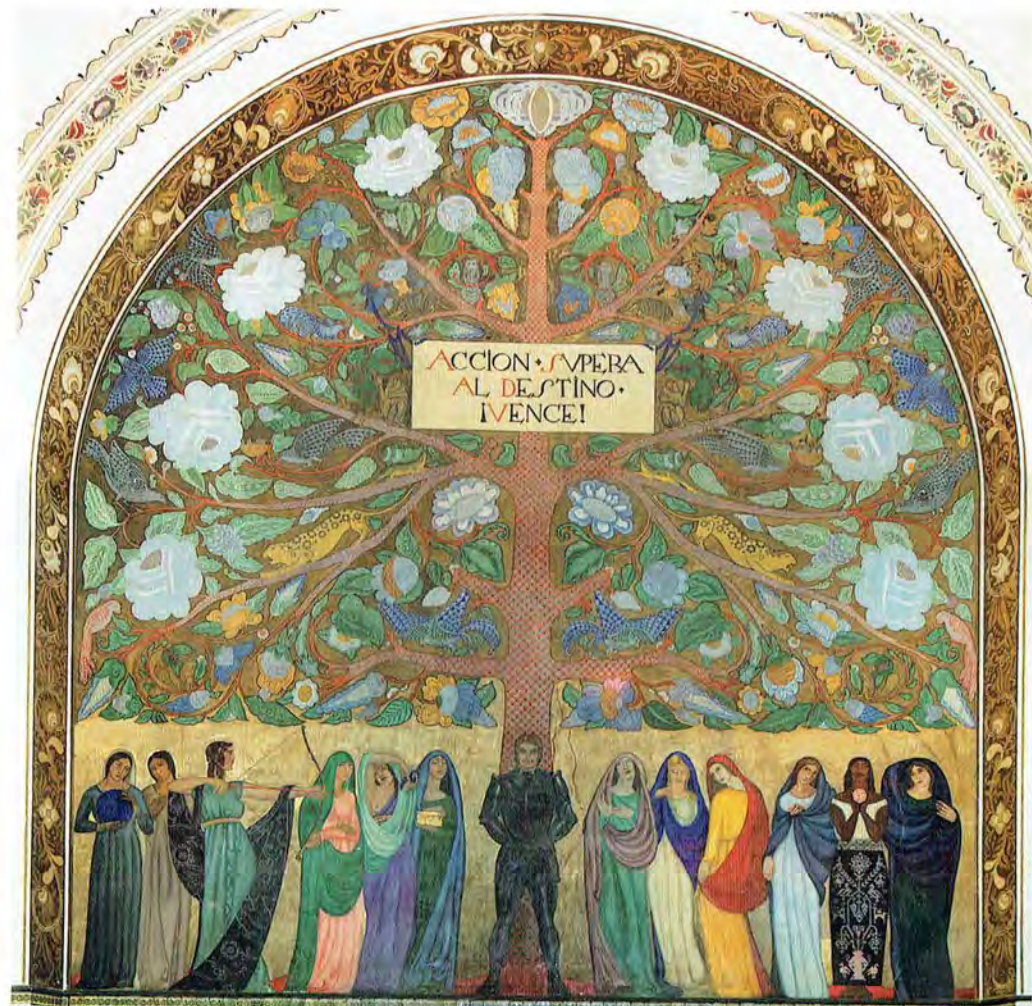
Para decorar las paredes de esos edificios, Vasconcelos animó a Diego Rivera y otros artistas a que regresaran de Europa; no obstante, primero contrató a los modernistas Dr. Atl y Roberto Montenegro para decorar las paredes en los antiguos templo y monasterio de San Pedro y San Pablo. El tema del mestizaje es explícito en *El Árbol de la Vida* de Montenegro. Las ramas floridas, pobladas de aves y jaguares, fueron tomadas directamente de la cerámica de Tonalá, Jalisco, que combina formas y técnicas indígenas y europeas. Las mujeres ataviadas con togas (sólo una porta ropa indígena) representan las doce horas o los signos zodiacales y rodean a un caballero que tiene una espada, quizás un doble de Vasconcelos. Una placa contiene un texto provisto por Vasconcelos: "Acción supera al destino: ¡Vence!" Mucho se ha dicho que fue tomado de Goethe, pero la frase parece ser una cita

156 Roberto Montenegro, *El Árbol de la Vida*, 1922.

La composición de Montenegro ocupa la pared principal de una iglesia desconsagrada, convertida en la Sala de Discusiones Libres, o salón de conferencias (el edificio ha tenido varias funciones sucesivas, y actualmente es un museo). El fondo de oro recuerda el retablo de madera dorado que alguna vez ocupó el espacio.

errónea, tal vez una completa invención. En cualquier caso, era una consigna perfecta para un hombre que creía que sus políticas corregirían siglos de opresión e ignorancia.

En la primera fase del muralismo, una docena de pintores estaban trabajando simultáneamente, tratando de hallar los temas y estilos apropiados para las "decoraciones" modernas. A Vasconcelos no le agradaron los resultados iniciales, entre ellos la alegórica *Creación* (1922-23) de Rivera en la Escuela Nacional Preparatoria. Pese a sus vacilantes referencias a la cultura mexicana y al mestizaje, no eran ni didácticas ni claramente modernas; de



hecho, remiten al simbolismo, asumiendo con cierta familiaridad los conocimientos esotéricos (símbolos masónicos y de los rosacruces, por ejemplo). Vasconcelos envió a Rivera al istmo de Tehuantepec para que redescubriera el México tradicional. En la Preparatoria, entretanto, varios muralistas más jóvenes estaban representando la vida cotidiana y la historia nacional, y aprendiendo la técnica del *buon fresco*.

A diferencia de sus colegas de un poco más de edad, Ramón Alva de la Canal (1892-1985), Jean Charlot, Fernando Real (1896-1964) y Fermín Revueltas (1902-1985) estudiaron con Ramos Martínez en la Escuela de Pintura al Aire Libre, después de que se reabrió en 1920. Ahí experimentaron con las pinceladas postimpresionistas y el color fauvista, empleados en estrecho compromiso con los modelos campesinos y los paisajes locales. Los temas relacionados con el mestizaje primero fueron abordados en pinturas de caballete y luego adoptados en sus murales en la Preparatoria, encarnados en un conflicto pasado, como en la *Masacre en el Templo Mayor* de Charlot, o en la cultura popular,

157 Jean Charlot, *Masacre en el Templo Mayor*, 1922-23.

El mural de Charlot recurre a las escenas de batallas de Paolo Uccello, pero los tocados de plumas y los relucientes ropajes aluden a propósito a las representaciones virreinales de los aztecas, como los de los biombos y los enconchados (p. 86). Se proponía que el mural se leyera simbólicamente más que como un intento de precisión histórica.

como en el mural en encáustica (1922-23) de Leal que muestra a los peregrinos y bailarines que rinden homenaje al Señor de Chalma. Los murales y pinturas de estos artistas tuvieron una profunda influencia en el desarrollo de Rivera.

En 1932, la escritora estadounidense Anita Brenner bautizó a Orozco, Rivera y Siqueiros como "las tres grandes figuras del arte moderno mexicano". Historiadores posteriores se han referido a ellos como "los tres grandes", aunque el término oculta a otros artistas que contribuyeron al desarrollo del muralismo. No obstante, los proyectos murales más prominentes de la década de 1920 fueron los ciclos de muchos tableros de Rivera en la SEP (1923-28) y la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo (1926-27), y de Orozco en la caja de la escalera y en los corredores de la Escuela Nacional Preparatoria (1923-26). Todos sufrieron complicados cambios estilísticos y temáticos con el tiempo. El teórico más fogoso de los tres, Siqueiros, nunca terminó sus murales en la escalera del Patio Chico de la Preparatoria, aunque junto con Amado de la Cueva terminó un ciclo para la Universidad de Guadalajara en 1925.

Estos ciclos revelan la creciente radicalización de los muralistas. Muchos se unieron al Partido Comunista Mexicano, y a fines de 1922 formaron el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México para defender sus intereses. Fundaron un periódico, *El Machete*, cuyo título que enfatizaba la idea del arte como arma para el cambio social. Siqueiros y Xavier Guerrero (1896-1974) aportaron ilustraciones didácticas a la publicación que se convirtió en el órgano del Partido Comunista Mexicano en 1924. El manifiesto del sindicato, una mezcla de retórica vasconcelista y marxista, favorece el "arte monumental" público sobre la burguesa pintura de caballete, y ensalza las tradiciones artísticas populares y populares de México. Al incluir a los "trabajadores técnicos" (los yeseros, carpinteros y otros) en su sindicato y portar overoles, los artistas hacían explícita su identidad proletaria.

En los frescos de la SEP, Rivera trató de unificar la diversidad cultural, étnica y geográfica de México en un programa coherente cubriendo tres pisos. Los brillantes colores, las figuras nítidamente delineadas, los detalles exhaustivos y las formas agradablemente terminadas tipificarían sus murales. Muchas son sus fuentes: Giotto fue una gran inspiración, pero también utilizó estrategias compositivas derivadas de su experiencia con el cubismo.

En la planta baja, el Patio del Trabajo contiene imágenes de las industrias tradicionales, como el tejido y la producción de azúcar.



188 Xavier Guerrero, *Los murciélagos y las momias intentan evitar el desarrollo de la pintura revolucionaria*, de *El Machete* (1-15 de julio, 1924).



Las ásperas líneas de este grabado en madera son típicas de las ilustraciones de *El Machete*. Custodiado por soldados, un muralista en overol pinta símbolos comunistas. Los vampiros, que representan las fuerzas reaccionarias, aluden a los ataques que enfrentaban los muralistas al trabajar en la Preparatoria.

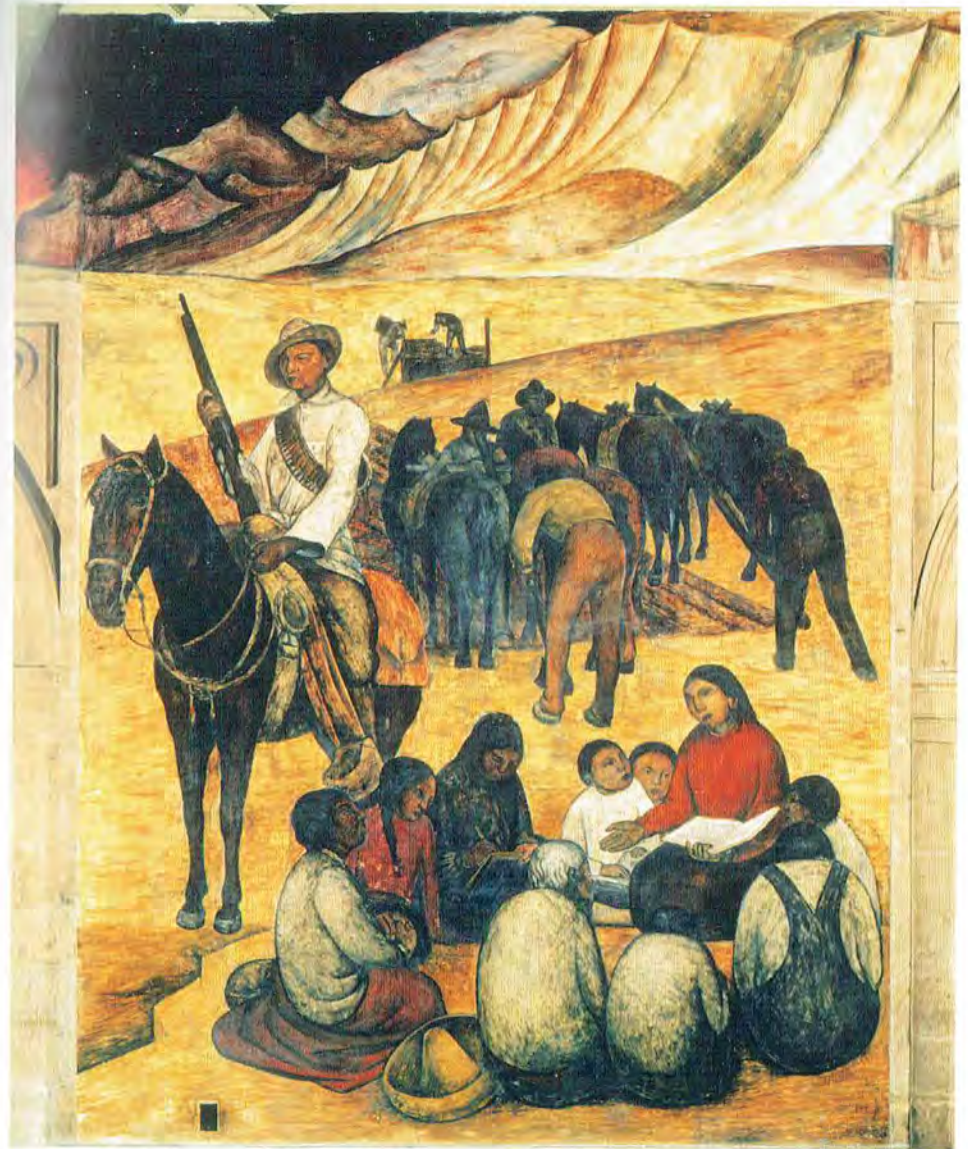
Algunos tableros se relacionan con las luchas políticas: el abrazo de los campesinos y los trabajadores urbanos, los mineros buscados por los capataces y un peón martirizado de una hacienda. En *La Nueva Escuela*, un maestro rural se sienta afuera con alumnos de diferentes edades, géneros y clases sociales, quizás una referencia a las Misiones Culturales que la SEP enviaba para mejorar los niveles de vida en áreas remotas. Estos tableros sugieren visiones ideales en la misma dirección de los rostros de los observadores; por ejemplo, en la pared norte aparecen montañas polvorientas, mientras en la pared sur se ven cañaverales. En el patio trasero —o Patio de las Fiestas— Rivera presentó celebraciones religiosas y seculares, desde la Danza del Venado yaqui de Sonora hasta la celebración del Día de Muertos en la ciudad de México.

Mientras los tableros del primer patio están unidos por paisajes que corren sobre las puertas incrustadas, Rivera pronto empezó a crear composiciones más densas que cubren tres o cuatro tableros adyacentes, o que corren hacia arriba en el cubo de la escalera. Múltiples personajes ahora marcan el espacio pictórico, y algunos se apoyan contra los marcos de las puertas o se sientan en ellos como si las estructuras arquitectónicas formaran parte de la escena. *El reparto de tierras* y *Desfile del Primero de Mayo* ilustran celebraciones políticas que anticipan las imágenes de la reforma agraria y el levantamiento proletario en otras partes del edificio. Varios de estos tableros tienen retratos de ayudantes y amigos de Rivera, y hasta del propio artista.

El piso superior consta de una galería de mártires nacionales, así como de una serie extendida de tableros enmarcados por arcadas *trompe l'oeil* de piedra y conectados por un cartel rojo con las letras de dos corridos: el primero habla de la revolución campesina que acababa de suceder, y el segundo narra la revolución proletaria aún por venir. Muchos de estos tableros ennoblecen al

159 Diego Rivera, *La Nueva Escuela*, 1923.

En este árido paisaje norteño, el soldado revolucionario simboliza a los jefes militares de Sonora, que entonces controlaban al país, y cuya benevolente protección aseguraba la producción agrícola y la educación. No es de sorprender que los libros y la enseñanza sean temas recurrentes en el ciclo de Rivera.



campesinado y a la vez critican abiertamente a las fuerzas reaccionarias, desde los capitalistas estadounidenses hasta los contrarrevolucionarios burgueses, entre ellos el mismo Vasconcelos.

Rivera siguió un extenuante programa, trabajando en diversos proyectos murales al mismo tiempo y produciendo pinturas de

caballete y dibujos para su venta, además de estar activo en los movimientos políticos. En la Escuela Nacional de Agricultura decoró los muros de la mansión con torretas de una hacienda expropiada, y llenó la antigua capilla con una iconografía que alude a la Capilla Sixtina. Los tableros que van a lo largo de los lados igualan la “evolución natural” (de los minerales a los árboles frutales) con la “revolución social” (de la opresión a la victoria del proletariado), y culminan en una monumental mujer desnuda embarazada (su esposa de entonces, Guadalupe) que personifica a la Tierra, cuyo cuerpo vagamente contiene el mapa de México. Bajo ella, unas alegorías de la Tierra, el Fuego y el Agua representan las fuerzas controladas por la tecnología, mientras un jovencito que simboliza el futuro enciende un generador.

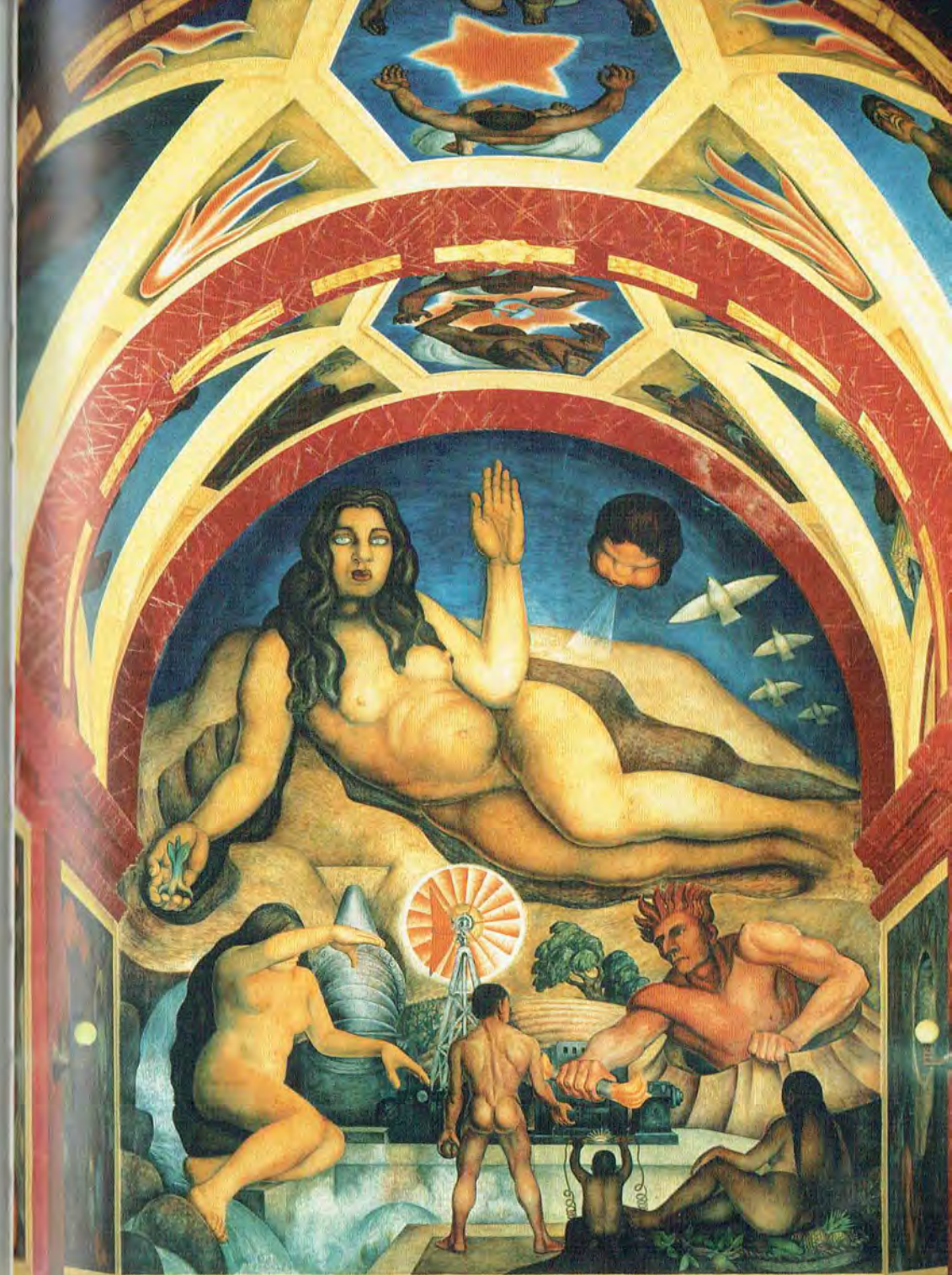
De vuelta en la Preparatoria, a Orozco le tomó más tiempo encontrar un estilo distintivo. Después de pintar una serie de alegoría esotéricas —entre ellas una *Maternidad* rubia inspirada en Botticelli—, volvió a sus raíces revolucionarias y creó varias mordaces caricaturas antiburguesas y anticlericales satirizando la Justicia, la Victoria y hasta a Dios, lo que provocó críticas y vandalismo. Las tensiones entre los estudiantes (que por lo general provenían de familias de clase media o alta) y los muralistas culminaron con la renuncia de Vasconcelos en julio de 1924 y el despido de la mayoría de los artistas, aunque Orozco volvió en 1926 para terminar su ciclo.

Orozco también lidió con el tema del mestizaje y la Conquista en su obra sobre Cortés y la Malinche (los únicos personajes históricos con nombre en el ciclo), quienes dominan el techo inclinado de la escalera principal. Su desnudez no sólo refuerza el paralelo con Adán y Eva, sino que también permitió al artista destacar las diferencias en el color de la piel, enfáticamente evidentes en sus formas superpuestas. La construcción por género y raza podría recordarnos la primera pareja en una serie de castas del siglo XIX (p. 119), aunque aquí el español y la india no tienen descendencia. El personaje desnudo a sus pies es seguramente una referencia al “esposo” indígena muerto en el *Fray Bartolomé de las Casas* de Parra (p. 180). Como los pintores académicos del siglo XIX, Orozco veía en la Conquista un avance inevitable aunque brutal hacia la asimilación cultural; nunca idealizó a los pueblos indígenas de México, del pasado o del presente.

Comparadas con las de Rivera, las composiciones de Orozco tienen menos personajes, usan una gama de colores más estrecha y fueron creadas con pinceladas anchas y vigorosas. Aunque hay

160 Diego Rivera. *La Tierra liberada con las fuerzas naturales controladas por el hombre* (muro del fondo), 1926-27.

Como *El Árbol de la Vida* de Montenegro, el mural ocupa un espacio que antes albergó un retablo. Aquí es la Tierra, más que una figura religiosa, la que bendice a los fieles estudiantes. Bancos de madera tallada con símbolos proletarios, diseñados por Rivera, llenan el salón.





161 José Clemente Orozco, *Cortés y la Malinche*, 1924.

En este retrato pseudomrimonial, el conquistador y su mujer se toman de las manos tiernamente, pero Cortés parece echar hacia atrás a la Malinche. El banderín negro sobre sus cabezas es una señal de duelo, pero aquí su significado es incierto.

evidencia visual de que conocía el expresionismo alemán, el estilo de Orozco era resultado de su deseo de elevar el drama, más que proporcionar información detallada; quizá se debía a la dificultad de crear murales con sólo una mano. Los mensajes ambiguos de muchos de sus tableros reflejan su breve adopción de ideas anarquistas, pero sobre todo reflejan su desconfianza en las ideologías. En *La trinchera*, al introducir vectores barrocos, crea drama y tensión, pero no tenemos ningún indicio de qué lado están estos soldados campesinos. La guerra es memorable, nos recuerda Orozco, pero no para sus cabecillas o sus manifiestos, sino por su impacto en los hombres y las mujeres.

El acceso a estos primeros murales era casi limitado: pocos de estos edificios estaban abiertos al público, aunque llegaban a una audiencia específica y muy influyente: los profesores y los burócratas del gobierno, quienes tenían a su cargo la transformación de la sociedad mexicana. Para muchos otros la

162 José Clemente Orozco, *La trinchera*, 1926.

La trinchera es uno de los varios tableros de la planta baja de la antigua que aluden a la Revolución Mexicana. Las arcadas de piedra que corren a lo largo del corredor enmarcan cada escena como una composición aparte. En 1931, Orozco volvió a trabajar esta imagen icónica como pintura de caballete, que ahora está en la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

recepción era indirecta, filtrada por la prensa, las publicaciones internacionales y hasta por los espectáculos de vodevil donde Rivera era un blanco fácil para los humoristas. A la larga, el impacto de estos murales fue brutal: si ratificaban o no los programas oficiales o defendían posiciones más radicales, cambiaron las reglas sobre *quién* y *qué* merecía atención en el arte y la vida.



II. La idealización de la vida rural

La pintura de caballete mexicana de la década de 1920 avanzaba en paralelo con la generalizada "vuelta al orden" que definió a la pintura francesa tras la Primera Guerra Mundial, en la cual los artistas buscaron una recuperación espiritual en el campo. Luego de la Revolución Mexicana, los valores nacionales se ubicaron en un paisaje rural idealizado y en los festivales, vestimentas y la cultura del campesinado. Las raíces intelectuales de este cambio son complejas, pero los artistas — desde hacía mucho— estaban comprometidos con la inocencia de la cultura popular, vista en el arte europeo del siglo XIX y en las pinturas de Herrán y otros en México. Esto no sólo se aprecia en las imágenes de Rivera, quien pronto se atrajo la atención internacional, sino también en las obras producidas por profesores y estudiantes de la SEP. Los críticos contemporáneos no dejaron de ver que este enfoque obligaba a una reevaluación de la belleza indígena, señalada por un concurso de un periódico para encontrar a la "india bonita" en 1921.

Pese al rechazo de la pintura de caballete en su manifiesto de 1924, los muralistas dependían de la venta de estas pinturas y los impresos para completar los escasos salarios que ganaban en los andamios. Muchas de estas obras derivaban —y en algunos casos eran copiadas directamente— de sus frescos de la ciudad de México y buscaban satisfacer la demanda del creciente mercado para el arte moderno mexicano, que en ese tiempo principalmente se localizaba en Estados Unidos. Orozco, que se mudó a Nueva York en 1927 en búsqueda de nuevos patronos y encargos, fue alentado por su agente, Alma Reed, para crear obras vendibles basadas en sus escenas revolucionarias de la Preparatoria; aunque muchas eran lúgubres y violentas, encontraron compradores.

Ningún artista tuvo tanto éxito —en su país y en el extranjero— como Diego Rivera al crear una imagen de México con su aparentemente ilimitada producción de óleos, acuarelas y dibujos. Estas obras mostraban escenas tranquilas y folclóricas de la vida cotidiana, sobre todo madres e hijos (a menudo sus propios sirvientes), y vendedores de flores y otros tipos locales, como la "molendera", que había sido representada en las pinturas de género y las fotografías desde mediados del siglo XIX. En *El día de la flor*, la primera pintura de Rivera que entró en una colección de un museo estadounidense, las perfectas belleza y simetría logran un sentido de elegancia atemporal: aquí el trabajo parece fácil y las tradiciones sin cambios.



163 Diego Rivera, *El día de la flor*, 1925.

Esta pintura muestra a los vendedores de flores que celebran el Viernes de Dolores en el pueblo de Santa Anita, en las afueras de la ciudad de México. Los rostros que parecen máscaras y las poses sedentes de las mujeres derivan de la escultura azteca.

En ellas se aprecia una estética similar a los bodegones cuidadosamente tomados por el fotógrafo Edward Weston (1886-1958), quien vivió en México de 1923 a 1926. Tales imágenes seguían profundamente el indigenismo oficial: ya sea físicamente o encarnado en las artesanías. Los temas indios de Rivera y Weston se elevan como poderosos iconos nacionalistas "modernizados" a través de una sofisticada manipulación de la forma. Sin embargo, también parecen completamente divorciados del mundo contemporáneo. Orozco desdeñó este tipo de imágenes por hacer románticas la pobreza y el atraso; no obstante, en su idealización, estas imágenes tranquilizaban a los espectadores de México y el extranjero debido a que los campesinos revolucionarios ya estaban contenidos y conformes. Desafortunadamente, en las décadas de 1940 y 1950 esta visión utópica degeneró en un kitsch exagerado e hipernacionalista —que se veía en calendarios, publicidad, postales y hasta en las pinturas posteriores de Rivera—, conforme la



164 Edward Weston, *Tres ollas de Oaxaca*, 1926.

Weston compró estas ollas negras de cerámica para agua en el mercado de Oaxaca, y luego las fotografió en el techo de su departamento de la ciudad de México. Otras fotografías documentales más le fueron encargadas por Anita Brenner para un libro que se publicó como *Idols Behind Altars* [Ídolos tras los altares] (1929).

urbanización y la industrialización avanzaron, se hizo más difícil encontrar escenas rurales perfectas.

En la SEP, Vasconcelos estableció una sección de dibujo y artesanías encargada de la enseñanza de decenas de miles de estudiantes en escuelas primarias e industriales y las normales. El primer director fue Adolfo Best Maugard (1891-1964), quien creó un método de enseñanza del dibujo basado en los patrones encontrados en las artes aplicadas de los fragmentos de cerámica azteca y las artesanías mexicanas.

De esta heterogénea mezcla cultural, Best Maugard extrajo siete elementos básicos lineales (espiral, círculo, semicírculo, diseño en "S", y líneas curvas, en zigzag y rectas) que él creyó que constituían un vocabulario estético universal, localizado en la profundidad de la psique humana. Los estudiantes y sus profesores utilizaban estos elementos para crear composiciones decorativas, serenas y "universales": en un dibujo de muestra de Julio Castellanos (1905-1947), el único referente mexicano podría ser el ave de la derecha, derivada de los guajes laqueados de Olinálá, Guerrero.

El método Best Maugard era parte de un interés más amplio de revitalizar el arte mediante la incorporación de los llamados lenguajes visuales primitivos, compartidos por la vanguardia, pero el nombre oficial de este programa —el Movimiento Pro-Arte Mexicano— indicaba que su visión era principalmente nacionalista. Su sistema proponía la creación de un arte esencialmente mexicano a partir de una síntesis de culturas del mundo, aunque enfocándose en fuentes locales que encarnaban el mestizaje hispano-indio, con algún toque de influencia asiática. Esto sentaba bien con el concepto de Vasconcelos de una "raza cósmica", así como con los intentos del régimen para forjar una cultura nacional compartida. Aunque era parte oficial del programa de estudios de la SEP, el método ofrecía una alternativa al muralismo didáctico. En la obra madura de Castellanos y de otros profesores, entre ellos Agustín Lazo (1896-1971) y Rufino Tamayo (1899-1991), puede rastreadse el énfasis de la imaginación sobre la observación, y de lo poético sobre lo político, los cuales tienen su origen en el método Best Maugard.

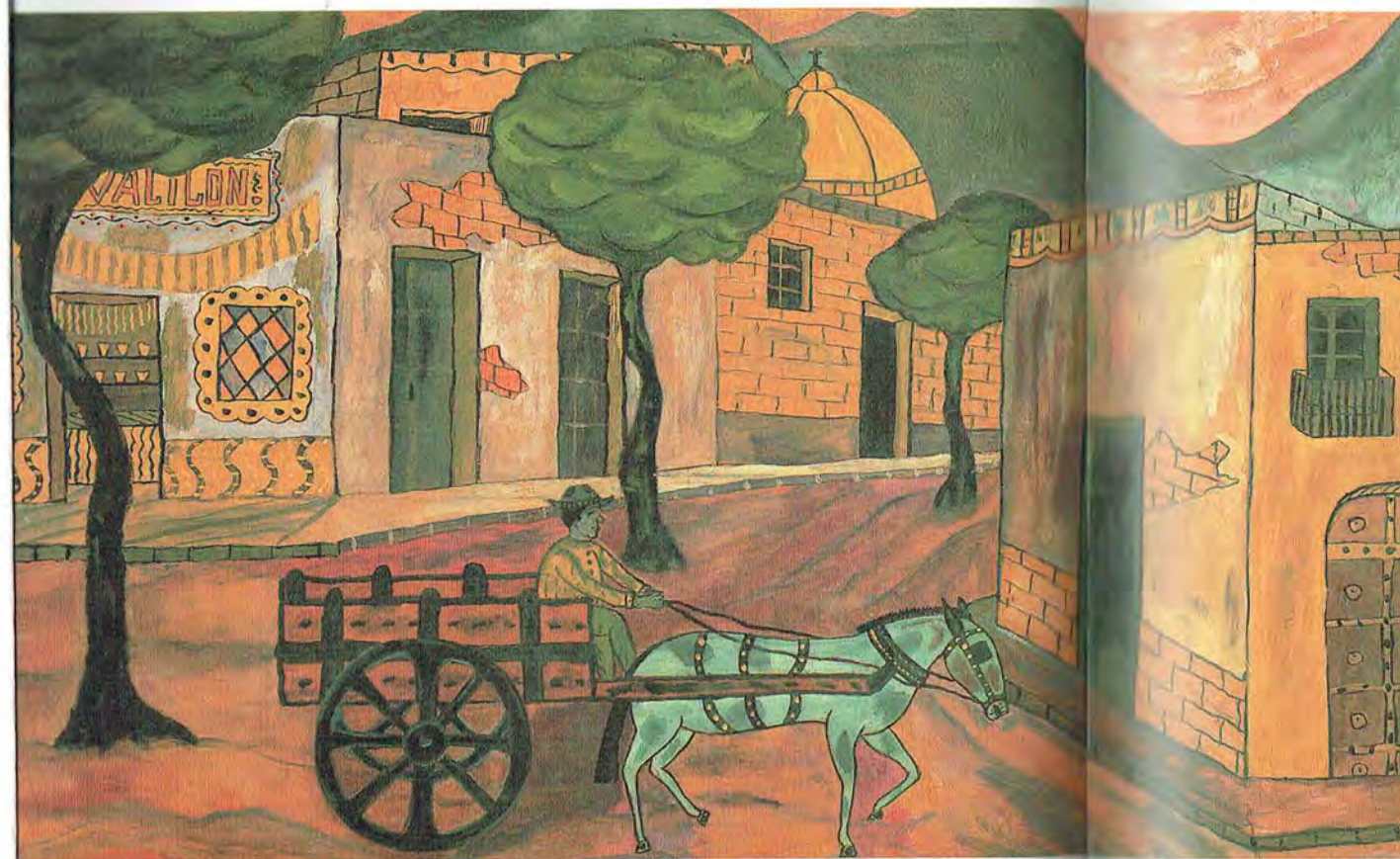
Poco antes, en 1924, el artista Manuel Rodríguez Lozano (ca. 1895-1971) adoptó este programa e introdujo importantes modificaciones pedagógicas. Animó a los estudiantes a estudiar las pinturas populares, en particular los exvotos, y acceder a su poder emocional y espiritual. Los retratos provincianos de Estrada y Bustos, y los murales en las pulquerías, también estaban siendo revalorados; se creía que encarnaban un auténtico espíritu nacional sin máculas de formación académica.

El principal *protégé* de Rodríguez Lozano era un joven llamado Abraham Ángel Card Valdés (1905-1924). Hijo de un ingeniero minero escocés y madre mexicana, Abraham Ángel pintaba retratos y paisajes en colores fauvistas sobre cartón barato; los resultados son unas de las obras modernistas más innovadoras producidas en México en este periodo. En *Paisaje (La mulita)*, unos árboles estilizados y unos fuertes contornos negros revelan el impacto del método Best Maugard, aunque sin el plano transparente. La desmañada perspectiva de los edificios hace eco de la *naïveté* de las pinturas populares, como las plazas de los pueblos pintadas en los baúles laqueados de Michoacán. Sin

165 Julio Castellanos, *Sin título (personajes y flores)*, ca. 1922.

El método de dibujo de Best Maugard estaba codificado en un manual para el profesor publicado en 1923. El artista explicaba cómo siete "elementos primarios" podían combinarse en composiciones originales utilizando la intuición de los estudiantes. Una versión traducida del texto tuvo varias ediciones estadounidenses, a partir de 1927.





166 Abraham Ángel, *Paisaje (La mulita)*, 1923.

La fachada pintada de la izquierda representa una pulquería llamada El Vacilón. Los murales en estas cantinas, dirigidas en su mayor parte a analfabetas, eran señaladas en ese periodo como los equivalentes populares de los murales patrocinados por la Secretaría de Educación Pública.

embargo, el resultado final evoca tanto *La alegría de vivir* (1907) de Henri Matisse como cualquier fuente local.

Abraham Ángel también fue uno de los primeros artistas mexicanos modernos —entre ellos el ayudante otomí de Rivera, Máximo Pacheco (1907-1992), y el muy famoso Rufino Tamayo, cuyas raíces zapotecas fueron invariablemente señaladas por los críticos— que fueron construidos como encarnaciones de la identidad nacional, no sólo a través de su arte, sino también a través de su etnicidad y su identidad. De hecho, a Abraham Ángel se le conocía simplemente por sus dos nombres de pila, suprimiendo su ascendencia escocesa y subrayando sus virtudes aparentemente celestiales. Lo que es más trágico es que sus vibrantes imágenes encubrían un relato más bien sórdido de tensiones familiares, celos sexuales y competidores que terminaron

con su probable suicidio en 1924, cuando apenas tenía 19 años. Las presiones de ser “el artista más grande de América”, como Rodríguez Lozano lo llamaba, y que luego cayeron cuando su profesor adoptó a Julio Castellanos como su nuevo *protégé* y amante, fueron demasiado para soportarlas.

Otra fuerza en el desarrollo de la pintura moderna mexicana fue la revitalización de la red de Escuelas de Pintura al Aire Libre, en parte inspiradas en las teorías pedagógicas progresistas del educador estadounidense John Dewey. El enlace directo con la ENAP había desaparecido hacia 1925, cuando se establecieron nuevas Escuelas de Pintura al Aire Libre, primero en los poblados rurales cercanos a la ciudad de México, y luego en Guadalajara, Taxco y otros lugares de provincia, como parte de un esfuerzo populista para extender la educación artística a los ciudadanos. Y, a partir de 1927, se instituyeron los Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana en los vecindarios de la clase trabajadora. Ese mismo año, se fundó una Escuela Libre de Escultura y Talla Directa en el ex convento de La Merced, en el centro de la ciudad de México, con clases de herrería y carpintería, cerámica, fundición y talla de piedra. *Forma* (1926-28), la revista oficial de artes de la SEP, promovió ampliamente la obra de los estudiantes.

La mayoría de los estudiantes, a quienes se les daba materiales gratis y que enfrentaban pocas restricciones para su ingreso, eran niños de entre nueve y quince años, aunque también podían matricularse adultos. Todos eran animados a representar sus alrededores y tradiciones con relativa distancia de las estrictas reglas académicas. Las pinturas iban de simples paisajes a composiciones más sofisticadas con múltiples personajes. Muchas revelan una aguda sensibilidad al patrón, la textura y el color, a pesar de que la anatomía y la perspectiva eran más intuitivas que estudiadas. La escena de género de Luis Lara que muestra diferentes etapas de la producción de canastas (entre ellas las de remojarlas en agua) es etnográficamente precisa, aunque *naïve* en su composición: los tres personajes parecen innecesariamente cargados a la izquierda.

Varias mujeres se matricularon en estas escuelas o trabajaban como profesoras, entre ellas Rosario Cabrera (1901-1975). Sin embargo, en la década de 1920, las mujeres enfrentaban una ardua batalla como artistas, quizá por las reformas revolucionarias se dirigían otra parte (las mujeres no obtuvieron el derecho al voto en México hasta 1953). Pocas trataron de participar en la primera fase del muralismo. Además de la fotógrafa Tina Modotti (1896-1942),

que llegó a México con Edgar Weston, las mujeres más prominentes en el mundo del arte de la ciudad de México en la década de 1920 eran escritoras, no artistas, tales son los casos de la antropóloga Frances Toor (1890-1956), editora de la revista *Mexican Folkways* (1925-37), y la periodista Anita Brenner (1905-1974).

Entre los estudiantes especialmente talentosos —los cuales desarrollaron carreras independientes— estaban Fernando Castillo (1895-1940), Ramón Cano Manilla (1888-1974) y Mardonio Magaña (1865-1947). Aunque ellos y otros artistas de la clase trabajadora recibieron capacitación, eran subestimados en las publicaciones y exposiciones contemporáneas. Nunca se atribuyeron afinidades con las corrientes modernistas europeas —como el expresionismo— ni a las intervenciones de los profesores. Por esta razón, los promotores nacionalistas recalcan la *naïveté* y la espontaneidad de estas obras como prueba visual de que el

167 Luis Lara, *Los canastos*, 1930.

Casi nada se sabe de Luis Lara. Las inusualmente grandes dimensiones del lienzo, seguramente con el propósito de exhibirla, indican que su talento era reconocido por su profesor Adolfo Ramos Rodríguez.



168 Mardonio Magaña, *Maternidad*, ca. 1931.

Mardonio Magaña era un hombre mayor que trabajaba como portero en la Escuela Libre de Escultura cuando sus ásperas tallas fueron descubiertas por Diego Rivera. Edgar Kauffman Jr. adquirió varias esculturas de Magaña para Fallingwater [La cascada], la famosa casa modernista diseñada por Frank Lloyd Wright.



brillante sentido estético de algún modo era innato en el alma mexicana, independientemente de los orígenes humildes. Los críticos en el extranjero confirmaron esta creencia cuando obras de las Escuelas de Pintura al Aire Libre estuvieron de gira en Europa en 1926. Las imágenes producidas en estas escuelas de arte alternativas enmarcaron el éxito de los muralistas y pintores más “sofisticados”, pues parecían demostrar que todas las caras del arte moderno mexicano surgieron del mismo terreno.

Los programas de arte para niños no sólo representaban la benevolente extensión de las reformas revolucionarias a las masas, sino que también eran una labor esencialmente modernista, a través de la cual los principales artistas encontraron un rejuvenecimiento formal y espiritual en la obra de colegas más jóvenes y menos formados. A finales de los años veinte, muchos artistas adoptaron la plenitud, la tosca anatomía, la no refinada artesanía y las formas simplificadas, pero ahora en composiciones sofisticadas que sólo *parecían* infantiles. Este abrazo de lo “primitivo” se relacionó con la búsqueda nacionalista de la fuerza interior del mestizo, en oposición a las definiciones de las razas mixtas como “degeneradas”.

Las estrategias que llevaban a lo primitivo son más evidentes en una amplia gama de obras: de las xilografías que muestran obreros y campesinos a las pinturas de artistas que trabajaron como profesores. Rufino Tamayo no sólo enseñó a niños, pues coleccionó su arte: a fines de los veinte, creó varias alegorías complicadas acerca del proceso creativo que revelan una conciencia del modernismo europeo, al tiempo que adoptan la franqueza formal de los artistas mexicanos sin formación.

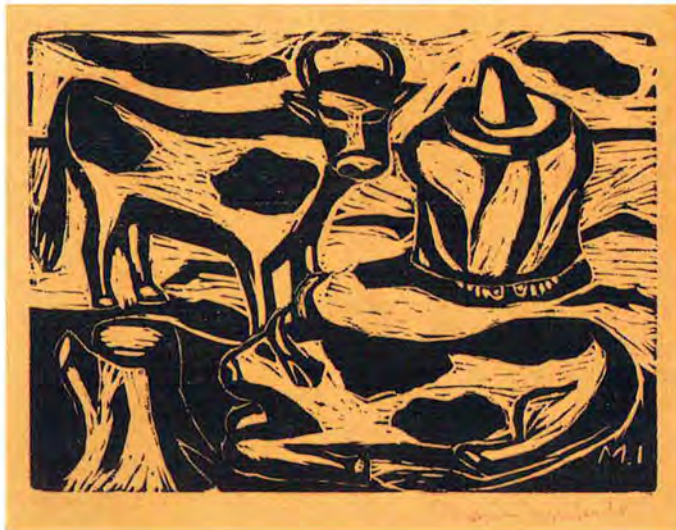
III. Inventando un mundo moderno

Los ideales revolucionarios que elevaron los paisajes y los hábitos locales a nuevas alturas también estimularon las tendencias modernizadoras que amenazaron a las tendencias populares. En sus murales de la década de 1920, Rivera y Orozco restaron importancia a la ciudad de México como tema: incluso en el *Día de Muertos*, Rivera subraya la cultura popular más que los monumentos reconocibles. Para otros artistas, la ciudad representaba un escape de las fronteras de la tradición. Más que enfocarse en lo que hizo México cultural e históricamente distinto, estos artistas destacaron sus semejanzas e intersecciones con el mundo moderno, particularmente como encarnaciones de las



169 Rufino Tamayo, *Las Musas de la pintura*, 1932.

El mismo Tamayo es tema de esta compleja y hasta metafísica pintura. Vestido como marinerito, pinta un lienzo grande que muestra un caballo. Está rodeado de musas en su estudio, entre ellas un retrato posible de María Izquierdo, que era su compañera en ese tiempo. El título original de la pintura era *Pintura infantil*, o "Arte de niños".



170 María Izquierdo, *Siesta*, ca. 1929-34.

A Jean Charlot se le atribuye en general el regreso al grabado en madera en México a principios de la década de 1920. Este medio era popular entre profesores y estudiantes en las Escuelas de Pintura al Aire Libre; este ejemplo de María Izquierdo (1902-1954) parece inspirado en una serie de impresos de talla basta de temas rurales hechos por Tamayo a mediados de esa década.

nuevas tecnologías, los tipos de construcción, los sistemas de comunicación y las condiciones sociales.

Estos artistas respondían a los cambios en la capital que crecía por el crecimiento demográfico y la mayor estabilidad económica. Especialmente en el centro congestionado de la ciudad, y en las colonias que siguieron expandiéndose hacia el oeste, cada vez era más fácil encontrar a los obvios indicadores de la modernidad: desde los automóviles y los cables telefónicos, a las mujeres a la moda, los espectáculos de vodevil y los ejemplos vanguardistas de la arquitectura funcionalista. Esta ruidosa y fascinante ciudad era visualizada en *Revista de Revistas* y *El Universal Ilustrado*, los suplementos culturales de los dos principales periódicos, así como el surgimiento de una generación de artistas que trabajaban en parte, o por entero, a la sombra de los mayores muralistas.

Dos radicales manifiestos de 1921 influyeron en una generación de artistas mexicanos que buscaban una revolución estética tan drástica como la que experimentó el país en términos políticos. Estos dos documentos, marcados por el futurismo y otros movimientos de vanguardia, propusieron un salto tanto en tema como en estilo. El primero fue escrito por Siqueiros y publicado en Barcelona en mayo, en el único número de *Vida Americana*, una revista de arte que él mismo editó. En "Tres llamados para una nueva dirección para los pintores y escultores de la nueva generación americana", Siqueiros llamó a los artistas a adoptar valores universales más que nacionales, expresados por el "plasticismo puro" más que ilusiones superficiales. "Vivamos nuestra maravillosa era dinámica", escribió haciendo eco directamente de Filippo Marinetti.

El otro manifiesto, titulado *Actual No. 1*, lo publicó como volante en diciembre el poeta Manuel Maples Arce (1898-1981). En un asalto de fuego repetido con técnicas de distanciamiento, incluyendo juegos de palabras, estruendos futuristas y oleadas de conciencia, el texto de Maples Arce llamaba a una audiencia más estrecha, aunque estaba elaborado sobre los mismos puntos de los "Tres llamados" de Siqueiros, entre ellos el elogio de la máquina, el rechazo del arte nacionalista y algunos rastros conservados del modernismo; incluso el título, que significaba el "día de hoy", parece tomado de su predecesor. Maples Arce proponía la fundación de un movimiento de vanguardia en México, que llamó "Estridentismo", el cual subrayaba no tanto el futuro como la bulliciosa retórica que se requería para modernizar a la sociedad mexicana en lo estético, lo espiritual y lo social.

El impacto del estridentismo fue desmentido por el pequeño tamaño del grupo que estaba en torno de Maples Arce, entre ellos escritores como Germán List Arzubide (1898-1998) y Arqueles Vela (1899-1977), y los artistas Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot y Fermín Revueltas. El escultor Germán Cueto (1893-1975), el grabador Leopoldo Méndez (1902-1975) y Tina Modotti también estaban estrechamente vinculados con el movimiento. Los estridentistas promovían sus obras mediante exhibiciones y proto-happenings en un restaurante chino que llamaban el *Café de Nadie*, en libros de poesía con portadas definitivamente modernistas y en revistas de corta duración como *Irradiador* (1923) y *Horizonte* (1926-27), títulos que comunicaban su actitud vanguardista.

A principios de la década de 1920, las imágenes estridentistas, la mayoría acuarelas e impresos, favorecían a la ciudad de México: desde los cafés que ofrecían camaradería intelectual, a los puentes, torres de radio y cables que expresaban la velocidad y el sonido de las comunicaciones modernas, hasta las chimeneas de las fábricas en un incipiente paisaje industrializado. Donde la ciudad de México no era suficientemente moderna, los artistas inventaban edificios constructivistas que nunca existieron, o modernizaron los existentes para hacerlos más vanguardistas. Entre las imágenes más innovadoras del grupo estaban las máscaras-retrato de Germán Cueto, de brillantes colores, de cartón, terracota y otros materiales, que recordaban las caricaturas modernistas de Miguel Covarrubias (1904-1957) y Matías Santoyo (1905-1975).

Como los futuristas italianos y los artistas vinculados con la Semana de Arte Moderna de São Paulo, Brasil (1922), a los estridentistas les interesaba un rejuvenecimiento nacional de los niveles sociales y estéticos. También buscaban desplegar el arte y la poesía para mejorar el destino de la clase trabajadora con mejoras en la infraestructura y otras reformas revolucionarias. Sin embargo, irónicamente el propio trabajador suele estar ausente o carece de importancia en sus imágenes. De hecho, a diferencia de los futuristas, algunos de los cuales se inclinaban por el fascismo, Maples Arce y otros estridentistas destacados seguían una agenda de izquierda, y se mudaron Jalapa, Veracruz para unirse a la administración del gobernador progresista Heriberto Jara. Dos años después, sus esperanzas de crear una sociedad utópica se vieron frenadas cuando Jara fue retirado de su cargo, y el estridentismo como movimiento coherente desapareció. Con el paso del tiempo, Cueto se instaló en París, donde exponía con el

171 Fermín Revueltas, *Café de cinco centavos*, ca. 1925.

Una de las imágenes más abstractas producidas en México en la década de 1920; esta síntesis de patrones, publicidades y muebles en un restaurante seguramente inspirada en el cubismo de Rivera. Esta obra pertenecía a Maples Arce: más allá del estrecho círculo estridentista, casi no había mercado en aquel tiempo para estas imágenes de vanguardia.

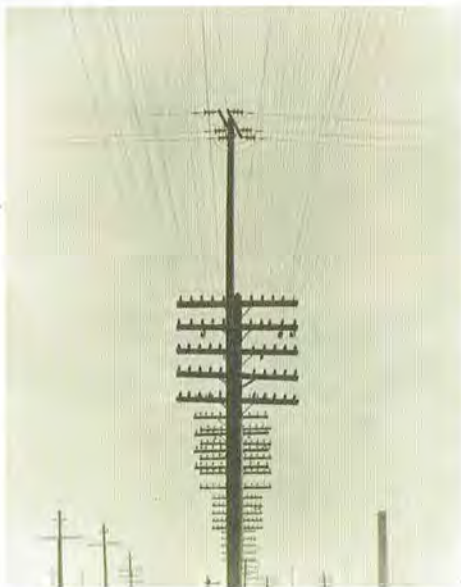
172 Germán Cueto, *Máscara de Germán List Arzubide*, ca. 1923.

Cueto era uno de los artistas más abstractos de la década de 1920. Sus primeras máscaras se parecen a las utilizadas en las celebraciones de carnaval, pero las posteriores versiones en cobre doblado —creadas durante una larga residencia en París (1927-1932)— evocan más a la escultura cubista.



grupo *Cercle et Carré*, fundado por el poeta francés Michel Seuphor y el pintor uruguayo Joaquín Torres-García.

Dada la urgencia de fortalecer a México tras la Revolución, no es de sorprender que una agresiva virilidad dominara la mayor parte de los aspectos de la política y la cultura mexicanas. Políticos, burócratas y artistas por igual justificaban la práctica artística con un simple mensaje que destacaba la función utilitaria del arte como arma para el cambio social. Pero no todos eran guerreros. En la década de 1920 se lentamente se constituyó un importante grupo que por largo tiempo sostuvo una posición contraria a los modernistas, un grupo que defendía el "arte puro" o el arte por el arte. O, para citar un epigrama de Xavier Villaurrutia (1903-1950), "...un arte para todos, pero a condición de todos fueran unos cuantos".



173 Tina Modotti, *Alambres de telégrafo*, ca. 1925.

Junto con la máscara de Cueto, esta fotografía se reprodujo en *El movimiento estridentista* (1926) de List Azurbide, un escrito temprano deliciosamente obstinado. Al voltear un poco hacia arriba la cámara, Modotti creó una imagen que podría estar en cualquier parte del mundo, y probablemente evitaba así los alrededores, más prosaicos.

Unidos por la revista principalmente literaria que fundaron en 1928, de los poetas conocidos como los Contemporáneos a menudo se dice que eran un "grupo dentro de un grupo", pues no firmaron ningún manifiesto ni compartieron ningún programa. En oposición a la agenda nacionalista de los escritores y muralistas revolucionarios, subrayaban más la expresión personal y establecieron contactos internacionales con movimientos literarios similares en Lima y Buenos Aires. Los Contemporáneos surgieron como una fuerza opositora no tanto por sus ideas políticas, sino por su resistencia al discurso populista e hipermasculino de su época. Su posición de un "arte por el arte" sería atacada por Rivera y otros izquierdistas como "afeminada" y contrarrevolucionaria, argumentos facilitados por el hecho de que la mayoría de los

Contemporáneos eran homosexuales, aunque no tan abiertamente, excepto por el poeta Salvador Novo (1904-1974).

Aunque los artistas vinculados con los Contemporáneos no compartían un estilo, varios evitaban el postcubismo angular de los estridentistas a favor de un moderado neoclasicismo, en buena parte inspirado en Picasso. Otras obras cautivadoras se comprometen directamente con la complicada modernidad de la ciudad de México: por ejemplo, varias pinturas de Rufino Tamayo y fotografías de Manuel Álvarez Bravo (1902-2002) presentan tiendas comerciales, vallas publicitarias y residentes urbanos con vistas a una imaginería bizarra y a extrañas yuxtaposiciones. Álvarez Bravo adoptó la "nueva visión" introducida en México por Weston y Modotti, pero sus títulos más poéticos y sus ambiguo significados revelan su temprana alianza con los Contemporáneos.

Algunos imaginaban a la ciudad como un escenario para vivir la vida moderna, más que como un sitio para sueños utópicos. El retrato de Salvador Novo de Rodríguez Lozano encarna perfectamente el espíritu del poeta, compartido por muchos de los Contemporáneos: íntimo, provocador y un tanto decadente. Pese a la influencia formal del arte infantil, el tema es sólo para un público maduro. Novo, vestido con una bata, va en un taxi por la noche pasando frente a la Oficina de Correos de Boari, rondando por una intersección conocida por los iniciados por ser un lugar para

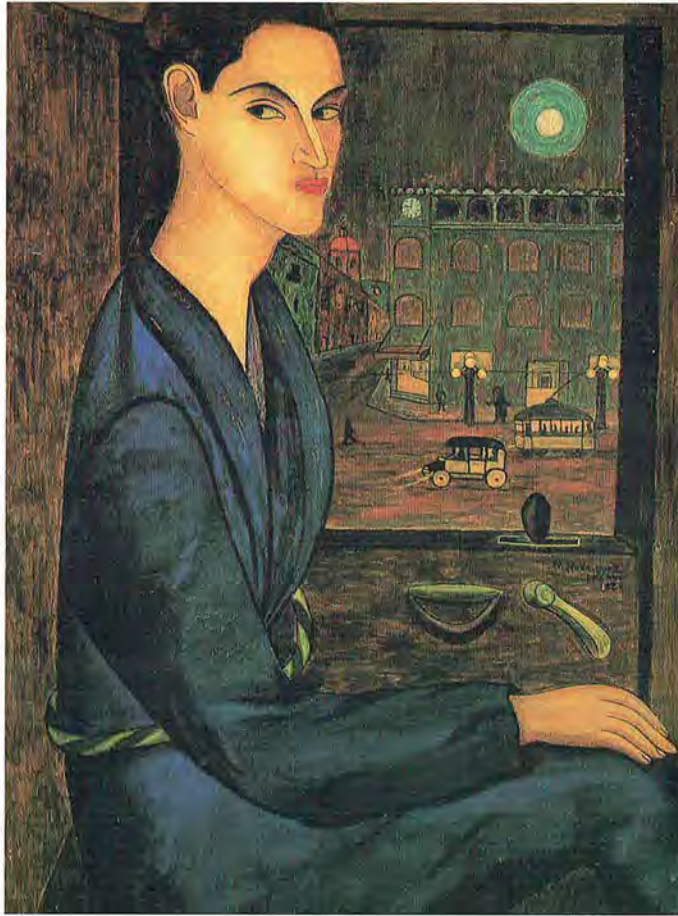
174 Manuel Álvarez Bravo, *Dos pares de piernas*, ca. 1930.

Esta imagen es testimonio de las nuevas tecnologías y los modos de consumo que definen la ciudad moderna. El aviso publicitario, que anuncia las suelas de goma producidas por la compañía lantera Euzkadi, estaba colocado al lado del Edificio La Nacional, que estaba en construcción en ese tiempo.



encontrar contactos sexuales. Una clara provocación al "hipermachismo" que marcaba al arte.

Más adelante, en esa misma década, las obras de los Contemporáneos revelan mayores deudas con el modernismo europeo, independientemente de si los contactos eran directos o indirectos: su revista reprodujo obras de De Chirico, Man Ray y Miró, aunque algunos artistas mexicanos también eran favorecidos, entre ellos los muralistas. Después de algunos años en Europa, Agustín Lazo volvió a México bien informado sobre el surrealismo y la pintura metafísica italiana. Los arreglos tipo escenarios de sus dibujos y *collages* recuerdan la importancia del teatro en el círculo de los Contemporáneos, sobre todo del Teatro Ulises financiado por Antonieta Rivas Mercado, hija del arquitecto porfiriano (p. 212). Aún más radicalmente vanguardistas eran los fotogramas, las exposiciones múltiples y otras fotografías manipuladas y creadas por Emilio Amero (1901-1976) a fines de los años veinte y principios



175 Manuel Rodríguez Lozano, *Retrato de Salvador Novo*, 1924.

Cuando se pintó este retrato, Novo apenas tenía veinte años de edad, y acababa de salir de la Escuela Nacional Preparatoria y ya cultivaba un personaje inspirado en Oscar Wilde. El automóvil, probablemente un Ford Modelo T (o "fordcito"), permitía al paseante moderno nuevas posibilidades para circular por la ciudad.

de los treinta. Durante un tiempo, Amero vivió en la Ciudad de Nueva York: no es de sorprender que los artistas mexicanos más experimentales formalmente de aquella época fueran, por lo regular, los que habían pasado mucho tiempo en el extranjero.

Debido a la mayor estabilidad y prosperidad nacional, la arquitectura moderna empezó a crecer en la ciudad de México a finales de la década de 1920, lo que llevó a la realidad la ciudad dinámica que imaginaron los estridentistas. Al final del Porfiriato se erigieron unos cuantos edificios moderno con estructuras de acero, de los cuales el más notable es un pabellón con torres comprado en Europa en 1895 y luego convertido en un museo de historia natural. Los primeros edificios verdaderamente funcionalistas datan de 1928.²⁹; la mayoría eran casas privadas,

aunque el Sanatorio de Tuberculosis de José Villagrán García insinuaba la futura adopción del estilo por parte del gobierno. Más visibles, aunque mucho más macizos, fueron el Edificio La Nacional (1930-32) de Manuel Ortiz Monasterio (1887-1967), frente al aún inconcluso Teatro Nacional, y el edificio de departamentos Ermita (1930) en Tacubaya, de Juan Segura (1898-1989). Sus gruesas y reforzadas paredes de concreto están perforadas por pequeñas ventanas, que revelan el mismo temor a los terremotos que definieron la estructura de las primeras iglesias coloniales.

La arquitectura moderna a escala doméstica se reservaba para la élite intelectual, pese a algunos experimentos tentativos para el alojamiento de los trabajadores. El pionero en este campo fue Juan O'Gorman (1905-1982), quien diseñó casas modernistas para varios miembros prominentes del mundo artístico, entre ellos Julio Castellanos, Frances Toor y, el más famoso, Diego Rivera. Encargado poco después del matrimonio de Rivera con Frida Kahlo en 1929, y ubicado en el suburbio de San Ángel al sur de la ciudad, el complejo Rivera-Kahlo consiste en una más pequeña estructura residencial conectada por un puente a una galería pública más grande y al estudio para Rivera; algunas de sus características evocan los estudios que Le Corbusier hizo en París. Reflejando las preocupaciones presupuestarias, las casas de O'Gorman eran más compactas que sus homólogas francesas, y la falta de proveedores industriales exigía recursos mayores para las labores y la creatividad, como barandillas hechas de tubos de agua.

En una ciudad en la que prevalecía el alojamiento tradicional, las construcciones modernistas vinculaban a sus patronos —como a sus homólogos en otros lugares— con el internacionalismo, la eficiencia e incluso la producción fabril, más que con las tradiciones populares o la historia nacional. En lo visual, el estudio de Rivera ratificaba su identidad propia como trabajador, en especial porque era un espacio semipúblico donde recibía visitantes e incluso turistas que compraban sus acuarelas. Sin embargo, en México, los interiores y exteriores de estas primeras casas funcionalistas a menudo tenían referencias que mitigaban las afirmaciones de modernidad absoluta: las habitaciones eran decoradas con muebles pintados y textiles tejidos a mano; muchos estaban rodeados de vallas de órgano-cactus, como los que hay en en el campo; y las paredes exteriores estaban pintadas con gran colorido. O'Gorman adoptó la misma estrategia que los pintores y los muralistas, mezclando formas de vanguardia con referentes locales.

176 Juan O'Gorman, Casa-estudio para Diego Rivera y Frida Kahlo, ciudad de México, 1930-31.

Las superficies vacías y las referencias a la era de las máquinas del complejo Rivera-Kahlo rechazaban a propósito las alusiones históricas de las residencias cercanas y de la San Ángel Inn, una ex hacienda. Sin embargo, para la década de 1940, las casas marcadamente modernistas y floridamente neobarrocas fácilmente coexistieron en otros barrios prósperos, como Polanco y la Condesa.



177 Agustín Jiménez, *Sin título*, 1933.

Mientras Manuel Álvarez Bravo adoptaba un tratamiento más purista del medio, otros fotógrafos, como Agustín Jiménez (1901-1974) y Emilio Amero, a propósito manipulaban sus negativos al servicio del arte y la política, y para la publicidad. Este fotomontaje se creó para promover la fábrica de cemento La Tolteca.



La arquitectura moderna de México —incluyendo el estudio de Rivera y el Edificio La Nacional, así como calzadas, aceras y hasta bancas de parques— cada vez más se hacía con concreto, la mayor parte del cual producido por La Tolteca, una compañía británica con nombre prehispánico. Aunque las conexiones entre arte y comercio ya estaban establecidas durante el Porfiriato, la clientela corporativa se hizo cada vez más importante a principios de los años treinta. Por razones de negocios, La Tolteca era una defensora de la arquitectura funcionalista contra los tradicionalistas que apoyaban el resurgimiento del estilo colonial español, al cual consideraban como auténticamente “mexicano”. En 1931, la compañía llevó a cabo un concurso en el cual se pidió a pintores y fotógrafos representar su fábrica en la ciudad de México. Aunque las obras presentadas eran ciegas, O'Gorman ganó el primer premio en la categoría de pintura; el que él fuera un cliente importante no recibió acusaciones de favoritismo en la prensa.

IV. El arte durante el Maximato

El Maximato es el periodo de seis años que siguió al asesinato de Álvaro Obregón a manos de un fanático católico en 1928. Tres presidentes asumieron el cargo en rápida sucesión, pero Plutarco Elías Calles, autoproclamado “jefe máximo de la Revolución”, mantuvo el poder en un tiempo de cambios económicos y políticos. Bajo su dirección, el gobierno abandonó las reformas sociales para consolidar el poder del Estado. Para lograr ese fin, Calles formó el Partido Nacional Revolucionario, una poderosa máquina política que unía un espectro de grupos divergentes, desde los sindicatos obreros hasta las fuerzas armadas, y que —con diferentes nombres— dominaría la política mexicana durante las siguientes siete décadas. Cambios hacia la derecha y preocupaciones por la estabilización política en este turbulento periodo, agudizados por la crisis económica mundial de 1929, crearon dificultades para los artistas mexicanos más radicales: algunos fueron censurados, encarcelados o exiliados, y otros, teniendo pocas oportunidades en el país, se fueron a buscar patrocinios en Estados Unidos.

A fines de la década de 1920 encontramos una mayor polarización en el arte mexicano. Rivera viajó a la Unión Soviética en 1927-28 para el décimo aniversario de la Revolución Bolchevique; Siqueiros se le unió en 1928. Aunque ambos se decepcionaron de las conservadoras reglas estéticas impuestas por Stalin, regresaron más comprometidos —al menos

Este panel alude a las amargas divisiones dentro del Partido Comunista. En el extremo izquierdo está Siqueiros, un estalinista comprometido. En el extremo derecho aparece Modotti con su amante, el cubano trotskista Julio Antonio Mella. Poco después de ser terminado esta obra Mella fue asesinado en la ciudad de México, probablemente por el agente estalinista Carlos Contreras, quien mira al observador justo arriba de Modotti.

visualmente— con una futura revolución proletaria, la cual es especialmente evidente en algunos paneles de la SEP, como *El arsenal*. En este tablero, unos trabajadores anónimos, acompañados de Frida Kahlo, distribuyen armas modernas a los campesinos: estaba la declaración de unidad entre los dos grupo sociales más importantes de la nación, y una afirmación de la primacía de los artistas e intelectuales en la lucha revolucionaria. Entre tanto, en fotografías publicadas en *El Machete* y otras revistas radicales, Modotti destilaba el complejo discurso del muralismo hasta sus elementos básicos, inspirada en las composiciones formalistas de su mentor Edward Weston.



Obras de Modotti. Xavier Guerrero y otros artistas radicales mexicanos circulaban en periódicos internacionales de izquierda. Esta fotografía de una mujer que enarbola lo que es probablemente una bandera roja apareció en la portada de *New Masses* en junio de 1929.



El asesinato de Obregón desencadenó virulentos debates sobre el futuro de las reformas revolucionarias, y los artistas mexicanos, sobre todo los miembros del Partido Comunista Mexicano (PCM), enfrentaron mayores limitaciones. En un complejo clima político, los activistas pronto fueron víctimas. El gobierno cerró *El Machete* en junio de 1929 y obligó al PCM a la clandestinidad. En 1930, Modotti fue exiliada, y Siqueiros, que había sido arrestado con motivo de una manifestación del Día del Trabajo en la ciudad de México, fue confinado en la Penitenciaría de Lecumberri antes de ser puesto en arresto domiciliario en la ciudad minera de Taxco.

Siqueiros pintó relativamente poco en los años veinte, pues dedicó la mayor parte de su tiempo al activismo de izquierda, participando en la organización sindical de los mineros de Jalisco. Sólo después de que fue encarcelado se dedicó casi de tiempo completo a la producción de arte, primero en una serie de escenas melancólicas que mostraban a los prisioneros torturados y sus familias abandonadas. En Taxco, con acceso limitado a materiales de calidad, Siqueiros creó varias pinturas usando bastos costales como soporte. Aunque muchas se han oscurecido con el tiempo, estas trágicas pinturas son brutales en forma y tema. En *Madre proletaria*, los personajes están prácticamente sepultados entre las paredes



180 David Alfaro Siqueiros, *Madre proletaria*, 1931.

Sin acceso a lienzos costosos, Siqueiros comenzó a pintar en costales de yute reutilizados. Rasuraba sus superficies fibrosas, las cubría con gesso, y luego ponía la pintura abundantemente. También apreciaba el hecho de que la burda base de sus obras reflejaban las duras vidas de sus personajes.

que los rodean; la pobreza y la opresión suprimen la ternura humana básica. Las pinturas monumentales de Siqueiros están muy alejadas de los lienzos romanticistas de la vida campesina creados por Rivera. Estas distintas visiones del México rural podrían haber sido sintetizadas en “¡Que viva México!” (1930-32), película inconclusa del director soviético Serguèi Eisenstein (1898-1948). Visual y temáticamente, el proyecto se inspiró profundamente en los muralistas, y (conocida a través de versiones no propias del autor) dio forma a la historia subsecuente de la fotografía y el cine mexicanos.

El clima político cada vez más restrictivo ofrecía a los artistas radicales menos encargos y espacios de acción independiente. Recordando los primeros momentos de crisis, Ramón Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma (1900-1983), Fernando Leal y Fermín Revueltas se unieron contra el conservadurismo estético y pedagógico de la

Escuela Nacional de Artes Plásticas, donde profesores como Gedovius e Izaguirre aún tenía influencia. Como profesores, defendían las Escuelas de Pintura al Aire Libre —que matriculaban estudiantes de una amplia gama de procedencias sociales— contra las acusaciones de que ellas no tenían propósitos de largo alcance. Haciendo eco de la agresiva retórica de los muralistas y estridentistas, llamaban a su grupo “¡30-30!”, por el calibre de un rifle usado durante la Revolución, y difundían su posición mediante manifiestos ilustrados que pegaban en los muros de los edificios por la noche.

El movimiento ¡30-30! era mucho más radical en términos de sus propuestas institucionales que estéticas; muchas de sus obras consistían en xilografías expresionistas que representaban temas rurales más que modernistas, lo cual prueba que su meta era alcanzar un público más amplio que los estridentistas y los Contemporáneos. Sus miembros, los “treintatrentistas”, también trataron de unificar los diversos programas de la ENAP en un solo centro que fuera progresista y multidisciplinario para la formación de trabajadores del arte, extraídos de todas las clases sociales, los cuales estarían al servicio de la reforma social. No es de extrañar

que los académicos de más edad —con el propósito de preservar la idea del arte como una profesión para personas cuidadosamente formadas— se opusieran al proyecto utópico. En sus publicaciones, los treintatrentistas abogaban por nuevos espacios de exhibición que alcanzaran públicos más amplios; incluso hicieron una exposición en un toldo de vodevil. Aunque la censura gubernamental los obligó a moderar la virulencia de su mensaje, continuaron presentándose como grupo hasta abril de 1930.

En agosto de 1929 Diego Rivera fue nombrado director de la ENAP, que entonces estaba bajo el control directo de la SEP; el nombre de la escuela se cambió al de Escuela Central de Artes Plásticas durante un breve periodo. Solidario con los treintatrentistas, propuso una revisión completa de programa de estudios, introduciendo un sistema de aprendizaje y autogobierno estudiantil, pero el intento fracasó; Rivera renunció en mayo de 1930. Durante el gobierno Emilio Portes Gil, el régimen acordó la gradual clausura de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, aunque un último lugar de resistencia permaneció en Taxco hasta 1937. Algunos de los artistas más militantes, aún dependientes de sus salarios federales, aceptaron una especie de exilio interno participando en las Misiones Culturales de la SEP. Como Modotti, Siqueiros y algunos otros comunistas importantes, ahora estaban lejos de la capital: ojos que no ven, corazón que no siente.

El patrocinio oficial cada vez menor obligó a varios artistas a irse al norte, a Estados Unidos, y Orozco fue el primero de los principales muralistas en partir. Poco después de terminar su ciclo mural de la Escuela Nacional Preparatoria se fue a Nueva York, a donde llegó en diciembre de 1927. Jean Charlot lo siguió el año

181 Fernando Leal, ilustración para el *Quinto Manifiesto Treintatrentista*, 1928.

Este impreso ataca a Manuel Toussaint (identificado aquí como “Monseñor Todos Santos”), luego director conservador de la ENAP y más tarde prominente historiador del arte colonial. Los artistas ¡30-30! También se opusieron violentamente a la noción de los Contemporáneos del “arte puro”, y públicamente atacaron su falta de “virilidad”, como se ve en el personaje afeminado en el extremo izquierdo.



siguiente. De hecho, desde fines de la década de 1910, Nueva York había sido un importante destino para artistas e intelectuales mexicanos, entre ellos Best Maugard, Covarrubias, el compositor Carlos Chávez (1899-1978), el poeta José Juan Tablada (1871-1945) y notablemente Marius de Zayas (1880-1961), caricaturista, galerista e importante promotor de arte moderno.

Sin embargo, durante este periodo de represión hubo un artista que siguió trabajando en murales públicos en la ciudad de México, protegido en parte por su fama internacional. En 1929, Diego Rivera pintó murales para la sala de conferencias de la nueva Secretaría de Salubridad de Obregón Santacilia (1926-29), y comenzó el más importante proyecto de su carrera hasta ese entonces: la decoración de las tres paredes del cubo de la inmensa escalinata en Palacio Nacional, sede del gobierno federal, que alberga el despacho del presidente.

Para este proyecto, Rivera no se propuso ningún tema pequeño. Decidió representar la historia entera de México, aunque el mural visualiza esa historia en términos de la ciudad de México, siguiendo en gran medida la tradición de las pinturas históricas decimonónicas. En medio de la pared central insertó la imagen de un águila encaramada en un nopal, derivada de un relieve en el trono de Moctezuma II, descubierto en 1926 en los cimientos de lo que habían sido las Casas Nuevas del *tlatoani* (p. 58). El mestizaje, simbolizado por la batalla entre aztecas y españoles —inspirado en el precedente de Charlot en la Preparatoria, pero aquí ilustrado con mayor exactitud histórica—, sirve de fundamento de los acontecimientos que se narran. Sin embargo, Rivera no tenía la intención de que se leyera como un relato, pues es un tumultuoso montaje de acontecimientos, documentos, ciudadanos promedio y dirigentes, de Cortés y Maximiliano a Calles, en el cual los vívidos detalles contrastan con la imposibilidad espacial del conjunto de la composición. Tenía la intención de que el mural impactara a los visitantes con un despliegue visual de alcance total y que inspirara sobrecogimiento: pirotecnia más que un libro de texto.

En Palacio Nacional, en la parte superior del muro central, Rivera insertó unos retratos adyacentes de Obregón y Calles, a sólo unos pasos de Zapata. Aunque seguramente él vio en este encargo como una oportunidad para imprimir una interpretación marxista de la historia en la psique nacional, los comunistas atacaron la complicidad de Rivera con el régimen como muralista y director de la ENAP, y lo expulsaron del partido en septiembre de 1929; el hecho de que Rivera simpatizara con León Trotsky



182 Diego Rivera, *México de ayer, hoy y mañana* (detalle), 1929-35.

En el centro del muro Rivera puso un águila con el glifo atl-tlachinolli (p. 25) en su pico. El glifo se refiere a la escena bélica inferior, con lo que informaba a los observadores sobre los orígenes del emblema nacional mexicano.

difícilmente lo ayudaba en su posición. En 1935, cuando regresó a pintar la pared sur en el cubo de la escalinata, Rivera mostró los problemas políticos del momento, lo que entonces implicaba a Calles en una red perversa de fuerzas religiosas, militares y políticas, y destacaba la amenaza del fascismo. En el extremo superior, Kart Marx señala el camino a una utopía socialista. En las décadas de 1940 y 1950 volvió de nuevo al Palacio, para extender el mural de la escalinata en una serie de paneles que recorren el

pasillo adyacente; desafortunadamente, falleció antes de que pudiera concluirse el ciclo.

Siguiendo a Orozco, Rivera fue a Estados Unidos en 1930, y Siqueiros en 1932: los tres volvieron a México en 1934, cuando un cambio en la presidencia ofrecía nuevas oportunidades (Rivera y Orozco regresarían a pintar murales en Estados Unidos en 1940). Durante el oscuro periodo económico que precedió la elección de Franklin Delano Roosevelt, estos artistas trabajaron en una docena de proyectos: la mayoría se localizan en Los Ángeles, San Francisco



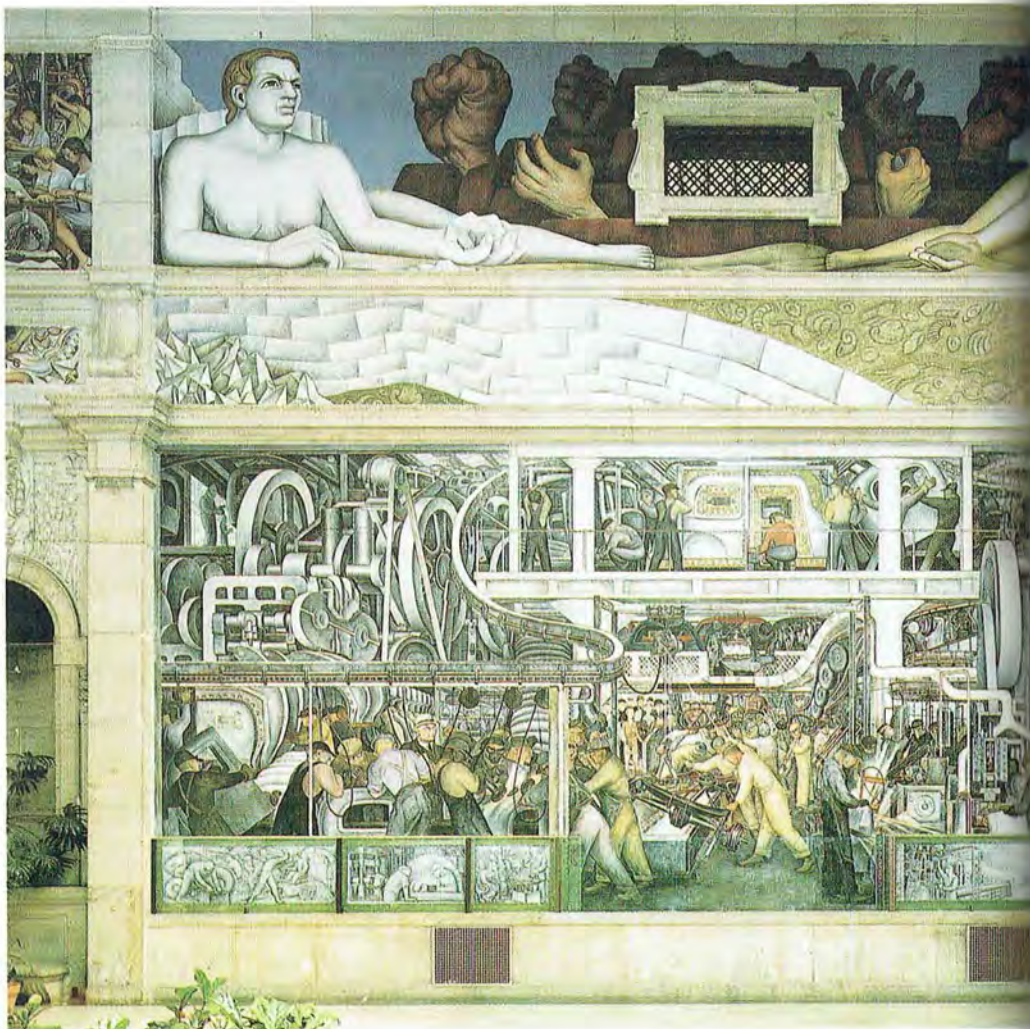
183 José Clemente Orozco, *Migración moderna del espíritu*, 1932-34.

Este panel de *Épica de la civilización americana* de Orozco muestra un Jesús vengativo, representado con una intensidad que recuerda los murales románicos españoles y la pintura expresionista alemana. La pirámide del fondo es un "montón de basura" con elementos rotos que representan las causas de su ira: religión, civilización y militarismo.

y Nueva York, aunque los más grandes e influyentes fueron los murales de Rivera en el Detroit Institute of Arts y el ciclo de Orozco en el Dartmouth College, en Hanover, Nuevo Hampshire. Estos murales fueron sostenidos por patrocinios procedentes de los profesores de arte y promotores sociales e industriales, y fueron pintados en diversos sitios: una casa privada y un club de accionistas; la mitad se pintó en centros de educación superior. Aunque los artistas desarrollaron algunos de los temas ya trabajados en sus murales mexicanos, sus obras en Estados Unidos —lo que no ha de sorprender— tenían una perspectiva mucho más internacional.

Orozco fue el primer artista mexicano que terminó un mural en Estados Unidos. Su *Prometeo* (1930), que está sobre el comedor del Pomona College en Claremont, California, es uno de los mártires antiguos y modernos, tanto míticos como históricos, que aparecen en sus murales posteriores (y cada vez más complejos en lo formal). En la New School for Social Research de Nueva York (1930-31) pintó a Gandhi, Lenin y al gobernador socialista de Yucatán, Felipe Carrillo Puerto; en Dartmouth, su ciclo *Épica de la civilización americana* presenta al filósofo-rey tolteca Quetzalcóatl, a Hernán Cortés, Zapata y finalmente —y de manera brutal— una imagen de un airado Jesús resucitado que regresó para destruir el símbolo de su martirio. En estas instituciones educativas, Orozco destacaba a visionarios y profetas que las masas no entendían bien, o que fueron sacrificados por las fuerzas reaccionarias que no estaban dispuestas a aceptar sus esfuerzos por transformar la sociedad; todos estos hombres anticipan el padecer del artista moderno.

En Los Ángeles, en 1932, Siqueiros por fin pudo exponer sus ideas sobre la función y la práctica del arte público que había desarrollado desde su manifiesto de 1921. Formó el Bloque de Pintores Muralistas para reforzar su visión de esta escuela como un proyecto colectivo, pese a que él era el indiscutible autor de las obras. Sus primeros dos murales, *Mitin en la calle* y *América tropical*, fueron pintados sobre muros externos de cemento usando instrumentos industriales, como el aerógrafo. Lamentablemente, por los experimentos técnicos de Siqueiros las obras empezaron a deteriorarse incluso antes de sus radicales temas fueran encalados por los preocupados patronos (*América tropical* ha sido restaurado en parte; *Retrato actual de México*, encargo privado que es preservado intacto, fue reubicado en el Museo de Arte de Santa Bárbara en 2002). A pesar de estos fracasos técnicos, desde ese momento



Siqueiros conminó a los artistas modernos para abandonar formatos anticuados como el *buon fresco* y la pintura al óleo, por estar vinculados con instituciones arbitrarias del pasado, y que los sustituyeran con materiales y herramientas modernas producidos por los trabajadores en las fábricas para crear un arte proletario en sustancia y temática.

A diferencia de Orozco y Siqueiros, Diego Rivera no presentó ningún tema específicamente mexicano en sus murales de Estados Unidos de la década de 1930; prefirió enfocarse en la industria moderna y el triunfo de la clase obrera. Y, de los tres muralistas más destacados, Rivera fue el único que adoptó —cuando menos al principio— los temas menos combativos. Sus murales en San Francisco elogiaban la agricultura e industria locales; los del patio Instituto de Artes de Detroit idealizaban los triunfos de la era de las máquinas, centrándose en la producción del Modelo A de Ford en la Planta de River Rouge, que entonces era el complejo fabril más grande del mundo.

Fue en Nueva York, cuando se le encargó pintar un mural para el vestíbulo del Edificio de la RCA en el Rockefeller Center, cuando se quitó los guantes: se pidió a Rivera que ilustrara el tema específico de “El hombre en el cruce de camino mirando con esperanza y elevada visión en la elección de un nuevo y mejor futuro”, que él tomó como título. En el mural presentaba al observador-obrero como una inequívoca oposición entre el opresivo capitalismo desgarrado por la guerra o el idílico comunismo al estilo soviético. Imágenes del macrocosmos y del microcosmos, estatuas clásicas y hasta grandes pantallas de televisión (recién inventadas por la RCA) reforzaban el mensaje. Rivera fue despedido antes de que terminara la obra,

184 David Alfaro Siqueiros, *América tropical*, 1932.

América tropical rechaza la imaginaria romántica de los carteles de viajes y de los cines de evocación maya a favor de una visión más crítica del pasado antiguo. El personaje indígena crucificado, enmarcado por elementos mayas e incas, está a punto de ser rescatado por los dos revolucionarios que se ven en el extremo derecho, identificados como campesinos de México y Perú.

185 Diego Rivera, *Industria de Detroit* (muro sur), 1932-33.

Como toda su obra, aunque basada en una acuciosa investigación, la imagen de Rivera de la línea de ensamblado es un montaje de varias operaciones vistas desde un único e imposible punto de observación. Aquí el único indicio de México es la prensa metal-mecánica, vuelta a fundir para parecerse a Coatlicue, en una fusión de máquina y dios que hace eco de la alegoría de Herrán de 1915-16 (p. 230).

presumiblemente porque había incluido un retrato de Lenin, pero quizá también porque el mural desafiaba la idea de que la tecnología (en particular la radio y la televisión, sobre las que la RCA mantenía un monopolio) era un bien social. El fresco inconcluso fue descascarado de la pared en febrero de 1934, aunque a Rivera se le pagaron sus honorarios de 21 000 dólares, cifra que recuerda las grandes sumas que recibían los pintores de retablos en el siglo XVI (p. 39). Ese mismo año, pintó una versión modificada del mural en el recién inaugurado Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México.

No todos los artistas mexicanos que trabajaron en Estados Unidos eran muralistas. Frida Kahlo, que acompañó a Rivera a Estados Unidos tras su matrimonio, creó imágenes que no sólo afirman un enfoque más íntimo a la producción de arte, pero también ofreció una visión alternativa de la ciudad moderna. En *Henry Ford Hospital*, pintado en Detroit, Kahlo se muestra a sí misma abandonada tras un aborto natural; los símbolos relacionados con el acontecimiento —como el modelo anatómico, el esterilizador médico y el feto perdido— están enlazados a su cuerpo por unos listones que parecen venas. El complejo fabril en el horizonte está sin vida y distante. Luego de las lesiones que sufrió en un accidente en 1925 y que la obligaron a abandonar la Preparatoria, Kahlo fue educada por su padre, fotógrafo y acuarelista aficionado (p. 209). Astuta observadora, absorbió muchas de las principales tendencias de los años veinte, entre ellas el arte para niños y, desde un punto temprano, el surrealismo.

Pese a su fama, las obras personales de Kahlo palidecían ante los murales de Rivera de Estados Unidos, las cuales resultaban de un complejo acuerdo entre un artista ambicioso y sus patrocinadores también ambiciosos. Él buscaba sostener su pretensión de ser el mayor retratista de la clase obrera en la mayor economía del mundo, y quizá como el principal artista de América, con una serie de obras de alto perfil que inicialmente restaban importancia a la teoría marxista. En efecto, si Rivera no se esforzaba en ocultar sus radicales creencias —y, en un panel de la Secretaría de Educación, incluso había arremetido contra dos grandes capitalistas (Henry Ford y John D. Rockefeller) cuyos hijos luego lo contratarían— obtuvo encargos importantes. Incluso se le concedió una exposición individual (1930-31) en el recién creado Museo de Arte Moderno en la Ciudad de Nueva York, honrado en segundo lugar tras Matisse. Sus patrocinadores estaban dispuestos



186 Frida Kahlo, *Henry Ford Hospital*, 1932.

Esta obra evoca los tradicionales exvotos, que Kahlo y muchos de sus contemporáneos coleccionaban (pp. 114-115). La cama parece estar perdida en un espacio deshabitado, aunque ahora como un paisaje exterior más que un interior doméstico. Aquí la única potencia sobrenatural que ofrece salvación es el arte mismo.

a correr el riesgo porque Rivera representaba la mejor respuesta de América frente al predominio artístico de Europa: su realismo inclinado hacia lo cívico, que adaptaba las innovaciones formales modernistas a las realidades nacionalistas, no tenía ninguna competencia seria en Estados Unidos.

Emilio Amero, Rufino Tamayo y otros mexicanos también pintaron murales en Estados Unidos, pero ninguno sería tan famoso como los de Rivera, Orozco y Siqueiros. Aunque en un país más sensible a la opinión pública, estas obras eran atacadas con frecuencia por sus visiones desafiantes de la religión y la historia; en ocasiones los artistas eran satanizados por críticos xenófobos y, en algunos casos, sometidos a actos más abiertos de censura de los que habían tenido en México. Sin embargo, su legado fue amplio. Los murales desencadenaron un renovado interés en la moderna pintura al fresco entre los artistas estadounidenses, y ayudaron a facilitar el surgimiento de varios programas públicos de arte bajo las dependencias del New Deal del gobierno de Roosevelt. Aunque Orozco restaba importancia a su necesidad de ayudantes, algunos



187 Julio Castellanos, *La manteada*, 1933.

En este mural, Castellanos politiza un juego común infantil: los futuros obreros y campesinos se unen para atormentar a un diablo y un sacerdote lanzándolos sobre una cobija roja. Castellanos ubica sus personajes idealizados, inspirados en el neoclasicismo de Picasso, al servicio del anticlericalismo oficial.

pintores jóvenes, como Ben Shahn, estaban muy dispuestos a trabajar con Siqueiros y Rivera, utilizando su formación en obras posteriores. Otros artistas estadounidenses tuvieron la inspiración de viajar al sur para ver por sí mismos los murales de los años veinte, e incluso unos pocos recibieron encargos de murales en México (p. 282). Los murales mexicanos de la siguiente década de también sentaron poderosos precedentes para el arte callejero de Chicago de los setentas, predeciblemente centrados en Los Ángeles y San Francisco.

Entre tanto, en la ciudad de México ocurría un resurgimiento de la pintura mural y del arte público durante la presidencia de Abelardo L. Rodríguez (1932-34), en parte debido a que la depresión económica impulsó un mayor gasto social para aliviar las tensiones políticas y económicas. En 1934, el gobierno encargó a Rivera y Orozco pintar murales para el recién terminado Palacio de Bellas Artes; inauguró un nuevo mercado en el centro colonial que fue decorado con murales (p. 282), y decidió transformar la estructura abandonada de acero del Palacio Legislativo de Bénard en el Monumento a la Revolución: el arco triunfal modificado por Carlos Obregón Santacilia, con esculturas de Oliverio Martínez (1901-1938), se inauguró en 1938.



En aquellos años, resurgió la SEP como centro de las reformas progresistas —ahora bajo la dirección del abogado socialista Narciso Bassols— por lo que dio a los arquitectos modernistas, en especial a Juan O’Gorman, una oportunidad de radicalizar su práctica y utilizar edificios como motores de cambio social. O’Gorman fue nombrado arquitecto jefe y, junto con la renovación de la infraestructura existente, diseñó varias escuelas primarias funcionalistas para barrios de la clase trabajadora en la ciudad de México, donde audazmente comunicaba la presencia del régimen en el poder. Bassols había llamado a un “máximo de eficiencia al costo mínimo”, y así, O’Gorman creó austeros planteles para la educación, ofreciendo instalaciones higiénicas, patios bien soleados y componentes estandarizados escalados a la estatura de un niño promedio. Como en su estudio para Rivera (p. 262), utilizó color en los muros exteriores; O’Gorman creía que en el clima mexicano el blanco dañaría los ojos de los estudiantes. Esta fue una nueva arquitectura para las nuevas masas, a diferencia del neocolonialismo de Vasconcelos (p. 235), que recordaba una época dominada por la aristocracia y la Iglesia.

Mientras los “tres grandes” estaban en Estados Unidos, O’Gorman encargó a artistas más jóvenes —algunos nuevos en la pintura mural— que decoraran las cajas de las escaleras y los pasillos de estas escuelas, continuando una política establecida en lugares públicos educativos, como la Escuela Primaria Domingo F. Sarmiento (1926-27), con murales de Máximo Pacheco. Aunque O’Gorman dio a los artistas —entre ellos Castellanos, Jesús Guerrero Galván (1910-1973) y Pablo O’Higgins (1904-1983)— libertad para escoger sus temas, casi todos presentan niños como protagonistas, algunos en situaciones violentas que exponen los peligros del trabajo infantil, la Iglesia establecida y los males de la burguesía. Como las propias escuelas funcionalistas, estos murales anuncian una nueva fase en el arte revolucionario, mucho antes de que la administración de Lázaro Cárdenas desplazara el gobierno hacia la izquierda después de 1935.

Capítulo 8 Traumas políticos y sueños personales (1934-46)

Desde mediados de los años treinta hasta el término de la Segunda Guerra Mundial, los artistas mexicanos no sólo fueron determinados por la cambiante política nacional, sino también por el contexto internacional. En diciembre de 1934, Lázaro Cárdenas asumió la presidencia y, aunque algunos creían que iba a ser otra marioneta, rompió con Calles, y envió al “jefe máximo” al exilio. Para reforzar su independencia, Cárdenas legalizó el Partido Comunista y forjó una poderosa alianza con los obreros, campesinos, soldados, burócratas e intelectuales dentro del partido político oficial, renombrado Partido de la Revolución Mexicana (PRM) en 1938. Después de un periodo de antagonismo con el gobierno, e incluso en el autoexilio, los artistas radicales tenían un clima más favorable para la producción de imágenes de izquierda.

El encanto de intenso nacionalismo y populismo culminó con la expropiación de las compañías petroleras en marzo de 1938. Aunque atacadas como “comunistas” por la prensa de derecha, las políticas reformistas de Cárdenas, diseñadas en parte para fomentar el capitalismo interno, en realidad eran más cercanas en espíritu al New Deal de Roosevelt que a la economía controlada de la URSS de Stalin. Aunque algunos podían esperar que su política nacionalista conduciría a un resurgimiento de la pintura mural, el régimen favoreció más medios efímeros —impresos, carteles, radio y cine— que tenían el potencial de llegar e influir a un público más amplio. Mientras hubo algunos encargos murales de redes de patrocinio no gubernamentales, muchos artistas radicales se unieron en colectivos —el Taller de la Gráfica Popular, por ejemplo—, donde crearon imágenes que abordaban las apremiantes preocupaciones del momento. De hecho, mucho del arte mexicano de este periodo está profundamente determinado por la política internacional, en especial el ascenso de los regímenes militaristas en Europa y Asia, así como por llamados a la formación de un Frente Popular contra el fascismo, y el estallido de la guerra, primero en España y luego en todo el planeta.

A finales de esta década, el régimen de Cárdenas redujo la velocidad del cambio revolucionario; sin embargo, una liberal política de inmigración trajo una multitud de nuevos llegados que huían de los acontecimientos europeos. Entre los refugiados estaba

188 Jesús Guerrero Galván, *Uno de los otros, uno de los nuestros*, 1934, de Choque, núm. 1 (27 de marzo de 1934).

En esta caricatura, el pintor de caballete es asociado con el *Corydon* de André Gide, libro de 1924 que defendía abiertamente la homosexualidad. El artista proletario se inspira en Marx, aunque en realidad su filosofía política poco decía realmente de estrategias estéticas, lo que generó interminables controversias en la época.



León Trotsky —a quien se le concedió el asilo en 1936, sólo para ser asesinado por un agente estalinista en 1940— y artistas, intelectuales y hasta niños huérfanos de la República Española, que cayó ante Franco en 1939. Entre ellos había varios importantes surrealistas, cuya llegada tuvo un gran impacto en el escenario artístico mexicano. En 1942, bajo el sucesor de Cárdenas, Manuel Ávila Camacho (1940-46), México entró en la Segunda Guerra Mundial del lado de los aliados y algunos sectores se beneficiaron del auge del periodo de guerra. Conforme el conflicto llegaba a su término, el gobierno dirigió la atención al crecimiento económico y el desarrollo urbano.

I. Colectivos de artistas radicales en la década de 1930

Una caricatura de Jesús Guerrero Galván, publicada en una revista de izquierda en 1934, contrasta a un afectado pintor de caballete —una caricatura de Agustín Lazo— con un fornido muralista obrero, con lo que claramente favorece al “arte social” sobre el “arte puro”. Puestos espalda contra espalda, no parece haber posibilidad de diálogo, aunque en la práctica real muchos artistas —y el propio Guerrero Galván— se movían entre ambas posiciones. La cruel sátira resume los acalorados debates que definieron el mundo artístico mexicano a mediados de la década.

En los años treinta y a principios de los cuarenta, la mayoría de los artistas mexicanos seguían comprometidos con lo figurativo, aunque las perspectivas en conflicto del propósito del arte negaban cualquier sentido de un "arte mexicano" coherente. La mayoría de los Contemporáneos se abstuvieron de tratar sobre los acontecimientos de la época, excepto en términos vagamente metafóricos, preservando el énfasis en una pintura de caballete más bien apolítica. Igualmente escapistas eran los artistas visitantes de Estados Unidos que buscaban una utopía al sur de la frontera. Libros y exposiciones en Estados Unidos, en especial *Ídolos detrás de los altares* de Anita Brenner (1929) y el espectáculo "Artes Mexicanas" curado por René d'Harnoncourt para el Metropolitan Museum of Art en 1930, empezaron establecer un canon que se concentraba en las singulares imágenes del México rural, para enfado de Orozco y muchos otros de la izquierda. Para contribuir a un creciente grupo de coleccionistas —sobre todo de Estados Unidos— en 1935 se abrió la primera galería profesional comercial en la ciudad de México, la Galería de Arte Mexicano.

Para los artistas radicales, las terribles situaciones interna e internacional, en especial el riesgo del fascismo, exigían una mayor militancia de su parte. Al principio se negaron a colaborar con el régimen; como sus homólogos en Alemania, Italia y la URSS, trataron de formar parte de una sociedad de masas para definir un discurso cívico de gran escala. Más que trabajar en un estudio, formaron colectivos y diseñaron murales, impresos y carteles para la mayor parte posible de los espacios públicos —entre ellos las calles—, sobre todo en apoyo de la clase trabajadora. Aunque eran independientes de los mandatos de la Internacional Comunista, sus imágenes y organizaciones colectivas fueron influidas por sucesos políticos externos, como el llamado a la creación de un Frente Popular contra el fascismo en el verano de 1935.

Los artistas de izquierda rechazaban el "realismo socialista" impuesto por Stalin en 1932, que exigía que los artistas glorificaran los logros de la Revolución Bolchevique —y en especial la figura del propio Stalin— en un estilo académico conservador. Ellos sostenían que el ritmo limitado del cambio posrevolucionario requería una libertad estilística para desafiar al sistema (en esto se beneficiaban de operar en un entorno político menos controlado). Incluso Rivera y Siqueiros entraron en un virulento debate sobre el curso futuro del arte mexicano a mediados de la década de 1930. En la base de este conflicto estaba una profunda y complicada división dentro de la izquierda internacional, entre la línea oficial del Partido

Comunista (que apoyaba Siqueiros) y la oposición de izquierda (con la que simpatizaba Rivera), manejada por Trotsky desde el exilio. Siqueiros también luchaba para competir con el éxito financiero y de crítica de Rivera, en especial en Estados Unidos.

Aunque ambos creían en la supremacía de los murales públicos monumentales y se identificaban con la clase trabajadora, Siqueiros atacaba a Rivera por su contenido "folclórico" (refiriéndose más a sus pinturas de caballete que a sus murales), por su complicidad con capitalistas, y por su *modus operandi* como creador independiente que usaba técnicas tan anticuadas como el fresco. Ampliando sus experiencias en Los Ángeles y Buenos Aires (donde pintó un mural en 1933), Siqueiros proponía que los murales fueran creados por colectivos, basados en un espíritu de camaradería; que sirvieran a la clase trabajadora más que al gobierno o la burguesía, y que se apropiaran de las herramientas de la clase proletaria (como el aerógrafo) y los métodos de comunicación masiva (como la fotografía y el cine) para crear un arte verdaderamente revolucionario. Aun cuando él mismo estuvo ausente del país, Siqueiros creó algunas de las obras más innovadoras del periodo y sus ideas definieron profundamente el arte mexicano durante la década siguiente.

En la década de 1930, el énfasis de Siqueiros en la acción colectiva influyó en la conformación de varias alianzas y bloques de artistas radicales, en particular de muralistas y grabadores. Antes del establecimiento del Frente Popular, estos grupos eran de corta vida y sectarios; pero —a pesar de todas sus diferencias— todos buscaban recobrar el espíritu de la unión que los muralistas lograron a principios de los años veinte. Entre los primeros estuvo la Liga de Intelectuales Proletarios (1939) y la más influyente Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR, 1933-38).

Fundada a finales de 1933 por Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Siqueiros y otros, la LEAR era una pequeña organización de militantes afiliada al todavía clandestino PCM. Entre los organizadores había artistas radicales que estuvieron activos en la década de 1920 y jóvenes escritores y pintores que, en su mayor parte, no habían participado en el sindicato; Méndez, que antes fue estridentista, llevó a esta empresa algo de la apasionante urgencia de aquel movimiento. En su fase temprana, la LEAR adoptó una postura de confrontación con el régimen: una de sus primeras consignas fue "ni con Calles ni con Cárdenas".

El compromiso de la LEAR con la lucha de clases quedaba en claro con el nombre de la revista; *Frente a Frente*, la cual incluía

COMO PRETENDEN

Atacar a las MASAS TRABAJADORAS los ESCRIBAS ASESINOS A SUELO del Capitalismo.

EL ATENTADO DE STO. DOMINGO CONTRA EL PUEBLO TRABAJADOR: Mujeres arrastradas, niños lastimados, es tudiantes y obreros heridos a balazos, hogares saqueados.



Los "Camisas Doradas" entran en acción para establecer en México el "terror fascista"

«Una manifestación popular de obreros, campesinos y estudiantes, con un leño de bayonetas, por su acción de "camisas doradas" el cual es una organización revolucionaria, organizada y armada, en "grupos" de la policía, que por su complejidad de su estructura, operando a la luz de la legalidad de los tribunales, que se quiere hacer aparecer como política y sin una trinchera a sueldo de un político, para abarcar a los trabajadores e impedir que estos se adhieran a sus intereses de clase»

«Las tres comarcas Morelos, Puebla, México y Oaxaca, México en México, México en México y México en México»

¡ABAJO LOS ASESINOS DE LOS TRABAJADORES!
LEAR

189 Leopoldo Méndez, *Cómo pretenden*, 1935.

Este volante muestra a agitadores fascistas conocidos como los Camisas Doradas (identificados por sus botones con las siglas ARM, de Acción Revolucionaria Mexicanista) atacando a trabajadores desarmados. Para muchos en la izquierda ARM representaba una grave amenaza a las reformas revolucionarias.

literatura proletaria y periodismo político junto con impresos y fotomontajes, algunos del alemán antinazi John Heartfield. Los miembros organizaban conferencias, conciertos y enviaban "brigadas culturales" a ciudades de provincia; montaban exposiciones y producían impresos y carteles que mostraban trabajadores victimados por Calles y organizaciones protofascistas. Siqueiros ayudó a formar una Escuela-Taller de Artes Plásticas donde se daban clases nocturnas a trabajadores urbanos y era un lugar de colaboración para los artistas.

Los artistas afiliados a la LEAR también trabajaron en proyectos murales colectivos en el Mercado Abelardo L. Rodríguez (1933-35) y el Centro Escolar Revolución (1936), ambos diseñados por el arquitecto Antonio Muñoz (1896-1965) y en los Talleres Gráficos de la Nación, una compañía de impresión propiedad del

Estado (1936), todos en la ciudad de México. Algunos crearon murales al aire libre para escuelas rurales, como parte de las entonces en vigor Misiones Culturales. Aunque los murales del Mercado Rodríguez fueron pintados en el ocaso del Maximato, y así adquirieron una posición más opositora, los últimos proyectos revelaban una mayor colaboración con el régimen de Cárdenas. Todos estos proyectos llevaban las imágenes de retórica izquierdista directamente al público de la clase trabajadora.

Financiado por el gobierno de la ciudad de México, el neocolonial Mercado Rodríguez era un amplio proyecto de obras públicas en un humilde barrio al norte del Zócalo. Diez artistas jóvenes, algunos de los cuales pintaron murales en escuelas primarias de la SEP, decoraron los cubos de las escaleras y los pasillos del edificio. Entre ellos estaban los miembros de la LEAR Pablo O'Higgins y Antonio Pujol (1913-1995). El primero, que había llegado de San Diego en 1924 para trabajar como asistente de Rivera, se unió a otros tres artistas estadounidenses: las hermanas Marion (1909-1970) y Grace Greenwood (1902-1979), las primeras mujeres que pintaron frescos importantes en México, y el escultor Isamu Noguchi (1904-1988), cuyo relieve horizontal en cemento

coloreado representaba un intento sobresaliente en México para traducir el muralismo didáctico al lenguaje de la abstracción europea.

En un principio, las autoridades de la ciudad solicitaron que los artistas representaran imágenes positivas relacionadas con la salud, la higiene y la alimentación, para alabar al régimen posrevolucionario. Pero después de que se involucró la LEAR —al principio secretamente— la mayoría de los pintores usaron sus muros para enfatizar los peligros acechantes, como la pobreza y el desempleo, la supresión de las huelgas y la triple amenaza de la guerra, el fascismo y el imperialismo. Uno de los murales más complejos visualmente es *La industrialización del campo* de Marion Greenwood, que exponía como la producción y distribución de comida estaban controladas por fuerzas capitalistas en detrimento de los pobres. Tras regresar de Nueva York, a Rivera se le concedió un papel supervisor sobre los muralistas; aunque su participación fue más bien limitada, la mayoría de los murales, entre ellos los de Greenwood, se inspiraron en su estilo y su técnica.

Después de 1936 la LEAR suavizó su posición antagonista y prosperó, yendo más allá de las bellas artes y la literatura para incluir secciones dedicadas a música, teatro, cine y fotografía, y

190 Marion Greenwood, *La industrialización del campo* (detalle), 1934-35.

Las imágenes de la LEAR mostraban la necesidad de una acción directa, incluso violenta. El cielo del cubo de la escalera de Greenwood culmina en una escena que muestra a unos agitadores en huelga peleando contra la policía en el puerto de Tampico. Ese tipo de imagen tan agresivamente izquierdista habría sido imposible en Estados Unidos.



enviando delegaciones al Congreso de Artistas Estadounidenses de Nueva York en 1936 y al Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura en 1937. Sin embargo, el crecimiento de sus afiliados se debió —cuando menos en parte— al acceso de la organización a posiciones de enseñanza en la SEP, fuente principal de subsistencia para artistas, músicos y escritores. Surgieron tensiones entre los llamados “oportunistas” y los artistas más radicales, y a fines de 1937 la organización se desmoronó.

El Taller de la Gráfica Popular (TGP) fue fundado por Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins, Luis Arenal (1908-1985) y Raúl Anguiano (1915-2006) a fines de 1937; Ángel Bracho (1911-2005), José Chávez Morado (1909-2002) y Alfredo Zalce (1908-2003) se unieron poco después para formar el núcleo de los miembros que fluctuaría en las siguientes décadas e incluiría miembros invitados de México y el extranjero. Aunque el TGP estuvo afiliado inicialmente a la LEAR y la Universidad Obrera del líder sindicalista Vicente Lombardo Toledano, terminó siendo independiente. Con raíces en las páginas de *El Machete* (p. 239), el movimiento ¡30-30! (p. 267) y los volantes de la LEAR, el TGP fue la primera organización en México dedicada exclusivamente a la producción de artes gráficas, consideradas el medio más eficaz y económico de comunicar apremiantes temas sociales y políticos para un público más amplio. En el espíritu del Frente Popular, no todos los artistas asociados con el TGP eran miembros del partido, aunque a todos se les exigía que tomaran posición contra el fascismo.

Los grabadores del TGP preferían las litografías y los trabajos en linóleo que les permitían una rápida ejecución, aunque en ocasiones hacían xilografía. Siqueiros luego se quejó de que el Taller debería emplear tecnologías reproductivas más industriales, como impresión offset, pero Méndez y otros del TGP creían que la destreza artesanal era esencial para una comunicación visual efectiva. Pese a su espíritu colectivo, marcado por sesiones de autocrítica y crítica mutua, los artistas gozaban de libertad para buscar estilos individuales, que iban del expresionismo crudo a la gracia surrealista, de amargas caricaturas a una figuración idealizada que a veces se acerca a los preceptos de realismo socialista. En 1940 críticos soviéticos atacaron la obra del TGP por ser demasiado experimental en lo formal e insuficientemente didáctico.

Los artistas del TGP se apropiaron de una variedad de lenguajes visuales del pasado y el presente. Su mayor héroe era Posada (p. 224) aunque tendían a exagerar sus creencias radicales. También influyeron las litografías de Orozco, los impresos de expresionistas

alemanes de Käthe Kollwitz y George Grosz, los carteles de la Guerra Civil Española, y los caricaturistas políticos de México de finales del siglo XIX, como Constantino Escalante (p. 173) y Daniel Cabrera (p. 204). Los artistas también basaban sus obras en fotografía de prensa, como ya lo había hecho Posada décadas antes. Algunas imágenes se producían rápidamente para mostrar asuntos del momento, y se distribuían gratuitamente; otras se resolvían de manera más formal, incluso elegante, y se publicaban en ediciones limitadas para su venta.

En los primeros años del TGP, las imágenes más importantes, fueran publicadas en portafolios o en impresos separados, trataban sobre la amenaza de la guerra y el fascismo. Los miembros del TGP crearon imágenes en apoyo a la República Española (siendo así el cuerpo de imaginería visual más importante sobre la Guerra Civil Española producida fuera de España) y la URSS, y condenaban la Alemania nazi y el antisemitismo. Los carteles yuxtaponian litografías atrevidas y a veces espeluznantes con una tipografía en rojo que arrebatava la atención; eran pegados por la noche en las paredes de la ciudad. Con el espíritu de los volantes de Posada y los manifiestos estridentistas, estas obras efímeras fungían como murales instantáneos, que permitían la rápida y masiva comunicación de información de actualidad.

Los miembros del TGP también exploraron temas del país, desde los efectos de la urbanización en los pobres (p. 314) al peligro de los simpatizantes locales del fascismo, como los tenderos españoles franquistas, por ejemplo. También se destacaban las amenazas a las reformas radicales de la administración de Cárdenas: entre ellas las revelaciones del TGP sobre la corrupción, las críticas al boicot de la industria petrolera mexicana por parte Estados Unidos e Inglaterra tras la expropiación de 1938 y los ataques al poder de los medios masivos, en especial a los diarios conservadores que eran los principales competidores del TGP por atraer la atención pública. Además de generar sus proyectos, los miembros del TGP obtuvieron encargos de sindicatos, grupos antifascistas y hasta secretarías gubernamentales para hacer calendarios, carteles y volantes para una amplia distribución; la precaria situación financiera del grupo sólo se veía parcialmente aliviada con las cuotas de afiliación y con pagos poco frecuentes.

No todas las imágenes del TGP eran ataques negativos, por supuesto, pero las ilustraciones menos combativas a menudo se hacían para venderlas y financiar otros proyectos del grupo. En 1942, el ex director de la Bauhaus, Hannes Meyer, que entonces

191 Pablo O'Higgins, *Para Franco*, 1938.

El impreso ataca a los miembros de la comunidad profascista española en la ciudad de México. Un buitre capitalista controla sacos de frijol y maíz; el tendero sube sus precios. En el Casino Español profranquista se guardan bolsas de dinero. El artista cambió su nombre a Pablo O'Higgins a finales de la década de 1920, cuando se unió al Partido Comunista Mexicano.



192 José Chávez Morado, *El fascismo en Latino-América*, 1939.

Algunas de las primeras imágenes del tar eran carteles de conferencias antifascistas realizadas en el Palacio de Bellas Artes y patrocinadas por la Liga Pro Cultura Alemana en México, un grupo de emigrados alemanes. Aquí un cocodrilo nazi amenaza a una estatua azteca con una varilla de David en el pecho.

EL FASCISMO

6ª CONFERENCIA *El Fascismo en Latino-América*

CRANCV

Lic. Ricardo José Zavala

VIERNES 2 DE JUNIO

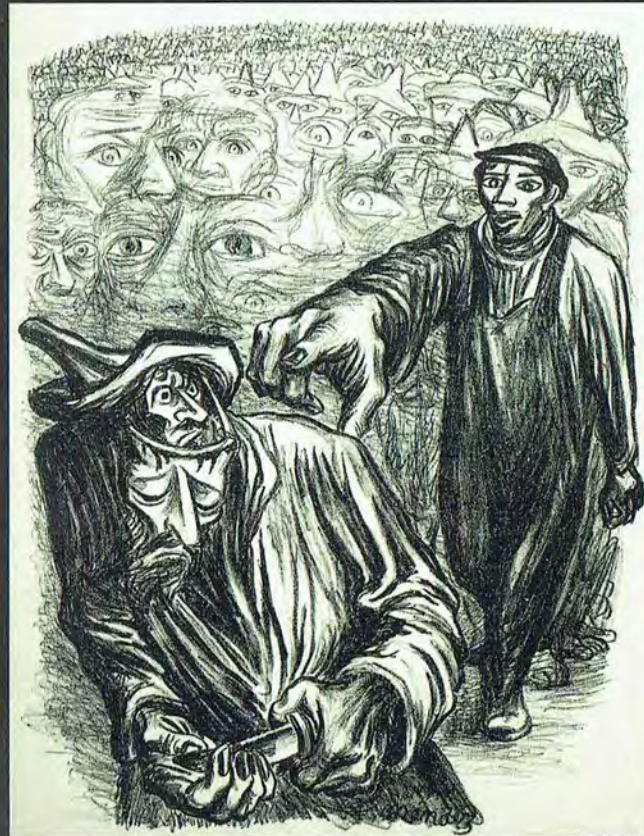
PALACIO DE BELLAS ARTES

A LAS 20 HORAS

ENTRADA LIBRE

RADIO XEFO Y XEUZ

LIGA PRO-CULTURA ALEMANA EN MEXICO



192 Leopoldo Méndez, *Profesor Juan Martínez Escobar*, 1939.

En 1939, con financiamiento de la SEP, Méndez produjo un portafolio de siete litografías intitulado *En nombre de Cristo*, en el que condenaba los asesinatos de profesores rurales a manos de miembros del movimiento cristero, un levantamiento campesino contra las políticas anticlericales del gobierno. El impreso muestra a un obrero que señala al asesino, una vez revelada su identidad cuando cae de su rostro una falsa máscara de Jesús.

194 Leopoldo Méndez, *Calaveras televisiosas*, 1949.

En el espíritu de Posada, el TGP produjo hojas de calaveras para la época del Día de Muertos. También incluían poemas satíricos sobre temas de actualidad. Aquí Méndez usa una convención común en el arte desde el siglo XIX: el trabajador que mira con anhelo a través de un escaparate los placeres de la vida burguesa (p. 128).



CALAVERAS TELEVISIOSAS

todo por un hoyito



vivía exiliado en la ciudad de México, fue nombrado gerente del TGP. Fundó La Estampa Mexicana, un ala editorial que producía portafolios de alta calidad y edición limitada. Estas obras se concentraban en la vida rural y las escenas de la Revolución. Estos eran temas de mayor interés para los coleccionistas que los brutales ataques antifascistas, esas ventas dieron estabilidad económica a la organización; los ingresos obtenidos de *Gente mexicana*, álbum de litografías a color, sostuvo al TGP por un año entero. Un esfuerzo aún más ambicioso fue *Estampas de la Revolución Mexicana* (1947), portafolio de 85 linograbados en el cual participaron casi todos los miembros del TGP.

Debido al aumento en los intercambios culturales entre México y Estados Unidos durante los años de la guerra, el TGP logró mayor fama internacional en la década de 1940. Algunos de los fundadores se salieron, sobre todo por desacuerdos políticos, pero entraron nuevos miembros —como Adolfo Mexiac (nacido en 1927) (p. 256), Alberto Beltrán (1923-2002) y las artistas estadounidenses Mariana Yampolski (1925-2002) y Elizabeth Catlett (1915-2012)— que dieron renovado vigor a la organización con ideas frescas. Había que encarar temas posbélicos, del juicio de los comunistas estadounidenses Julios y Ethel Rosenberg y, por supuesto, el impacto de la televisión; Méndez produjo algunas de sus mejores obras en este periodo, como los linograbados usados para las secuencias titulares de las películas nacionalistas dirigidas por Emilio “El Indio” Fernández (1904-1986). Sin embargo, el TGP poco a poco perdió su cohesión y relevancia política. Su declive quedó muy claro hacia 1960, cuando sus fundadores Méndez y O’Higgins, entre otros, pasaron a otros proyectos.

II. Artistas en guerra

Aunque participó en la LEAR, Siqueiros era demasiado peripatético para tener un papel influyente en la organización. A principios de 1936, estando en Nueva York para el Congreso de Artistas Estadounidenses, fundó el Siqueiros Experimental Workshop: A Laboratory of Modern Techniques in Art. En colaboración con los miembros de la LEAR, Luis Arenal y Antonio Pujol y varios artistas estadounidenses más jóvenes —entre ellos Sande McCoy y su medio hermano Jackson Pollock (que miraba sobre todo desde los márgenes)—, Siqueiros diseñó carteles, banderas, volantes y otros materiales efímeros para el Partido Comunista de Estados Unidos, además de trabajar en notables pinturas que expresaban la urgencia



195 David Alfaro Siqueiros,
Suicidio colectivo, 1936.

El título se refiere al suicidio masivo ilustrado en la sección inferior de la pintura, quizás de guerreros chichimecas durante la Conquista. Siqueiros vio el asunto como un vago paralelo con el inminente choque entre fascismo y capitalismo, y la conflagración de la cual surgiría un nuevo orden.

de la lucha antifascista y los peligros de la complacencia de la clase trabajadora. En estas últimas obras, destinadas para los patronos que conocían las estrategias vanguardistas, Siqueiros pudo llevar a cabo un distinto enfoque las teorías estéticas y políticas que había explorado en Los Ángeles y Buenos Aires.

En alegorías antifascistas como *Suicidio colectivo*, Siqueiros empleó materiales producidos industrialmente, como madera contrachapada y lacas de nitrocelulosa de secado rápido, como la que se utiliza para exteriores de aviones y automóviles (a veces, pero no siempre. Siqueiros usaba una variedad que se vendía con el nombre comercial Duco). Como estos materiales los usaba y manufacturada la clase trabajadora, él creía que las obras de arte que los incorporaba eran inherentemente proletarias. Inspirado en la técnica surrealista de los accidentes controlados, colocaba tableros de madera en el suelo, luego aplicaba pintura con una brocha, la goteaba de un palo o la derramaba directamente de la lata. Siqueiros también agregaba solventes para crear reacciones químicas en la superficie: por ello las pinturas encarnaban violentas fuerzas en su misma creación. Por último, incluía imágenes

figurativas aerografiando sobre estenciles o incluso pintando sobre fotografías pegadas encima. Tales métodos facilitaban la producción, permitiendo al artista moderno competir con los periódicos o la radio por un público más amplio; sin embargo, los resultados fueron obras únicas de inspirada genialidad más que productos anónimos de una línea de ensamblado.

A principios de 1937, Siqueiros dejó Nueva York para pelear en el ejército republicano español, abandonando el arte por una participación directa en la guerra contra el fascismo. El legado de su Taller continuó en el periodo de posguerra, especialmente en las pinturas del Pollock maduro, que en parte se inspiraron en las técnicas experimentales de Siqueiros y su apasionada urgencia, aunque en aquel momento —en el contexto de la Guerra Fría— fueron purificadas de sus mensajes políticos explícitos.

En la década de 1930, el micrófono y el proyector de películas, más que el fresco inmóvil, se convirtieron en las herramientas principales de la propaganda. En 1934 la SEP ya había financiado una emocionante película acerca de los oprimidos pescadores veracruzanos —lanzada a las salas en 1936 como *Redes*— creada por un equipo estadounidense-mexicano que contaba con Paul Strand (1890-1976) y Fred Zinnemann (1907-1997); el propósito de la película era mostrar la urgencia social del muralismo a las paredes (o pantallas) en comunidades de todo el país. En tiempos de Cárdenas, el nuevo Departamento de Prensa y Propaganda desplegó estratégicamente carteles, emisiones de radio y otros medios para transmitir mensajes políticos.

Después de 1936, el gobierno federal restó importancia al muralismo como estrategia oficial; entre las pocas excepciones estaba el ciclo de frescos de O'Higgins en una escuela primaria de la ciudad de México que celebraba la expropiación petrolera (1939-40). La recreación de Rivera del mural destruido de la RCA en el Palacio de Bellas Artes (1934) y su terminación del fresco del cubo de la escalera en el Palacio Nacional (1935) fueron sus últimos encargos federales hasta 1942. entonces los encargos de murales provenían cada vez más del sector privado, sobre todo de hoteleros que trataban de capitalizar el hecho de que los murales eran una parada esencial en el circuito turístico en auge, de los sindicatos y del propósito de las autoridades provincianas de crear un "renacimiento" cultural local. Sólo hasta inicios de la década de 1950 los murales volverían a ser prominentes —ahora sobre todo en las paredes exteriores y relativamente suavizados— en los proyectos del gobierno federal (pp. 321-23).

Rivera había condenado explícitamente tanto a Hitler como a Mussolini en su *Retrato de América* (1933), pintado en una escuela trotskista en Nueva York durante su debate del Centro Rockefeller, pero en general evitó el tema de la guerra salvo por un pequeño tablero en un mural posterior ejecutado en San Francisco en 1940. El antifascismo en los murales de Siqueiros y Orozco de fines de la década de 1930 era más alegórico. Esto se debe en parte a que el arte público a menudo obliga a los artistas a pensar sobre la relevancia de largo plazo de sus obras; en el caso de Orozco, también se debía a su escepticismo sobre cualquier forma de ideología, mientras que Siqueiros estaba negociando un terreno político aún más complicado.

Orozco se ocupó del clima político de aquel tiempo en varios de sus murales más famosos. Tras su regreso de Estados Unidos terminó un fresco en el Palacio de Bellas Artes (*Catarsis*, 1934) y luego se fue a Guadalajara, en su estado natal de Jalisco, donde el gobernador Everardo Topete le encargó tres ciclos murales de cada vez mayor complejidad y extensión.

En el Palacio de Gobierno de Guadalajara (1936-37), en la parte superior del cubo de la escalinata, está un enorme retrato del caudillo de la Independencia Miguel Hidalgo: sostiene una antorcha, ha vuelto para expulsar la decadencia y el mal de un mundo caótico. El ciclo mural más grandioso de Orozco se terminó en la ex capilla del Hospicio Cabañas (1938-39), el orfanato diseñado por Manuel Tolsá. En esta obra, él refinó su estilo expresionista en una amplia escala, visualizando personajes históricos como Cortés, Felipe II y un franciscano anónimo como aterradores profetas de las imparables transformaciones sociales que culminan en la inmolación por fuego de la humanidad. Varios tableros pueden referirse a los terrenos para desfiles de Núremberg. *Dive Bomber and Tank* (1940), un mural portátil encargado por el Museo de Arte Moderno en Nueva York, alude indirectamente a la *Blitzkrieg nazi*. En todos estos furiosos ataques a las consecuencias de la guerra en la era de las máquinas, Orozco evitaba tomar partido; estaba enojado pero distante, sus preocupaciones definitivas eran los peligros más generales de la tecnología y la organización de masas.

Siqueiros, en cambio, era la personificación del sectarismo en este terrible periodo. Volvió a México en 1939, abatido pero no derrotado tras la caída de la República Española. Pronto aceptó un encargo del Sindicato Mexicano de Electricistas para pintar un mural en su nueva sede funcionalista (1936-41), diseñada por Enrique Yáñez (1908-1990). De nuevo Siqueiros reunió un equipo,

196 José Clemente Orozco,
Hidalgo, 1936-37.

En este mural, Hidalgo sobresale sobre una masa de humanidad en combate. Conforme uno asciende la escalinata, van apareciendo las imágenes a la izquierda (*Los fantasmas de la religión en alianza con los militares*) y a la derecha (*El carnaval de las ideologías*). La pose de Hidalgo hace eco de la de Jesús en el Juicio Final de Miguel Ángel (1508-12), lo que lo transforma en un mesías airado.

en el cual estaban sus aliados de mucho tiempo Luis Arenal y Antonio Pujol, y un recién exiliado, el artista español Joseph Renal (1907-1982), quien había dirigido los esfuerzos propagandísticos de la República.

Aunque ahora el mural se conoce como el *Retrato de la burguesía*, los artistas originalmente se enfocaron en los temas apartados de “fascismo”, “guerra” e “industria eléctrica”. En el centro, una máquina controlada por las fuerzas capitalistas convierte la sangre de la clase trabajadora en monedas al rojo vivo. Esta máquina la opera un dictador mecánico con cabeza de perico que congrega multitudes y dirige soldados fascistas marchando; se utilizaron estenciles para hacer cada una réplica perfecta del siguiente. Entre escenas de destrucción total, como edificios en llamas y cadáveres espantosos, un monumental soldado proletario sale al frente para salvarlo todo. Hecho con laca lisa, buena parte de la obra se basa en fotografías —que Siqueiros creía que eran sustitutos modernos y objetivos de los bocetos del artista tradicional— tomadas de las revistas estadounidenses *Life* y *Look*, apropiándose de los medios masivos capitalistas contra el propio sistema.

El mural también es radical en términos de la relación entre imagen y espacio arquitectónico. Más que sólo “decorar” los tres muros y el techo, Siqueiros y Renal emplearon estrategias cinematográficas al concebir la obra como una proyección de varias pantallas de complicados montajes que niegan los límites de la arquitectura (las imágenes se mueven interminablemente a través de las esquinas del cubo de la escalera). También tomaron en cuenta el cambiante punto de vista de los espectadores conforme suben o bajan la escalinata. Siqueiros utilizaría una estrategia similar en muchos de sus murales posteriores.

Este mural estaba profundamente implicado en los cambios doctrinales y las feroces divisiones que asolaban a la Izquierda. El concepto original tenía referencias directas a la Guerra Civil Española y Mussolini; estas se eliminaron para hacer que el mural cumpliera las políticas comunistas que prohibían ataques explícitos a los regímenes fascistas que seguían el Pacto Nazi-Soviético de No Agresión de agosto de 1939. El tema del mural se cambió a “Monumento al Capitalismo”. El mural aún estaba inconcluso en mayo de 1940, cuando un grupo conducido por Siqueiros intentó asesinar (o al menos atemorizar) a Trotsky, que entonces vivía en Coyoacán. Después de que un agente estalinista lo mató en ese agosto (p. 279), Siqueiros fue arrestado y exiliado a Chile. Aunque

197 David Alfaro Siqueiros, *Retrato de la burguesía (detalle)*, 1939-40.

Estas complejas composiciones de Siqueiros tienen una deuda particular con la teoría del montaje, una estrategia de vanguardia utilizada por fotógrafos y cineastas, como Serguéi Eisenstein. Diversos elementos visuales tomados de varias fuentes están continuamente ensamblados sobre las superficies del muro. El significado es generado por los elementos visuales individuales, así como por su yuxtaposición.



198 Rufino Tamayo, *Animales*, 1941.

Las orejas en punta y los huesudos cuerpos de estos perros derivan de unas esculturas sepulcrales prehispánicas de Colima, que Tamayo, Rivera y muchos otros coleccionaban con avidez. Sin embargo, colocados contra un cielo en llamas, estas formas antiguas son reconcebidas como tropos de las modernas víctimas de la guerra.

sin éxito, el primer ataque reveló las consecuencias de su posición de artista-activista llevada al extremo, y destruyó la reputación de Siqueiros en Estados Unidos por décadas. Entre tanto, Reanu terminó el mural sin mayores ayudas.

Aunque geográficamente distante, la Segunda Guerra Mundial también afectó a muchos artistas que no estaban muy comprometidos con el arte público, entre ellos Tamayo, Antonio Ruiz (1892-1964), Juan Soriano (1920-2006) y otros que simpatizaban con los Contemporáneos, quienes en general habían evitado comentarios políticos en su obra. Rechazaban el

simbolismo doctrinal del TGP o de Siqueiros; más que tanques o esvásticas, se ocupaban de la guerra mediante metáforas de desasosiego, sufrimiento y hasta culpa. El *Guernica* de Picasso era su mayor fuente de inspiración, especialmente después de que una exposición de pinturas y dibujos relacionados con este mural vino a México en 1944. Libres de especificidad temporal, sin nombrar víctimas o villanos, las imágenes de perros que ladran y otros animales atemorizados de la década de 1940, y las alegorías no sectarias de



Orozco, son las imágenes mexicanas más duraderas del mayor conflicto de ese siglo.

III. El nudo surrealista

De las corrientes modernistas europeas que inspiraron a los pintores mexicanos en las décadas de 1930 y 1940, ninguna tuvo un efecto tan profundo como el Surrealismo, un movimiento estético lanzado por el poeta francés André Breton en un manifiesto de 1924 que llamaba a una búsqueda de la verdad basada más en Freud que en Marx. En la década de 1920, Breton y otros Surrealistas miraron a México como fuente de inspiración como un sitio mítico en la imaginación y un espacio real para la práctica artística. Estaban fascinados con la densa historia cultural, incluyendo el pasado prehispánico y los rituales populares supervivientes. Los surrealistas, en parte debido a la Revolución Mexicana (fácilmente idealizada) y en parte por su sentido general (y a menudo exagerado) de América veían a México como un espacio de primitivas fuerzas y creencias psíquicas.

Las teorías de Breton atrajeron a varios artistas mexicanos a quienes interesaban temas más privados que públicos.⁵ Aun a fines de la década de 1930, cuando los artistas mexicano estaban mejor informados sobre el Surrealismo, no todos los surrealistas mexicanos compartían el compromiso de Breton con la política revolucionaria, principalmente con el trotskismo; algunos adoptaron los efectos surrealistas como un rechazo del arte político. Aún más importante, el surrealismo mexicano a menudo contiene un componente nacionalista y hasta religioso que habría sido un anatema para Breton y otros Surrealistas que buscaban crear una fuerza internacionalista más allá de los límites impuestos por el Estado y la Iglesia.

Los primeros contactos entre los artistas mexicanos y los Surrealistas se filtraron a través de las páginas de la revista

⁵ En las siguientes páginas "Surrealismo" en mayúsculas se reservará a Breton y sus seguidores más inmediatos; mientras que "surrealismo" (o sobrerrealismo para usar el equivalente castellano del periodo) describe y contextualiza a la categoría menos precisa de pinturas y fotografías mexicanas marcadas por sorprendentes yuxtaposiciones y referencias a los sueños y el subconsciente, pero no directamente conectada con la plataforma estética y política específica de Breton. Estas últimas obras a menudo ofrecen pruebas de una genealogía artística compartida que incluye la pintura *naïve*, el simbolismo y Giorgio de Chirico, y un rechazo de la ciencia y la tecnología como vías al perfeccionamiento social.

Contemporáneos. Los Surrealistas ofrecían una alternativa al proyecto muralista nacionalista, y justificaban una exploración individual de la psique. Poetas simpatizantes, como Jorge Cuesta, que conoció a Breton en París en 1928, publicaron artículos sobre aspectos literarios del Surrealismo, y los editores seleccionaron imágenes de Joan Miró y Man Ray para su publicación. La revista también se ilustró con obras de De Chirico en 1928, probablemente por la intercesión Agustín Lazo, quien asistió a una exposición importante de pintura metafísica en Roma. El impacto del italiano en el arte mexicano sería particularmente fuerte, en parte porque sus imágenes de plazas, arcadas y monumentos resonaban con las formas arquitectónicas locales.

A finales de los añosveinte, Rufino Tamayo y Manuel Álvarez Bravo incorporaron conceptos Surrealistas en sus obras, que a menudo muestran objetos de maneras extrañas yuxtapuestas, así como referencias explícitas al acto de dormir y los sueños (p. 254). Álvarez Bravo leyó profusamente, y supo del interés Surrealista en el fotógrafo francés Eugène Atget, lo que probablemente definió su visión de los escaparates y las formas arquitectónicas en la ciudad de México (p. 259). Cuando *Parábola óptica* (1931) de Álvarez Bravo fue erróneamente impreso al revés, el fotógrafo abrazó esto como un accidente surrealista que confirmaba cómo las lentes y los ojos invierten la realidad; después de 1935, nunca exhibió la fotografía en su orientación "correcta".

Agustín Lazo tenía más conexiones directas con Europa en el periodo. Mientras estuvo en París en la década de 1920, estudió diseño escénico en el Théâtre de l'Atelier de Charles Dullin, donde quizá conoció al renegado Surrealista Antonin Artaud; también era amigo cercano de poeta francés Max Jacob. Mientras estaba en el extranjero ayudó a difundir información sobre la vanguardia europea en México en artículos y entrevistas; Lazo también dio conferencias sobre el Surrealismo y publicó traducciones de escritos de Breton a finales de la década de los treinta. Lazo creó paisajes oníricos que presentaban caballos al galope y estatuas abandonadas, algunas haciendo eco de los poemas de su amigo íntimo Xavier Villaurrutia. Sus *collages* de grabados los cuales creaba mediante recortes tomados de revistas literarias, directamente inspirados en Max Ernst, podrían ser las imágenes más genuinamente Surrealistas creadas por un artista mexicano en esa década.

En 1936 Artaud —quien rompió con el movimiento surrealista debido a la política radical de Breton, pero siguió comprometido

con sus principios— llegó a México para dar una serie de conferencias, patrocinado en parte por la Universidad Nacional. Un poeta relacionado con los Contemporáneos, Jaime Torres Bidet, proporcionó el apoyo diplomático. Artaud permaneció en el país durante nueve meses, y escribió más de veinte artículos en la prensa local, ofreciendo a muchos su primer contacto con la teoría Surrealista. Menos antropólogo que místico, Artaud estaba buscando lo que llamaba "Tierra Roja": un espíritu indígena fértil, espontáneo y puro, cercano a la naturaleza y libre del impacto de la cultura europea. De hecho, esto iba en contra de la política "indigenista", que buscaba la incorporación de los indios en el estado moderno. Su viaje culminó con una expedición a la remota Sierra Tarahumara, donde descubrió el peyote mucho antes que los Beats.

Desaliñado, sin un centavo y divagando en francés, era un personaje extremo, incluso para los bohemios del mundo artístico de la ciudad de México; trabó pocos contactos directos además del poeta nacido en Guatemala Luis Cardoza y Aragón (1901-1992), uno de los únicos críticos locales que entendían la teoría Surrealista. Pero también conoció a María Izquierdo, quien le ofreció una habitación en su departamento en el centro colonial. Ex pareja de Tamayo, Izquierdo compartía su interés en el "arte puro, al subrayar la expresión libre y poética más que las necesidades colectivas. Izquierdo era una artista casi prominente cuando llegó Artaud en 1930, y fue la primera mexicana que tuvo una exposición individual en Nueva York, y con éxito pese las dificultades de establecer una carrera independiente como mujer en México.

Hacia 1942, Izquierdo comenzó a trabajar en aguada (*gouache*) sobre papel, una estrategia económica en un tiempo en que había pocos coleccionistas privados. Sus paisajes oníricos, alegorías cósmicas, establos y escenas de circo son composiciones sofisticadas, influidas por el arte para niños, por la obra de Tamayo y por De Chirico y el Surrealismo (una influencia no inesperada, dado que también pertenecía al círculo de los Contemporáneos). Aunque sus significados son ambiguos, sus *gouaches* se refieren a temas de atrapamiento, vulnerabilidad y escape, son comentarios sobre las restricciones enfrentadas por las mujeres en México.

Artaud abrazó los *gouaches* de Izquierdo, pero los leyó de una manera completamente diferente, recordándonos cómo el arte mexicano con frecuencia es (mal) interpretado por los extranjeros. Él sabía que estaban "contaminados" por su educación, pero le



199 Agustín Lazo, *El barbero en el nigón*, c. 1935.

Inspirado en *La femme 100 têtes* (1929) de Max Ernst, que tenía un prefacio de Breton, Lazo creó composiciones oníricas similares usando imágenes tomadas de revistas ilustradas del siglo XIX, impresas sobre todo en Europa y Estados Unidos. En estas obras a veces es difícil distinguir lo que él "encontró" y lo que inventó.



200 María Izquierdo, *Prisioneras*, 1936.

Izquierdo usaba gouache, una forma opaca de acuarela para crear sus imágenes ricamente coloridas. En esta oscura alegoría, tres cautivas están atadas a columnas fállicas mientras una cuarta mujer yace boca abajo en el frente, quizá soñando la escena.

parecían confirmaciones expresivas y aterradoras de las profundas y antiguas fuerzas raciales. El hecho de que Izquierdo parecía hacer el papel —fue una pionera en adoptar vestimentas, peinados y joyería indígenas que nada tenían que ver con sus orígenes particulares— facilitaron la interpretación de Artaud como una obra más auténtica. Quizá porque ella estaba viviendo en los márgenes. Izquierdo recibió bien la validación de Artaud; él organizó una exhibición de sus gouaches en París en 1937 (dos años antes de que Frida Kahlo causara sensación en la misma ciudad). En años posteriores, Izquierdo adoptó temas folclóricos más pintorescos: bodegones relacionados con los altares de Nuestra Señora de los Dolores, por ejemplo, o paisajes que presentaban formas peculiarmente mexicanas, como graneros indígenas, en parte para satisfacer las demandas del mercado de arte.

En abril de 1939 Breton y su esposa, Jacqueline Jamba, llegaron a México. Él tenía metas personales y políticas. Como Artaud, él buscaba experimentar una nación que imaginaba como el "lugar surrealista *par excellence*"; también dio conferencias y publicó artículos para difundir la doctrina Surrealista. Pero Breton también se encontró con Trotsky, y entre ambos escribieron un manifiesto: "Por un arte revolucionario independiente", que defendía la completa libertad estilística de cara a los controles totalitarios, en especial la ortodoxia estalinista (el manifiesto fue suscrito también por Rivera, pues Trotsky le había prometido al régimen de Cárdenas que se comprometería en activismo político).

Rivera, interesado en establecer sus credenciales de vanguardia y afín a la política de Breton, ofreció a la pareja francesa alojamiento en su estudio de San Ángel (p. 261); Rivera, Trotsky y sus esposas viajaron juntos a sitios precolombinos y ciudades coloniales por todo México central. No obstante, Breton tuvo que soportar intensas críticas de artistas e intelectuales afiliados al Partido Comunista Mexicano, quienes se oponían a que se asociara con Trotsky. Sus conferencias fueron boicoteadas y el movimiento Surrealista fue salvajemente atacado en la prensa. Como a menudo en la década de 1930, la política triunfó sobre las teorías estéticas.

La conexión de México con el Surrealismo se intensificó después de la visita de Breton. En 1939 organizó una exposición llamada "Mexique" en la Galerie Renou et Colle en París, que presentó obras de su propia colección, como esculturas prehispánicas, objetos ceremoniales huicholes, juguetes del Día de Muertos, exvotos coloniales (p. 115) y obras de Álvarez Bravo, Kahlo y Posada. Algunos fueron ilustrados en la revista *Surrealista*

201 Diego Rivera, portada de *Minotaure*, núm. 13 (mayo de 1939).

Editada por André Breton y Pierre Mabille, *Minotaure* (1933-39) era una lujosa publicación patrocinada por el poeta y mecenas surrealista (p. 309). Cada portada era diseñada por un artista de importancia; la versión de Rivera de la mítica bestia y el laberinto circundante tiene sutiles referencias al arte prehispánico, también evidentes en la tipografía.



Minotaure, con una portada de Diego Rivera. Para Breton la extraña imagen —extraña al menos para un extranjero— en este montaje de materiales altos y bajos confirmaba el alcance y la relevancia de sus teorías, precisamente en un momento en que el Surrealismo estaba desapareciendo en Europa. Ello sirvió para dar a Manuel Álvarez Bravo y Frida Kahlo una legitimidad internacional que nunca perderían: ellos quizá fueron los primeros artistas mexicanos en liberarse de los estrechos confines del “renacimiento” posrevolucionario.

IV. Una exposición y una invasión

Otras conexiones entre los Surrealistas mexicanos y europeos surgieron como resultado directo de la Segunda Guerra Mundial, cuando varios escritores y pintores de importancia se mudaron a México como parte de un éxodo más amplio de artistas de Europa al continente americano que enviaría a Miró a Nueva York, a Salvador Dalí a Hollywood y a Wilfredo Lam de regreso a La Habana. Cuando Austria fue anexionada por los nazis, el artista austriaco Wolfgang Paalen (1905-1959), junto con su esposa francesa, la pintora Alice Rahon (1904-1987), y la fotógrafa suiza Eva Sulzer (192-1990) estaban en British Columbia buscando totems; decidieron extender su fascinación por la etnografía del

Nuevo Mundo continuando en México. En los siguientes tres años fueron seguidos por el poeta francés Benjamin Péret (1899-1959); una joven pintora inglesa llamada Leonora Carrington (1917-2011); el artista estadounidense Gordon Onslow-Ford (1912-2003) y su esposa Jacqueline; el poeta chileno César Moro (1903-1956); y la fotógrafa húngara Kati Horna (1912-2000) y su esposo español, el artista José Horna (1909-1963). Cuando menos al principio, esta diversa comunidad internacional se mantuvo al margen del mundo del arte mexicano, quizá porque no estaban seguros de cuánto tiempo estarían en el país.

Con Breton aconsejando desde París, Wolfgang Paalen y César Moro señalaban la creciente importancia de la ciudad de México en el mapa Surrealista al organizar, en enero de 1940, una Exposición Internacional Surrealista que tendría lugar en la Galería de Arte Mexicano, la galería comercial más importante de la capital. La exhibición incluyó obras enviadas desde París por artistas europeos como Hans Arp y Raoul Ubac, algunos de los cuales —como Picasso y Henry Moore, por ejemplo— sólo estaban tangencialmente conectados con el Surrealismo. Hubo ejemplos de automatismo, dibujos de las demenciales cerámicas de la colección de Rivera, máscaras para danzas de México y Nueva Guinea y hasta un paraguas cubierto de esponja de Paalen (más bien absorbía más que repeler el agua). Los artistas mexicanos que tenían afinidades surrealistas se pusieron aparte en el catálogo, excepto Álvarez Bravo y Kahlo, que ya habían sido presentados en la exhibición de Breton de París; Rivera presionó a los organizadores para ser incluido en ese grupo privilegiado. La apertura fue un gran evento social, pero la exhibición no fue un éxito de crítica, quizá porque parecía elitista o irrelevante para los críticos nacionalista, quizá por la prolongada mácula del trotskismo en Breton.

Muchos de los artistas mexicanos concibieron obras específicamente para la exposición: el paisaje de título imposible, *Minervegtanimortvida* de Rivera y *El sueño de Malinche* de Ruiz, ambos de 1939, revelan esfuerzos para crear pinturas Surrealistas. Otros artistas, como Lazo y Guillermo Meza (1917-1997) presentaron obras abiertamente menos mexicanas que fueron más neoclásicas que Surrealistas. Para sorpresa, Izquierdo, que había sido ungida por Artaud, no fue incluida, ni lo fue Siqueiros, el artista mexicano que más exitosamente había adoptado las teorías Surrealistas de automatismo, quizás por razones políticas.

Las obras de Carlos Mérida y Frida Kahlo, quienes estuvieron incluidos en la exposición de 1940, revelan la amplia gama de la



202 Manuel Álvarez Bravo, *La buena fama durmiendo*, 1939.

En una de las composiciones más Surrealistas de Álvarez Bravo, una modelo es estudio posa en una azotea de la ciudad de México, envuelta en vendas médicas e incómodamente cerca de un cactus espinosos. El franco erotismo de esta imagen hizo que no apareciera en el catálogo de la Exposición Internacional Surrealista.

práctica surrealista mexicana en ese tiempo. Mientras Kahlo representa el campo dominante, evidente en sus imágenes tan legibles y sus referencias nacionalistas, Mérida se inspiró en el biomorfismo de Arp y Miró. A mediados de la década de 1930, Mérida creó lo que podrían ser las primeras pinturas completamente no representativas producidas en México, aunque muchas de sus imágenes se refieren a la figura humana de algún modo. Su atrevido camino lo alejaría de la mayoría de la crítica hasta la década de 1950; hasta Breton creía que su trabajo era demasiado europeo.

En los primeros años de de la década de los treinta, Kahlo ya mostraba un interés estético en los sueños, la memoria, la violencia y el sacrificio, temas muy sonados en el movimiento Surrealista. Por ejemplo, su *Hospital Henry Ford* (p. 275) está ligada a la tradición de los exvotos y lo mismo sucede con la posible influencia de *La Persistencia de la memoria* de Dalí. Otras obras, como *Lo que el agua me dio* (1938) y su famoso diario, probablemente fueron inspirados directamente por la teoría Surrealista. Como Izquierdo, Kahlo fue muy cercana al Surrealismo desde muy temprano; además de Rivera, su mayor campeón era Breton, quien decía que su obra era "un moño alrededor de una bomba". Aunque no eran



203 Carlos Mérida, *Inventión plástica sobre el tema del amor*, 1939.

provinciana, las Escuelas de Pintura al Aire Libre, el estridentismo, el simbolismo, la *Neue Sachlichkeit* alemana y hasta la obsesión por los autorretratos fotográficos. Pero la negativa de Kahlo también debe entenderse como una decisión personal y política para distanciarse de Breton, así como un rechazo del intento de la crítica masculina para simplificar y poseer, aunque sea sólo semánticamente, su imagen pública. Bien pudo ser que Kahlo no fuera oficialmente una Surrealista, pero el movimiento le dio libertad para explorar temores y deseos internos; para adentrarse en temas personales más que públicos, e ir más allá del racionalismo de la sociedad moderna que tan profundamente delineó la obra de su esposo y muchos otros muralistas.

En *Las dos Fridas*, la pintora está literalmente al lado de sí misma, dividida entre identidades urbana y rural, virginal y terrenal y europea y mestiza: un sistema circulatorio compartido enlaza las dos partes. El formato se apropia de la composición y la franqueza de los retratos matrimoniales del siglo XIX de los pintores provincianos, que por entonces estaban siendo redescubiertos por los artistas y coleccionistas, entre ellos Kahlo y Rivera. Como en muchas obras de Kahlo, la vestimenta es un indicador crucial de identidad, pero la artista no era una purista antropológica: mezcló y

desconocidas, sus pinturas se exhibían con poca frecuencia antes de 1938, cuando Breton convenció a Julián Levy en Nueva York de darle una exposición individual; ganó más fama después de exponer en París en 1939. Kahlo participó de buen grado en la Exhibición Surrealista de 1940, presentando dos grandes lienzos, *Las dos Fridas* y *La mesa herida*, seguramente para atraer la atención.

Sin embargo, en una entrevista de 1938, es célebre lo que dijo Kahlo: "Nunca supe que yo era Surrealista hasta que André Breton vino a México y me dijo que lo era". Es verdad que catalogar su obra simplemente como "surrealista" puede oscurecer sus muchas otras fuentes, locales e internacionales, que van de los manuscritos aztecas, la retratística

204 Frida Kahlo, *Las dos Fridas*, 1939.

Kahlo tenía los dos vestidos que aquí se ven: un vestido blanco europeo y la blusa corta y la larga falda tan gustadas por las mujeres indígenas de Tehuantepec. El retrato en miniatura de Rivera que sostiene recuerda los relicarios que llevaban las mujeres en los retratos novohispanos del siglo XIX.

combinó vestidos de su colección como parte de una ejecución teatral en la que representaba muchos papeles, pero nunca se hizo de una identidad indígena real (la mayoría de sus vestidos eran más bien mestizos). Aunque no era la única ni la primera mujer mexicana urbana en usar cuantas antiguas de jade o vestidos populares, Kahlo fue más llamativa que la mayoría; quizá para ocultar sus orígenes de clase media urbana y el hecho de que era medio alemana (su padre no era realmente de ascendencia judía, aunque ella pudo haber cultivado esa idea). Si bien en un tiempo era impactante, su travestismo cultural fue adoptado por muchas mujeres de la élite mexicana y las turistas estadounidenses a partir



de finales de la década de 1940, como queda demostrado por muchos de los retratos de Rivera.

La incesante búsqueda de una identidad artística distinta de la de su generación cautivó completamente a las sensibilidades modernas, lo que fácilmente la hizo uno de las artistas más famosas y reconocibles del siglo XX en todo el mundo. Su vida y su arte ha sido completamente disecados e interpretados por biógrafos, feministas, chicanos y psicoanalistas; sus pinturas han sido distorsionadas por publicistas y transformadas por imitadores, trabajando en un lenguaje visual que se inspiraba profundamente en la cultura mexicana, Frida Kahlo no podía ser de ninguna otra parte; su arte parece ser exclusivamente suyo. Pero su popularidad reside en gran parte en su impresionante representación de los traumas personales que solían estar ocultos: el frágil cuerpo herido en un accidente que la obligó a abandonar sus estudios; la incapacidad de tener un hijo; el sentimiento de ser eclipsada por su pareja, y el sentido de estar desgarrada entre identidades sexuales, políticas y culturales. Kahlo parece mostrarnos historias privadas con honestidad total, como si fuéramos su mejor amigo, pero debemos ser precavidos con su pretensión de que ella sólo "pintaba su propia realidad". Por encima de todo era una artista, y de las más hábiles. Su vida y su arte fueron los productos de un meticuloso proceso de autoinvención que sólo era parcialmente Surrealista, y quizá precozmente posmoderno; es por eso que ha inspirado a una

205 Frida Kahlo, páginas de diarios, 1951.

Kahlo creó su "Diario" entre 1944 y 1953, aunque es más un cuaderno de notas y bocetos que un registro cronológico. Muchos dibujos usan técnicas automatistas o aluden a los iconos surrealistas, como Jano o el Minotauro, que aquí se ven. Al mostrar sus temores y obsesiones, pero también su agudo ingenio, el producto final era uno de los empeños más fascinantes de Kahlo.



multitud de artistas contemporáneos, desde neomexicanistas gay (p. 382) a Kiki Smith.

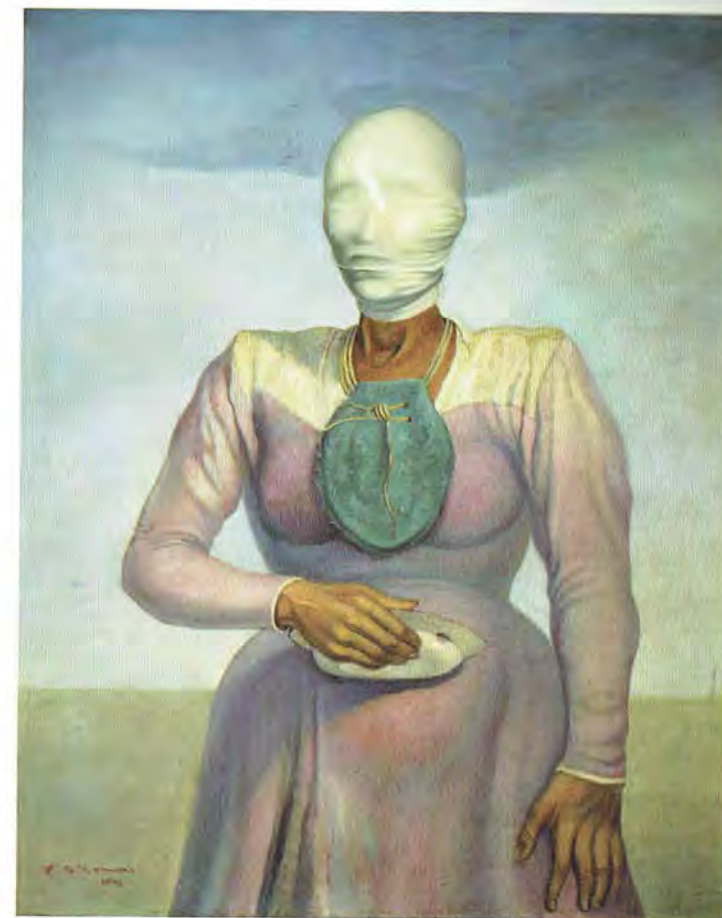
La Exposición Internacional Surrealista de 1940 levantó un arranque de imágenes oníricas en la obra de los artistas mexicanos. Guillermo Meza, Roberto Montenegro y Juan Soriano, así como Carlos Orozco Romero (1896-1984) y Manuel González Serrano (1917-1960) quienes practicaron un tipo muy literal de pintura surrealista en la década de 1940, con incontables referencias a sueños y pesadillas, peligros violentos, yuxtaposiciones extrañas —y a veces eróticas— de elementos de naturalezas muertas y mitos antiguos. Formalmente, estas obras deben mucho a De Chirico, aunque también hay mucho derivado de Picasso y Dalí. Incluso en los impresos de Anguiano, Zalce y otros del Taller de Gráfica Popular, puede rastrearse el impacto del Surrealismo, aunque más al servicio de la reforma radical que de la meditación poética.

Al mismo tiempo, algunas pinturas mexicanas de este periodo parecen ser el producto de las representaciones oníricas, pero son más bien etnográficas. *La manda* de Orozco Romero ilustra una mujer amortajada que lleva un nopal espinoso, característico de los penitentes que van al centro de peregrinación de San Juan de los Lagos, en Jalisco; las imágenes de angelitos de Soriano, o de niños muertos preparados antes de la sepultura, se relacionan con precedentes novohispanos (p. 131) y con una tradición fotográfica que continuó en la década de 1940. Aunque estos artistas podrían haber aceptado la etiqueta, llamar sus obras “surrealistas” nos distrae de las prácticas culturales a las que se referían directamente.

El exiliado Surrealista con mayor presencia en México fue Wolfgang Paalen, quien fue un *protégé* de Breton en París en la década de 1930. En la ciudad de México, Paalen publicó *Dyn* (salieron seis números entre 1942 y 1944), una revista de arte multidisciplinaria con textos en inglés y francés (pero no español) que revelaban su enfoque internacional; Mérida fue uno de los pocos artistas locales presentados. Entre los colaboradores más importantes estaba Robert Motherwell, quien viajó a México en 1941 con el pintor chileno Roberto Matta con el fin de encontrarse con Paalen. A través de *Dyn*, Paalen rechazó la fe dogmática de Breton en el materialismo dialéctico y anunció una nueva estética “ética”, con base en la objetividad moral de las ciencias físicas y las emociones y ritmos tomados de las culturas premodernas. Y, en una época en que los regímenes totalitarios habían prohibido el arte moderno, declaró que la abstracción

206 Carlos Orozco Romero, *La manda*, 1942.

Esta pintura fue tomada directamente de una imagen del famoso reportero gráfico Enrique Díaz (1895-1961) que ilustraba un artículo sobre los penitentes en la popular revista *Hoy* en 1940. Orozco Romero se apegó al original pero eliminó el compañero de la mujer y su corona de espinas.



207 Juan Soriano, *La niña muerta*, 1944.

Como sus homólogos virreinales, varios artistas modernos —como Kahlo y Siqueiros— estaban fascinados por el trágico tema del angelito. Soriano realzaba el contraste entre el frágil cadáver y el ostentoso despliegue de las flores, dejando en las sombras a los miembros de la familia.





208 Wolfgang Paalen, *The Tarot's Aunt*, 1947.

Como ocurre con muchas obras Surrealistas, este título dispara la especulación más que limita la interpretación, en forma muy parecida al uso de las propias cartas de tarot. Las pinceladas aisladas parecen revelar una forma antropomórfica con una cabeza diminuta y anchos hombros, quizás en alusión a la figura del mazo del tarot.

podía ser un arma política. Algunas de las ideas de Paalen fueron decisivas para la posterior aparición del expresionismo abstracto en Nueva York.

Como pintor, teórico y coleccionista, Paalen encarnaba el generalizado interés Surrealista en las culturas indígenas de América. A mediados de la década de 1940 adoptó un estilo variado debido al cubismo analítico, el cual evocaba las máscaras de la costa noroeste estadounidense de su colección. Mientras Siqueiros miraba hacia delante, usando materiales industriales para crear un arte esencialmente proletario, Paalen miraba hacia atrás, a veces pintando sobre ámate, el papel de corteza utilizado por los *tlacuilos* indígenas (p. 28). Estas obras contemplativas eran la respuesta de Paalen a lo que llamaba el ruidoso "circo de las tres escenas de la política, la megalomanía y la falsa religión".

Paalen y Benjamín Péret, quien por entonces estaba traduciendo los mitos y leyendas de México al francés, tuvieron un poderoso impacto en un diseñador escénico y pintor: Gunther Gerzso (1915-200), que se formó en Europa y Estados Unidos. Como Carlos Mérida, Gerzso también usó formas prehispánicas, a menudo tomadas del mundo maya, como trampolines para la creación de composiciones abstractas. Los complejos armazones y las relaciones espaciales en las rigurosamente planeadas pinturas de Gerzso provienen de su comprensión del cubismo analítico. Su interés en el arte no occidental tiene una deuda con el Surrealismo; los recesos oscuros y los bordes abruptos en sus pinturas parecen referirse a temas de la violencia y el sacrificio analizados por escritores Surrealistas como Bataille y Breton. Después de 1953, cuando empezó a dedicarse a la pintura de tiempo completo, destiló su lenguaje visual a menos formas trapezoidales, aunque aún evocadoras de las fuerzas del mal. Junto con Germán Cueto y Carlos Mérida, Gerzso fue un precursor de la abstracción fuertemente geométrica que apareció en México a mediados de los sesenta (p. 360).

La mayoría de los exiliados Surrealistas, por otra parte, crearon imágenes representativas con pocas, si acaso algunas, referencias a México; también desempeñaron un papel menos público en el mundo artístico que Paalen. Al crear su propio retiro en el exilio, Carrington y Varo compartieron una antigua mansión porfiriana en la calle Gabino Barreda en la colonia San Rafael. Al

209 Gunther Gerzso, *Cenote*, 1947.

Cenote es la palabra maya que describe un hoyo lleno de agua en el terreno calizo de la península de Yucatán. Los antiguos mayas construyeron ciudades cerca de estos sumideros naturales, que también se usaban como sitios para hacer ofrendas sagradas, entre ellas materiales preciosos y sacrificios humanos.



encontrar un espacio tranquilo en México tras la turbulencia de la guerra, inventaron imágenes arcanas en las cuales alquimistas, brujas y bestias míticas sustituían la locura que dejaron en Europa. Carrington y Varo no serían muy conocidas en México hasta la década de 1950, cuando gozaron de mayor aceptación de la crítica, en parte debido a un incremento de una visión más internacionalista dentro de la burocracia cultural mexicana y a un mercado comercial más activo. Pero, de todos modos, su mundo de fantasía esotérica tuvo poco impacto en los artistas locales.

A diferencia de Buñuel (1903-1983) —quien se convirtió en un importante director en la industria filmica de México tras su llegada en 1946, y que ayudó a introducir la imaginería Surrealista a un público más amplio—, el poeta inglés Edgard James (1907-1984), poeta y mecenas de Dalí y Magritte, trabajó en su proyecto Surrealista en el aislamiento. James voló a América durante la guerra, y a finales de la década de 1940 adquirió una propiedad llamada Las Pozas en la comunidad de Xilitla, localizada en la remota Sierra Huasteca. Empezando alrededor de 1962, diseñó construcciones fantásticas de concreto (a menudo pintadas con extraños colores) para su retiro en la selva. James basó sus esculturas en fuentes universales que van de templos hindúes a Gaudí y al Chandigarh de Le Corbusier, pero también hacían eco de las formas arquitectónicas de los misteriosos paisajes de Carrington

y Juan O’Gorman. Como en el más o menos contemporáneo suburbio de Jardines del Pedregal (p. 317), el modernismo — aunque Surrealista más que racionalista— se insertó en sitios naturales silvestres.

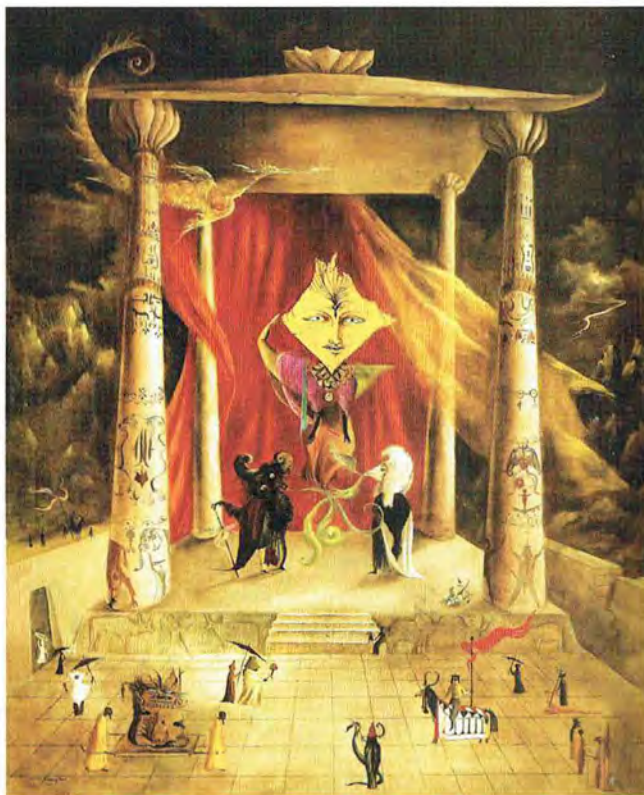
En Xilitla, James creó un verdadero “lugar surrealista *par excellence*”, una incorporación física de lo que Breton sólo había imaginado. Y allá, en la selva como en las galerías de la ciudad de México, el Surrealismo pervivió mucho después de la muerte de Breton en 1966. Junto con Carrington y Varo, varios artistas mexicanos más jóvenes crearon pinturas inspiradas en el surrealismo —como los obsesivos autorretratos de Alfredo Castañeda (1939-2010)— y extraños objetos inesperados —como las sillas de madera con forma de manos (1961) y mariposas antropomórficas (1966) diseñadas por Pedro Friedeberg (nacido en 1936), por ejemplo— hasta finales de siglo, y después.

210 Leonora Carrington, *El Templo de la Palabra*, 1954.

Carrington vivió en Francia con el pintor Surrealista Max Ernst antes de la guerra; llegó a México en 1943. Su inventiva temática proviene de múltiples fuentes: mitología celta, budismo, psicología junguiana, alquimia y el tarot. En esta pintura unos personajes se aproximan a un oráculo albergado en un templo pseudoegipcio.

211 Edward James, *Palacio de Bambú*, después de 1962, Xilitla (San Luis Potosí).

El proyecto de James empezó hacia 1962, cuando una inesperada nevada destruyó muchas de las plantas tropicales que él había estado coleccionando, lo que lo obligó a crear un jardín de concreto. Estas excéntricas esculturas, junto con estructuras con nombres como “Palacio de Bambú” y “La Casa de Tres Pisos que Podría Tener Cinco”, están ubicadas en senderos encima de una corriente con estanque naturales (las pozas).



Capítulo 9 Construcción y rebelión (1946–68)

El arte y la arquitectura mexicanos de la posguerra fueron definidos por la entusiasta adopción por parte del gobierno del desarrollo social y económico, y por las demandas de los artistas de una mayor inclusión en los circuitos internacionales. Miguel Alemán, el primer presidente civil posrevolucionario (1946-52), cambió el foco de las metas progresistas de la Constitución de 1917 hacia políticas destinadas a mejorar el crecimiento industrial y la producción agrícola, contemplando inversiones muy importantes en infraestructura, desde carreteras hasta viviendas. Esta política fue extendida por los siguientes presidentes del Partido Revolucionario Institucional (PRI), nombre del partido oficial desde 1946. Durante este periodo de estabilidad y crecimiento, denominado el “milagro mexicano”, parecía que el país había escapado de las crisis políticas y sociales que se veían en América Latina, entre ellas la Revolución Cubana y las dictaduras militares en Sudamérica. El PRI tenía pocos controles y contrapesos, y toleraba poco el disenso y permitía amplias oportunidades a la corrupción.

El crecimiento demográfico exponencial y la industrialización de la posguerra crearon oportunidades para una transformación de la capital nunca imaginada, incluso por los reformadores más visionarios del pasado. Así como el gobierno se valió del muralismo en la década de los veinte para promover su agenda, ahora los proyectos arquitectónicos modernos —vastos en escala y optimistas en su retórica— ofrecían una confirmación de un milagro en el que muchos creían con mucho afán. Como el embellecimiento del Paseo de la Reforma durante el Porfiriato tardío (p. 212), o la ampliación de las calles citadinas en el centro colonial en la década de 1930, estos proyectos expandieron y transformaron la ciudad de México. Temiendo quedar fuera de atención, los muralistas trataron de participar en la construcción de este nuevo entorno urbano, teorizando una síntesis de pintura, escultura y arquitectura denominada “integración plástica”, una integración visual y estructural. Muchos de los debates críticos sobre la teoría y la práctica del arte en este periodo se centraban en estos proyectos, más que en exposiciones de pintura; la arquitectura mexicana se ganó la mayor tajada de la atención crítica internacional.

La prosperidad de la posguerra también creó un emergente mercado de arte, que dio paso a una red en expansión de galerías comerciales, aunque muchos pintores siguieron dependiendo del sistema cultural estatal para el patrocinio y la exhibición. Algunos, siguiendo la conducción de Tamayo, actualizaron la imaginería local traduciendo temas honrados por el tiempo en lenguajes visuales más abstractos. Algunos pintores más jóvenes, sin embargo, rechazaron el arte nacionalista y popular por completo, adoptando estilos no figurativos o la neofiguración como alternativa. Aunque a veces agrupados como una “generación de la ruptura”, estos artistas se concentraban menos en romper con el pasado que en abrir la pintura mexicana a las corrientes internacionales, de la abstracción lírica al existencialismo.

I. Desarrollos, urbanos y suburbanos

A principios de la década de 1940 la ciudad de México se transformó radicalmente de un espacio compacto y fácilmente asumible como una megalópolis compleja cada vez menos manejable. La población se duplicó entre 1940 (1.6 millones de habitantes) y 1950 (más de 3 millones), y luego se triplicó para 1970 (9.1 millones), principalmente por la migración de las zonas rurales. Conforme los recién llegados se alojaban en los barrios más antiguos, incluyendo el centro colonial, las clases media y alta impulsaron los límites de la ciudad hacia el oeste y el sur. La suburbanización de la ciudad de México, iniciada incluso antes de la Revolución, sigue los patrones establecidos en Los Ángeles, especialmente en el desarrollo de zonas agrícolas y la sustitución del sistema de tranvías por automóviles y autobuses. Hasta la década de 1960, las obras de la arquitectura moderna a menudo parecían surgir de amplios espacios abiertos, algo que rara vez se ve en la congestionada ciudad.

Los primeros auténticos rascacielos, así como los hoteles de lujo y las oficinas corporativas, se construyeron a lo largo del más reluciente y moderno eje de la ciudad: la avenida Juárez, al sur de la Alameda, y su continuación hacia el oeste por el Paseo de la Reforma. El desarrollo privado se emblematizó en la Torre Latinoamericana (1948-56) de Augusto H. Álvarez (1914-1995), el edificio más alto hasta 1979. Imitando el perfil del Empire State Building, la torre cubierta de vidrio —una maravilla de ingeniería en un país de terremotos— se convirtió en un orgullo cívico. A lo largo de Reforma, las nuevas formas arquitectónicas significaron un

212 Alfredo Zalce, *México se transformó en una gran ciudad*, 1947.

Artistas relacionados con el TGP, como Alfredo Zalce y José Chávez Morado, eran escépticos ante las campañas a favor del desarrollo urbano del gobierno de Alemán. En este impreso, el irónico título parece provenir de un discurso político o de una publicidad de bienes raíces; las mayoría de los personajes se basaron en las observaciones personales de Zalce de la vida en las calles.

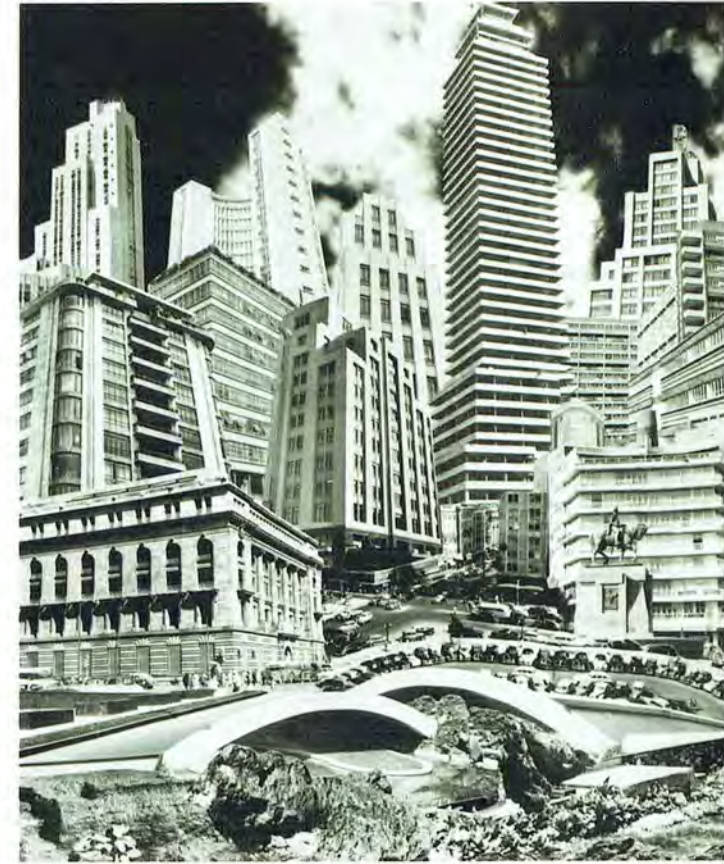


nuevo estilo de vida de ocupados ejecutivos que corrían a sus despachos desde los elevadores, y de familias que vivían en condominios bien iluminados, típicos de Manhattan, más que en casas neocoloniales, como si hubieran dado frutos los sueños estridentistas, al menos para una minoría.

La expansión de la ciudad de México es un tema frecuente en las pinturas, los impresos y fotografías de los años cuarenta y cincuenta: como canarios en mina de carbón, los artistas son los primeros que sienten los cambios sociales. En las imágenes de Alfredo Zalce, producidas en el Taller de la Gráfica Popular, los rascacielos que se construían abrumaban a los residentes hambrientos y sin vivienda. Lola Álvarez Bravo (1903-1993) creó fotomontajes más ambiguos que también se referían al crecimiento urbano. Uno de ellos apareció en una publicación oficial de 1946 que elogiaba el sexenio de Alemán; el segundo, *Anarquía arquitectónica en la Ciudad de México* (1954), muestra la aún no terminada Torre Latinoamericana (a la derecha del centro) y el

213 Lola Álvarez Bravo, *Anarquía arquitectónica en la Ciudad de México*, 1954.

Lola Álvarez Bravo primero adoptó el fotomontaje como una estrategia política a mediados de la década de 1930, cuando era miembro de la LEAR. En la de 1950 creó varios fotomontajes más complejos que fueron ampliados a una escala mural para espacios públicos y corporativos. Ex esposa de Manuel Álvarez Bravo, conservó sus apellidos tras su separación en 1935.



Hotel Plaza (1945) en forma de U de Mario Pani (1911-1993), en una apretada disposición que hace empequeñecer el Monumento a Bolívar (1938). Ambos fotomontajes parecen celebrar el creciente horizonte, quizá por ello el último se publicó en 1955 en la portada de *Arquitectura/México* (1946-78) de Pani, la principal revista de arquitectura del país. El título actual del montaje, que implica una crítica al desarrollo, puede haber sido posterior.

En las décadas de 1950 y 1960, Lola Álvarez Bravo era la única fotoperiodista en un campo competitivo en el que estaban Enrique Díaz, Héctor García (1923-2012), Nacho López (1923-1986) y los Hermanos Mayo, un colectivo de refugiados de la Guerra Civil Española que introdujeron la fotografía de 35 mm en México. En una diversidad de revistas ilustradas que seguían el modelo de *Life* e iban dirigidas a la emergente clase media —como *Hoy* (fundada en 1937), *Mañana* (1943) y *Siempre!* (1953)— el fotoensayo surgió

214 Héctor García, *Watching for the future*, ca. 1958.

Aunque menos panfletista que Zalce, Héctor García también expresaba simpatía por quienes eran captados en la carrera hacia la modernidad, como este hombre —quizás un vendedor de mercado o un cargador de mercancías— que cuidadosamente busca su paso entre una congestión de tránsito.



como un aparato retórico que buscaba públicos más amplios que el alcanzado por los murales. Muchos fotógrafos se concentraron en los ex campesinos que buscaban hacer su vida en la urbe, así como en los que más provecho sacaban del desarrollo urbano. Pero fue la industria filmica la que logró retratar con más éxito los cambios en la ciudad, lo mismo en las elogiadas comedias que usaban como telones de fondo sofisticados edificios modernos, que en las críticas brutales de los barrios bajos, como en *Los Olvidados* de Luis Buñuel (1950), donde los puentes peatonales sobre las avenidas y los edificios en construcción marcan a división entre un régimen consiente las aspiraciones de los sectores privilegiados y la realidad de la vida en las calles.

Cada vez más, el gobierno se concentraba en las necesidades y deseos de una clase media emergente, entre cuyos miembros estaban los servidores públicos, los burócratas y otros que formaban una parte esencial de la máquina del PRI, cuya complicidad era recompensada, mientras que los antagonistas eran persuadidos o aporreados. Sus demandas dieron paso a desarrollos suburbanos en espacios al aire libre así como en densos proyectos de vivienda en áreas más urbanas. Pero estos proyectos no eran simplemente signos de un Estado benévolo cuidando a sus ciudadanos. El régimen de Alemán promovió el desarrollo urbano en la ciudad de México para ayudar a forjar alianzas con los industriales locales que apoyaron a la oposición en las elecciones de 1940; el presidente también amasó una fortuna mediante estos mismos esquemas.

Los primeros dos proyectos urbanos de importancia de la

posguerra se localizaron en el Pedregal, una zona de lava de 2,000 años de antigüedad ubicada en el sur de la ciudad de México. La extensión de la ciudad a este terreno antes inhóspito fue facilitado por la incipiente cultura automovilística (los subsidios de Alemán a la industria local de autos iba de la mano de estos proyectos), y también simbolizaba un nuevo inicio: aunque era el sitio de la ciudad prehispánica llamada Cuicuilco, esta área estaba enteramente libre del peso de la historia posterior a la Conquista de México. Estaba convenientemente alejada del centro, que seguía siendo el lugar de las marchas y los desfiles políticos.

Jardines del Pedregal de San Ángel era una subdivisión de más de 1,200 lotes que cubrían alrededor de una milla cuadrada, fueron trazados en 1946 por el arquitecto Luis Barragán (1902-1988) y un equipo que incluía al planificador urbano Carlos Contreras (1892-1970), hijo del escultor modernista. Barragán trató de integrar arquitectura, paisaje y escultura en un desarrollo con estilo jardinero modelado en Estados Unidos e Inglaterra: sería moderno pero profundamente arraigado a la tierra. Como perspicaz comercializador, encargó fotografías en blanco y negro a Armando Salas Portugal (1916-1995), las cuales publicitaban una imagen de misterio, intimidad, exclusividad y seguridad, así como la firmeza de vivir sobre roca sólida.

Las casas de los Jardines del Pedregal representan dos opciones modernistas distintas: una más cercana a la naturaleza y otra más rigidamente industrial. Barragán, que colaboraba con el arquitecto nacido en Alemania Max Cetto (1903-1980) en unas cuantas de las primeras y más visualmente espectaculares casas, había llegado a la ciudad de México en 1935; como muchas otras personalidades del mundo del arte, partió de una sofisticada pero provinciana Guadalajara hacia la capital. Ya establecido como arquitecto de residencias para la élite, a finales de la década de 1940, Barragán abandonó el funcionalismo por un modernismo local de paredes rugosas, pisos de anchos tablones e iluminación indirecta, inspirado en parte en los monasterios virreinales y las haciendas del siglo XIX. Refinaría aún más su estética de interiores en su propia casa-estudio, iniciada en 1947 pero muy modificada con el paso del tiempo (p. 344). Cetto, que había dejado la Alemania ya crítica del Estilo Internacional, también promovió materiales locales —bloques de lava y maderas preciosas, por ejemplo— y técnicas manuales más que industriales (reflejando las redes de abasto locales), suavizando el vocabulario modernista y uniendo visualmente sus casas con el entorno.



215 Luis Barragán y Max Cetto, Casa Berdecio, Jardines del Pedregal de San Ángel, ciudad de México, 1949-50.

Esta fue una de las dos casas que Barragán y Cetto crearon mediante especulación. Gruesas paredes y pesadas escaleras dominan el patio de la entrada. La casa se apoya sobre la corriente de lava expuesta, parte de la cual entraba originalmente en la sala.

Las casas diseñadas por Francisco Artigas (1916-1998) para esta subdivisión son más estrictamente industriales, como las lujosas versiones del Case Studies Houses experimental de Los Ángeles, y definitivamente más típicas de lo que los acaudalados patrones deseaban. Aunque también construía directamente sobre la lava, Artigas utilizaba espectaculares voladizos y ventanas de vidrio templado para hacer que estos símbolos de la modernidad de



México parecieran flotar sobre un pasado primigenio. En todas estas casas, los planos abiertos y grandes jardines —a menudo con albercas— e interiores con muebles Knoll y tapetes de cebra, revelaban la cercanía con un estilo de vida estadounidense (o al menos californiano). En contraste, las haciendas y los retiros de fin de semana de estos ricos residentes —que a veces eran diseñadas por los mismos arquitectos responsables de sus casas en la ciudad de México— invariablemente enfatizaban formas y moblajes vernáculos tradicionales.

Temeroso de que el desenfadado desarrollo que ya había empezado a afectar barrios más antiguos, Barragán creó normas de zonificación para garantizar que solo casas modernistas se instalarían en un lote grande; sin embargo, las limitaciones económicas y las nuevas regulaciones gubernamentales pronto hicieron imposible retener un estricto control estético del desarrollo. Muchas casas fueron destruidas y sus lotes subdivididos. Los Jardines del Pedregal terminaron padeciendo las mismas presiones urbanas que enfrentaron los distritos más grandes y pobres de la clase trabajadora, especialmente en el pantanoso terreno al este del centro colonial.

Los sutiles desarrollos nacionalistas de los Jardines del Pedregal no podían competir con los de otra “casa” que se estaba construyendo en la misma lava en el cercano Coyoacán: el Anahuacalli de Diego Rivera, el cual fue diseñado a mediados de la década de 1940 para exhibir su colección de más de 60,000 obras de arte prehispánico; también contenía un enorme estudio. Usando lava extraída del área circundante, los perfiles y las

216 Francisco Artigas, Casa en Texcoco (México), 1957.

Para esta amplia residencia de fin de semana al este de la ciudad de México, Artigas redujo las formas neocoloniales —arcadas, fuentes, tejas de cerámica, rejas metálicas e incluso alusiones al diseño mudéjar— a un simple mínimo. El edificio parece anclado al terreno, a diferencia de las casas aparentemente sin peso de los Jardines del Pedregal.



217 Diego Rivera con Juan O'Gorman, Heriberto Pagelson y Ruth Rivera, Museo Anahuacalli, ciudad de México, 1945-64.

Anahuacalli es un neologismo náhuatl que significa "Casa en Anáhuac", en el que se usa el nombre azteca de México. Rivera concibió el museo como el plato fuerte de una Ciudad de las Artes, con construcciones subsidiarias en torno a una plaza central. Como muchos proyectos utópicos, esta visión nunca se realizó por completo.

entradas del edificio hacen eco de formas de las ciudades antiguas de Teotihuacán y Palenque, una especie de versión brutalista de las casas del Maya Revival de Frank Lloyd Wright del decenio de los veinte. Rivera trabajó allí en colaboración con Juan O'Gorman, cuya caprichosa casa parecida a una cueva cubierta con mosaicos neoztecas (1949-53). En esas construcciones O'Gorman rechazaba lo que él y otros (como Cetto) consideraban la impersonalidad del Internacional Style. Quizá no sea coincidencia que la oposición de O'Gorman de sus propios edificios modernistas de la década de 1930 haga eco del rechazo de Rivera del cubismo.

El monumento más ambicioso de la administración de Alemán fue el nuevo campus de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En los años cuarenta se tomó la decisión de reubicar la universidad, entonces dispersa en varios edificios antiguos en el muy concurrido centro histórico, a una nueva Ciudad

Universitaria (CU). Este campus, originalmente diseñado para unos 25,000 estudiantes, se instaló en más de 7.0 km² del Pedregal, cortado en dos por la Avenida de los Insurgentes, el principal eje norte-sur de la ciudad. Los regímenes posrevolucionarios desde hacía mucho habían subrayado la fuerza transformadora de la educación, pero el nuevo mundo para los nuevos mexicanos —sólo imaginados en los murales de Rivera de la SEP— se estaba volviendo una espectacular realidad.

Ciudad Universitaria fue un proyecto en el que colaboraron más de cien arquitectos, diseñadores y paisajistas, dirigidos por Mario Pani, Enrique del Moral (1906-1987) y Carlos Lazo (1914-1955), siendo este último un personaje sobresaliente hasta su muerte. Ellos desarrollaron un plan maestro integrado en el que instalaciones administrativas y educativas, viviendas (que no se construyeron) e instalaciones deportivas se ubicaban en sectores separados, con redes de transporte que conducían a los márgenes. Aunque diseñada por diferentes arquitectos, los edificios principales se apegaban a los principios del Internacional Style, en gran medida inspirados en Le Corbusier: la mayoría son enormes estructuras muy iluminadas que consisten de bloques verticales y horizontales, a veces descansando sobre pilotes (columnas de sostén a nivel del suelo) sobre jardines. Si bien CU alardeaba de las instalaciones más modernas posibles, también miraba al pasado; el campus central vagamente se refiere a los centros ceremoniales prehispánicos, con importantes estructuras ubicadas asimétricamente en torno a una gran plaza. El Estadio Universitario (Arturo Pérez Palacios, Raúl Salinas y Jorge Bravo, 1950-52), excavado del suelo, recuerda los conos de ceniza volcánica que rodean el Valle de México. Sin embargo, sobre todo CU representaba un reinicio en un nuevo lenguaje arquitectónico, como lo fue el Palacio de Minería de Tolsá un siglo y medio antes (p. 146).

La gigantesca inversión atrajo la atención de los principales muralistas, sobre todo Rivera y Siqueiros, quienes seguramente se sintieron destinados a continuar en CU la obra que habían empezado a principios de la década de 1920 (Orozco, que había creado un mural semiabstracto para la Escuela Nacional de Maestros de Pani a mediados del decenio de 1940, murió en 1949). Como secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, Lazo incorporó murales de José Chávez Morado y otros en el edificio de sus oficinas centrales (1952) y llevó aún a más muralistas a la universidad, asignándoles destacadas áreas sin ventanas de fachadas





218 David Alfaro Siqueiros, *El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo*, 1952-56.

El relieve de cemento cubierto de teselas de Siqueiros en la Torre de Rectoría (Mario Pani y Enrique del Moral, 1950-52) representa a cinco estudiantes masculinos habilitados por las herramientas del conocimiento que sostienen. El escorzo también se utilizó en el mural del Sindicato de Electricistas (p. 294), pero aquí estuvo concebido como una valla publicitaria o una pantalla de cine visibles desde los autos que pasaban por ahí, más que como espectadores que suben una escalera.

de edificios que no habían sido diseñadas necesariamente para murales. En CU, los muralistas siguieron distintas estrategias para tratar de integrar los murales exteriores —de los que Siqueiros había sido pionero en Los Ángeles (p. 273)— con la arquitectura, utilizando materiales resistentes a los elementos y que generalmente conectaban sus motivos de diseño con la función específica de cada edificio. A mediados de la década de 1950, estas estrategias se teorizaron en términos de una “integración plástica”, aunque la meta de murales relacionados con la arquitectura tiene una historia mucho más larga.

Como en la década de 1920, muchos murales de CU resultaron de un diálogo y colaboración mínimos, si los hubo, entre pintor y arquitecto. Los murales de Siqueiros y Chávez Morado parecen

pantallas de autocinemas que proyectan mensajes fácilmente legibles y nacionalistas que celebran a los “nuevos mexicanos” que se están formando en CU; en la Facultad de Medicina, Francisco Eppens (1913-1990) utilizó gruesos elementos gráficos para conectar el pasado azteca con las disciplinas modernas. Pero O’Gorman se valió de un esquema un tanto diferente. Basándose en su experiencia del Anahuacalli, se enfocó en prácticas de construcción prehispánicas y utilizó mosaicos de piedra para sus murales en la Biblioteca Central y lo mismo hizo Diego Rivera en el Estadio Universitario. Ambos representan los intentos más exitosos para integrar arte y arquitectura con el sitio específico. Esto es más evidente en la biblioteca, donde símbolos históricos y cosmológicos (antiguos y modernos, locales e internacionales) cubren por completo el bloque sin ventanas que protege los anaqueles de libros. Pero aún ahí, los murales de O’Gorman parecen simplemente pegados sobre los muros de su propio edificio funcionalista, un disfraz tan nacionalista como los vestidos indígenas o campesinos que portan las mujeres acaudaladas en los retratos contemporáneos de Rivera.

Los murales exteriores en CU mejoraron las cualidades rígidas, extranjeras y alienantes de la arquitectura del International Style y

219 Juan O’Gorman, Gustavo M. Saavedra y Juan Martínez Velasco, *Biblioteca Central, Ciudad Universitaria*, 1952.

La pared sur del mural de mosaicos de O’Gorman, *Representación histórica de la cultura*, expone la época colonial. Unos círculos que parecen ojos ilustran los modelos ptolemaico y copernicano del sistema solar; bajo el segundo hay una recreación del mapa de Tenochtitlan de 1524 (p. 56).





220 Mario Pani, Centro Urbano Presidente Juárez, ciudad de México, con retablos de Carlos Mérida, 1950-52.

Mérida relacionó la decoración de cada edificio con mitos prehispánicos específicos, pero como ello se anunció en ellos es improbable que los residentes del complejo fueran conscientes de la especificidad cultural o histórica de los diseños.

ofrecieron al gobierno un guión gráfico muy visible y fácilmente reproducible para ilustrar su imagen de una nación moderna con lazos con el pasado. De todos modos, como en los discursos de los políticos, la retórica nacionalista escondía las políticas pragmáticas y cada vez más afines al capitalismo: ansiosos de continuar con su relevancia, los muralistas de izquierda fueron completamente cooptados por un régimen que, pese a su nombre "revolucionario", lo era todo menos eso. Algunos de los muralistas admitieron que sus obras no habían logrado defender el cambio social; otros críticos, entre ellos Cetto, atacaron el uso de la iconografía figurativa por considerarla atrasada.

Ninguno de los artistas de CU lograron el nivel de "integración plástica" visible en el Centro Urbano Presidente Juárez (1950-52), un importante proyecto de vivienda de Pani construido en sitio donde estuvo el Estadio Nacional (1924) de Vasconcelos en la colonia Roma. Trabajando en estrecha colaboración con el arquitecto, Carlos Mérida volvió al muralismo por primera vez desde la década de 1920, cuando trabajó brevemente en la SEP. Para este grupo de diecinueve edificios, Mérida creó más de 4,200 metros cuadrados de relieves de colores en concreto, ubicados en las fachadas, escaleras y los pasos a desnivel de los edificios (fue el mayor programa mural jamás realizado en México). Los murales

ilustran formas humanas y animales, construidas en formas planas y abstractas, y vagamente derivadas de códigos prehispánicos y de principios de la colonia. El programa de Mérida no era didáctico, y las imágenes distraían menos de la arquitectura que las de CU, contribuyendo a una experiencia cinética en la cual los observadores —ya sea que subieran escaleras o pasaran en sus autos— experimentaban sus murales como partes integrales de un todo visual. Lamentablemente, el proyecto entero fue demolido tras sufrir daños en el terremoto que golpeó la ciudad en 1985.

II. Nuevas estrategias de integración artística

Una idea más radical de integración de arte y arquitectura fue sugerida por el artista de origen alemán Mathias Goeritz (1915-1990), quien llegó a México de España en 1949. Huyendo de la Europa de la posguerra, aceptó una invitación para enseñar arquitectura en Guadalajara antes de mudarse a la ciudad de México. Como Mérida, Goeritz veía en la integración plástica como un programa que requería una síntesis más que sólo ornamentación aplicada, pero él exploró modos de representación aún más abstractos, creando así nuevos modelos visuales de integración de arte y arquitectura. Su condición de extranjero, sus conexiones internacionales y el rechazo del didactismo político de los muralistas lo hicieron un personaje polémico, pero muy influyente en el mundo artístico de México.

Aunque Goeritz colaboró con Barragán en una escultura y plaza en la entrada de los Jardines del Pedregal, su primer proyecto importante fue el Museo Experimental El Eco (1952-53), construido en un estrecho lote en la colonia San Rafael, un barrio residencial no lejano del Monumento a Cuauhtémoc. En este encargo privado para crear un edificio multiusos con bar, galería de arte y un espacio para representaciones, Goeritz combinó diversas funciones y medios en un entorno —inspirado en parte en su interés en la Bauhaus— en el cual elementos arquitectónicos, el color de la pintura, mobiliario y las obras de arte crearían un espacio dinámico y vigoroso para proyectos culturales experimentales. El Eco incluía un pequeño mural de Mérida y esculturas, "poemas visuales" y sillas de madera diseñadas por Goeritz. Nunca se completó un mural planeado de Tamayo; en cambio, el bosquejo de Henry Moore de figuras de Judas en papel maché en el estudio de Rivera de San Ángel fue agrandado y dibujado en una pared.



221 Mathias Goeritz, Museo Experimental El Eco (patio con *Serpiente*, 1953), ciudad de México (1952-53).

Para el patio de El Eco, Goeritz diseñó una escultura angular de hierro pintado que interactuaría con el espacio negativo. Desde algunos ángulos el objeto parece no figurativo, pero desde otros claramente representa una serpiente. Originalmente era un soporte para espectáculos de danza; luego fue trasladado al Museo de Arte Moderno.

222 Mathias Goeritz con Luis Barragán, Torres de Ciudad Satélite (Estado de México), 1957-58.

Goeritz y Barragán compartieron originalmente el crédito por las Torres, aunque escritores posteriores las atribuyen sólo al arquitecto. Están estrechamente relacionadas con las esculturas portátiles que Goeritz creó a mediados de la década de 1950; sin duda, Barragán proporcionó conocimientos técnicos decisivos.

En este sobrio proyecto, Goeritz rechazaba las modalidades arquitectónicas en boga. El equivalente más cercano a El Eco (aunque en escalas completamente diferentes) era la Ciudad Universitaria de Caracas de Carlos Villanueva, que tenía murales y esculturas no figurativas de artistas locales e internacionales, como Alexander Calder, Fernand Léger y Alejandro Otero. El espacio interdisciplinario de Goeritz apenas se había inaugurado cuando murió su patrocinador Daniel Mont. El nuevo propietario pronto convirtió al edificio

en un bar más comercial. En 2005, tras años de abandono, la UNAM reabrió El Eco y lo restauró siguiendo la visión original de Goeritz.

Goeritz utilizó El Eco para lanzar su *Arquitectura Emocional*: un llamado a una nueva espiritualidad luego de la Segunda Guerra Mundial. Goeritz buscaba dotar a los edificios modernos —ahora carentes de referencias historicistas explícitas— de una carga espiritual y emocional, provocando respuestas de asombro y sobrecogimiento, como los edificios sagrados del periodo gótico. La falta de ángulos rectos en El Eco subrayaba el énfasis de Goeritz en la expresión sobre el racionalismo, y los materiales —como en las casas de Cetto y Barragán en los Jardines del Pedregal— que favorecían la tradición sobre la tecnología industrial. Pocos años después, Barragán y Goeritz colaboraron en otro ejemplo compacto de *Arquitectura Emocional*: el Convento de las Capuchinas Sacramentarias del Purísimo Corazón de María (1955-60), localizado en el sur de la ciudad de México.

Goeritz enfrentó la ira de Rivera, Siqueiros y otros muralistas en la prensa cuando se abrió El Eco, en parte por xenofobia, pero más bien porque él (a diferencia de Mérida, que después de todo había sido “uno de ellos” en la década de 1920) apuntaba a un internacionalismo —promovido no sólo por su arte sino también por su papel de maestro— que amenazaba con desbancar aún más la posición de los muralistas en la cultura oficial. La visible espiritualidad de Goeritz, que se asociaba a su aceptación de varios encargos religiosos, también irritaba a los artistas radicales (en 1948, Rivera se había visto en problemas por escribir “Dios no existe” en un mural para el Hotel del Prado). Sin embargo, Goeritz



contaba con el activo apoyo de los arquitectos, entre ellos Barragán y Pani, quienes estaban dando forma a la nueva ciudad de México en las décadas de 1950 y 1960.

El Eco fue un experimento de corta vida, pero en Ciudad Satélite, Goeritz —colaborando también con Barragán— creó un elevado icono público para una metrópoli donde los campos arquitectónicos y los monumentos históricos cada vez más estaban más inundados por la urbanización. En 1954, Pani inició la construcción de un enorme desarrollo con calles sinuosas en más de 8 millones de metros cuadrados de ranchos que fueron propiedad del presidente Alemán. Como en los Jardines del Pedregal, pero ahora dirigida a un mercado más amplio de clase media, Ciudad Satélite reflejaba los deseos de un sector pujante y políticamente poderoso de la población.

Para la plaza de la entrada, Goeritz creó cinco prismas huecos de concreto reforzado, las Torres de Ciudad Satélite, con alturas de entre 30 y 50 metros, ubicadas en una isla en el centro de la avenida Periférico. Aunque de lejos parecen brillantes estructuras industriales, el alcance del proceso intensivo en trabajo de su manufactura es evidente, que apenas se puede ocultar con capas de pintura. Formas urbanas en lo que fue un área rural, las Torres eran muestra del cambio inevitable del campo a la ciudad. El uso innovador y expresivo del concreto reforzado hace eco de edificios contemporáneos, pero más funcionales, de Le Corbusier en Francia y de Oscar Niemeyer en Brasil; y, en México, por el exiliado español Félix Candela (1910-1997), famoso por sus espectaculares bóvedas en forma de concha o cascarón. El paralelo más cercano a las Torres en propósito y significado puede ser el Arco Gateway de Eero Saarinen en St. Louis, Missouri, diseñado en 1947 pero no terminado hasta 1965: ambos proyectos utilizan formas abstractas emocionalmente estimulantes para proclamar confianza en un “futuro” americano.

Aunque las Torres se basan en la imagería urbana de San Gimignano en Manhattan, se instalaron —como los murales de Siqueiros en CU— para ser vistas principalmente desde automóviles en marcha, e incluso hoy, aunque comprometidas por los edificios y vallas publicitarias circundantes, su escala y sus formas cambian notablemente conforme uno pasa por ahí, desatando una respuesta emocional. En realidad, fueron el ejemplo más destacado de la Arquitectura Emocional, aun si estos “edificios” eran de hecho esculturas puras (él luego las llamó “oraciones visuales”). Muy utilizadas en publicidades de Ciudad Satélite, se desplegaron como



223 Mario Pani y asociados. Conjunto Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, ciudad de México, 1960-64.

En la Plaza de las Tres Culturas, la iglesia de Santiago del siglo xvi y el convento adjunto, sede del Colegio de Santa Cruz, están marcados por templos prehispánicos, edificios de departamentos de Pani y (no visible aquí) la Secretaría de Relaciones Exteriores. El interior de la iglesia fue modernizado por Goeritz y el arquitecto Ricardo de Robina (nacido en 1919) en la década de 1960.

telones de fondo para campañas futuristas que presentaban discos o minifaldas. Las Torres apuntaban a una nueva dirección para el arte mexicano, lejos de didactismo muralista (como se promovió en cu) y ofrecían una poderosa y aparentemente neutral forma de abstracción pública más conveniente para los políticos; en sus formas idealizadas y su alcance utópico, quizá no eran tan lejanas de los murales de Rivera de la década de 1920.

Si Ciudad Satélite representaba el suburbio ideal de la clase media, el Conjunto Habitacional Nonoalco-Tlatelolco era el proyecto urbano de vivienda definitivo, parte de una enorme campaña de construcción iniciada por el presidente Adolfo López Mateos (1958-64). Pani transformó los antiguos patios de ferrocarriles y el viejo centro colonial de Tlatelolco en un enorme complejo de 102 edificios, originalmente diseñado para albergar unos 72,000 residentes (muchos burócratas y otros servidores civiles), así como escuelas, clínicas, museos e instalaciones deportivas. Aunque muy comprometido por las siguientes renovaciones, en parte debidas a daños por terremotos, los bloques de departamentos originalmente tenían las superficies más lisas de todos los proyectos de vivienda de Pani: sus amplias paredes exteriores estaban cubiertas con



224 Pedro Ramírez Vázquez, Museo Nacional de Antropología, ciudad de México, 1964.

Como las galerías llenas de murales del interior, el exterior del museo integra arte y arquitectura. La columna monumental que sostiene el techo voladizo tiene relieves de bronce de José Chávez Morado. Las pantallas de las ventanas de la planta alta, inspiradas en los mosaicos de piedra de los templos mayas, fueron diseñadas por el escultor Manuel Felguérez.

paneles blancos de marcolita y tejas venecianas, más que murales o esculturas.

En Tlatelolco, Pani magnificó la escala de sus proyectos anteriores, incluso si se compara con el Centro Urbano Miguel Alemán (1947-49) y el Centro Urbano Presidente Juárez. Tlatelolco surgió como un resplandeciente fénix —como destacaba la literatura promocional— no de la naturaleza ni de campos agrícolas, sino de viejos barrios pobres. Pero ¿y qué con la integración plástica? Más que murales, Tlatelolco tenía al Plaza de las Tres Culturas, una yuxtaposición teatral de pirámides, una iglesia franciscana y la Secretaría de Relaciones Exteriores (1965), diseñada por Pedro Ramírez Vázquez (1919-2013) (p. 406). La unión de referentes indígenas, coloniales y modernos en un solo conjunto espectacular era una declaración de la continuidad cultural que era destacada por exposiciones contemporáneas de arte mexicano; de hecho la Plaza fue diseñada tanto para tarjetas postales y carteles de viajes como para el uso diario de los residentes.

La continuidad entre pasado, presente y futuro, implícita en cu y explícita en la Plaza de las Tres Culturas, alcanzó su apogeo arquitectónico en el Museo Nacional de Arquitectura de Ramírez Vázquez, inaugurado al final de la administración de López Mateos

como parte de una campaña de construcción de museos que también incluía el nuevo Museo de Arte Moderno, diseñado por el mismo arquitecto. La transferencia de las colecciones estatales del centro histórico al Parque de Chapultepec encarnaba las fuerzas centrífugas que abandonaron el centro hasta la década de 1990. Estas dos estructuras también evidencian la defunción del muralismo oficial como estrategia artística. El museo *histórico* colocaba los murales de una amplia gama de artistas, entre ellos reconocidos muralistas (Chávez Morado y Zalce) y otros que antes no habían estado muy interesados en este medio (Carrington, Goeritz), a través de sus galerías de colección permanente como telones de fondo decorativos para exagerar el sentido de espectáculo; el museo de *arte*, por otro lado, ya no tenía murales en absoluto.

Los museos del Parque de Chapultepec eran las declaraciones oficiales de que México era una nación única y unificada distinguida por extraordinarios logros culturales, y que los sangrientos sacrificios del pasado habían cedido el paso a un presente glorioso y estable. Sin embargo, muy pronto estos mitos serían destruidos por realidades políticas y sociales que ningún partido, por muy monolítico que fuera, podía controlar.

III. ¿Ruptura o apertura?

En 1947, como parte de una expansión de la burocracia federal, la administración de Alemán estableció el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), lo que dio al gobierno mayor control sobre el sistema cultural, desde los museos de arte hasta la organización de bienales en México y en el extranjero. El INBA restaba importancia a la adquisición o presentación de arte no mexicano, y su Salón de la Plástica Mexicana (fundado en 1949), una galería de ventas no lucrativa, por mucho tiempo presentó la obra de sus 51 miembros originales, muchos de los cuales estaban vinculados con la "Escuela Mexicana". El muralismo se resistía a desaparecer como arte estatal y oficial. Sin embargo, el muralismo sobrevivió más tiempo en provincia, pues José Chávez Morado, Alfredo Zalce y otros volvieron a sus estados natales a crear murales en edificios gubernamentales.

En la década de 1950, la figuración y el nacionalismo estaban lejos de estar muertos y enterrados. Entre los pintores de caballete, las Surrealistas Leonora Carrington y Remedios Varo seguían siendo muy visibles, como lo eran muchos pintores de la

“Escuela Mexicana”, de Rivera a miembros de la siguiente generación, como Raúl Anguiano y Olga Costa (1913-1993). El gobierno mexicano promovió esta perspectiva en influentes exposiciones en el extranjero, normalmente organizadas por Fernando Gamboa (1909-1990), un poderoso director de museo, curador y diseñador de instalaciones. La estrategia de Gamboa consistía en destacar la diferencia cultural de México mediante una variedad de obras maestras que enfatizaban la continuidad a través de los siglos. Los debates sobre el curso de la pintura contemporánea frecuentemente giraban en torno a qué tipo de arte se estaba “exportando” para el público internacional.

225 Olga Costa, *La vendedora de frutas*, 1951.

Esta pintura, encargada por el gobierno para una exhibición itinerante que se inauguró con gran aplauso en París en 1952, se ha incluido en casi toda exposición de arte mexicano. Costa llegó a México de Alemania en 1925; fue esposa del pintor José Chávez Morado.

Lienzos idealizados —por ejemplo, el muy atendido *La vendedora de frutas* de Costa— revelan una especie de hipernacionalismo que también se hacía presente en el arte de los calendarios comerciales (p. 10) y las películas de Emilio Fernández. El puesto del mercado era demasiado bueno para ser verdadero. Igualmente prominente era el mexicanismo “modernizado” que reducía los temas tradicionales a contornos o formas simples, un



226 Francisco Zúñiga, *Mujer en hamaca*, 1957.

Nacido en Costa Rica, Francisco Zúñiga se mudó a México en 1936, y ayudó a Oliverio Martínez en las esculturas que están en la cima del Monumento a la Revolución. Sus imágenes de mujeres vestidas tradicionalmente, casi siempre en bronce, se coleccionaron ampliamente en las décadas de 1960 y 1970.

estilo empleado por el pintor Ricardo Martínez (1918-2009) y el escultor Francisco Zúñiga (1917-1998). Esas obras expresaban una agenda continuamente progresista, honrando a los héroes y heroínas indígenas y mestizos a la manera como habían hecho los muralistas en el decenio de 1920. Pero estridentes o sutiles, todas mostraban la nostalgia por el antiguo modo de vida puesto bajo sitio por la urbanización y la modernización. Sin embargo, cada vez más esas imágenes eran rechazadas por una generación más joven que —sobre todo— temían ser etiquetados de provincianos.

Críticos influentes, como Luis Cardoza y Aragón, sostenían que, a pesar de todo lo grande que habían sido el muralismo y la “escuela mexicana”, ya eran modos irrelevantes dado el nuevo orden político y económico. En este contexto, Rufino Tamayo surgió como un importante exponente de la pintura mexicana, en parte por su habilidosa autoconstrucción como nacional e internacional. A fines de la década de 1940, habiendo establecido su fama en Nueva York y París, y perfectamente consciente de las actuales batallas estéticas entre internacionalismo y provincianismo, Tamayo viró su atención cada vez más a México, donde una importante retrospectiva en 1948. Quería atraer el interés de más público por su nueva forma de arte, ocupando un término medio que combinaría el atávico énfasis local en la figuración y las cada vez más predominantes tendencias en la abstracción de la posguerra.

A partir de los años cincuenta, las pinturas de caballete de Tamayo combinaron formas planas y estilizadas derivadas del cubismo sintético; arenosas superficies ricamente elaboradas e inspiradas en el *Art Brut* del artista francés Jean Dubuffet; y brillantes colores que la crítica a veces vinculaba con sus días de juventud en los mercados de frutas de Oaxaca (aunque en realidad no hay nada inherentemente mexicano acerca de su paleta). Excepto por las rebanadas rojo, blanco y verde de la sandía, tema relativamente común en su obra, las referencias nacionalistas son raras. Las pinturas de Tamayo aludían a intereses más universales, como la angustia de la posguerra. Él se presentó como el pintor mexicano que mejor encarnaba una realidad cultural más amplia, pues muchos mexicanos abandonaban el aislamiento nacionalista por un sentido de participación en un proyecto moderno internacional —o, al menos, euroamericano—, aunque sin negar

227 Rufino Tamayo, *Nacimiento de nuestra nacionalidad*, 1952.

Como los muralistas anteriores, Tamayo ubica los orígenes de la nación mexicana en el mestizaje. Un conquistador a caballo pisotea a la civilización indígena. La columna vertical representa a la triunfante civilización europea. En el paisaje desolado una madre india pare a un niño mestizo.

nunca la ciudadanía o las tradiciones particulares. Como Barragán, Tamayo buscaba tener su torta provinciana y comérsela.

En 1952 a Tamayo se le encargó pintar dos murales en el Palacio de Bellas Artes; esto simbolizaba la aprobación de la abstracción por parte del gobierno y confirmaba la canonización de Tamayo como artista de primer orden por los líderes culturales dentro de México, así como por los críticos y coleccionistas del exterior. Escogió pintar en lienzo para afirmar la primacía de la pintura de caballete, y ligó los colores a las paredes circunstantes cubiertas de mármol. Estratégicamente, Tamayo evitó temas universales a favor de dos nacionalistas que conectaban el pasado precolombino de México con las realidades contemporáneas, como los temores de vivir bajo la amenaza de una guerra nuclear. En *Nacimiento de nuestra nacionalidad* (1952) y *México hoy* (1953), Tamayo toma temas adoptados en murales anteriores pero los refunde en su estilo maduro, destilando complejidad iconográfica y didactismo y figuras más simples; pero sus abstracciones fueron más difíciles de "leer" que los murales de Rivera, Orozco y Siqueiros en el piso superior.

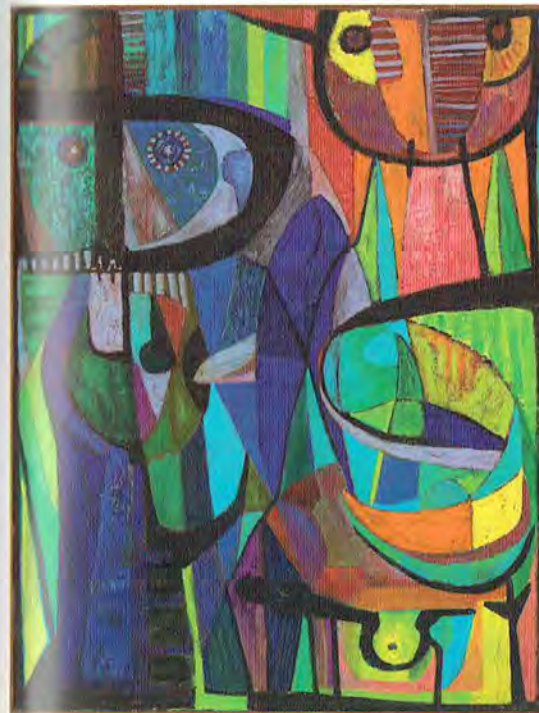
Aunque los murales de Tamayo no conducen inmediatamente a otros encargos, lo colocan a la par de *los tres grandes*. Incluso Tamayo rechazó el intento de Siqueiros en 1953 de consagrarlo (o

228 Pedro Coronel, *Los engañados*, 1959.

En parte derivado del arte popular, los saturados colores de las pinturas de Pedro Coronel se volvieron omnipresentes en el diseño mexicano de interiores en la década de 1960, así como en los exteriores de puntos de referencia modernistas, como el Hotel Camino Real (1968, p. 353).

atraérselo) como el cuarto *grande*: entonces fue atacado públicamente por Siqueiros y Rivera, quienes lo acusaban de ser apolítico, incluso de carecer de originalidad. Hasta cierto punto esto representa una continuación de los debates de principios del decenio de 1930 entre arte "puro" y "realista" (p. 279), pero los muralistas más radicales estaban respondiendo a su contexto contemporáneo. Como Alemán y sus sucesores restringieron el poder de la Izquierda en los sindicatos de México a favor de una aceleración del desarrollo económico, los muralistas estaban en conflicto: eran incapaces de apoyar al régimen, pero lo necesitaban si habrían de crear murales verdaderamente públicos. Es más, el éxito de Tamayo había probado que era errónea la famosa declaración de Siqueiros de 1945, según la cual "no hay más ruta que la nuestra". Tras la muerte de Siqueiros en 1974 Tamayo se convirtió en el *grande* solitario, hecho que subrayó con el Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, inaugurado en el Parque de Chapultepec en 1981, donde era el único artista mexicano presentado en la colección permanente de modernismo internacional que él y su esposa Olga habían formado.

La posición de Tamayo inspiró a otros artistas; en términos visuales, su impacto puede encontrarse en la obra de Pedro Coronel (1922-1985) y Rodolfo Nieto (1936-1985), entre quienes tomaron el camino entre figuración y abstracción, nunca yéndose muy lejos, y prestando más atención y la superficie que al contenido, como es especialmente evidente en los impresionantes lienzos de Coronel. En realidad había pocos precedentes en México de una práctica completamente no figurativa, además de las esculturas de Goeritz y unos cuantos experimentos de Mérida. Durante los años cincuenta, la abstracción "mexicana" fue más bien tentativa, a menudo incluyó elementos figurativos estilizados y referencias narrativas. Como en Nueva York, estos pintores semiabstractos mantuvieron lazos con el Surrealismo



tardío, en especial a través de Wolfgang Paalen, que seguía siendo una fuerza en la escena mexicana hasta su muerte por suicidio en 1959. Tamayo mismo no vio arte no figurativo tan deshumanizado y abiertamente intelectual.

En la década de 1950, el chovinismo del INBA y la persistencia del predominio de Rivera y Siqueiros estimularon las demandas de mayor atención de la crítica por parte de los artistas jóvenes (en su mayoría nacidos después de 1930) para quienes la Revolución era historia antigua. No seguían un solo manifiesto y adoptaban una variedad de estilos —como la abstracción lírica, el informalismo, la neofiguración y, algo más tarde, la abstracción geométrica— que los muralistas llamaban despectivamente “parisismos”. Pero ellos han sido analizados en conjunto como la “generación de la ruptura” (la palabra “ruptura fue tomada de un ensayo que Octavio Paz escribió sobre Tamayo en 1950), lo que significaba que compartían un deseo de romper con el legado del muralismo financiado por el Estado y el tema localizado de la “Escuela Mexicana”. Además de Tamayo, sus modelos incluían a Alfonso Michel (1897-1957), un anterior devoto de la Escuela de París, y Juan Soriano, cuya obra se hizo más abstracta después de que se mudó a Roma en 1952. Sin embargo lo que principalmente querían era ser considerados pintores internacionales más que provincianos.

En el curso de la década, esta generación se unió en varias posiciones, en particular el rechazo a las imágenes didácticas y folclóricas a favor de la experimentación, la insatisfacción frente a un sistema cultural estatal que estrangulaba la expresión individual y un sentido de alienación moldeado por el existencialismo de posguerra. Sin embargo, a diferencia de los muralistas, pocos de estos artistas confiaban en el poder del arte para efectuar transformaciones sociales, o creían fuertemente en el “bravo nuevo mundo” que estaban construyendo los arquitectos modernistas por toda la ciudad de México. Pero mientras rechazaban el arte didáctico, de todos modos estos artistas más jóvenes admiraban el cuestionamiento humanista de Orozco a las certezas ideológicas y la experimentación formal de Siqueiros, que él llamaba “neorrealismo”.

Dado su innegable interés en las corrientes abstractas del extranjero, podría ser mejor pensar a ésta como una generación concentrada en abrir el arte mexicano a las corrientes internacionales: una *apertura*, más que una *ruptura*. Si preferían lo no representativo o lo neofigurativo (y a menudo peleaban sobre cuál de estas dos tendencias era superior), estos jóvenes artistas



129 José Luis Cuevas, *Mujer*, 1954.

Aunque aquí se da el título original, esta obra también se conoce como “Personaje de asilo”. El hermano de Cuevas era psiquiatra, lo que permitía al artista acceso directo a los pacientes en el mayor hospital para afectados mentales, La Castañeda.

buscaban la atención en las exposiciones de los museos, los salones anuales o bienales lanzados por el INBA en 1957, y las galerías comerciales de arte que proliferaban en la entonces de moda Zona Rosa, como Prisse (1952), Proteo (1954) y Antonio Souza (1956). De corta o larga duración, estas galerías eran los sitios de experimentación que confirmaban la creciente privatización del mundo artístico, en paralelo a las nuevas estructuras capitalistas que gobernaban la sociedad mexicana (incluso si las ventas eran escasas).

El primero en esta joven generación en obtener atención local e internacional fue José Luis Cuevas (nacido en 1934). Desde el momento de su primera exposición individual en 1953, Cuevas surgió como un dibujante magistral, que se concentraba en personajes antiheroicos extraídos de las calles y los manicomios, y creaba interminables autorretratos, a menudo en compañía de prostitutas y amantes. Cuevas abrazó la figura humana, pero excepto por algunas imágenes anti-Franco y ansiosas referencias a Kafka y Dostoievski, sus dibujos en tinta carecen de referencias a ningún tiempo o lugar particulares. Cuevas insistía en su posición como artista en la tradición europea: sus obras abiertamente citan a Goya y Picasso, aunque “La casa de las lágrimas” de Orozco (p. 230) también le ofreció un precedente crucial.

Con un brillante ingenio, Cuevas asumió el papel de *enfant terrible*, que utilizó con éxito la prensa —que en ese periodo seguía de cerca todo

debate y escándalo artísticos— para alzarse como el vocero de su generación. En 1958 Cuevas publicó un irónico manifiesto: “La Cortina de Nopal”, en el cual llamó a un mundo artístico mexicano de “amplias carreteras que nos lleven al resto del mundo, más que los estrechos rieles que conectan una aldea de adobe con otra”. Más que cualquier otro texto o acontecimiento, este ensayo afirmaba una “ruptura” que era más retórica que real; Cuevas se definió como alguien que rechazaba los dogmas ya agotados de la “Escuela Mexicana”, haciendo eco de la falsa separación que tuvo

con los muralistas. Cuevas hizo alianzas con José Gómez Sucre, el influyente curador cubano que manejaba la Unidad de Artes Visuales en la Organización de Estados Americanos (OEA) en Washington, D.C. y con la crítica de arte colombiana Marta Traba, ambos opuestos al muralismo mexicano, lo que contribuyó a elevar su fama y éxito, en especial en Estados Unidos.

Aunque Cuevas se mantenía cercano a la figuración, otros pintores de mediados de la década de 1950, como Lilia Carrillo (1930-1974), Fernando García Ponce (1933-1987) y Manuel Felguérez (nacido en 1928), abrazaron la pintura no representativa. Miraban principalmente a París por modelos, en parte por los enlaces de Tamayo con esa ciudad, pero también por el legado Surrealista de Buñuel y Paalen. Como individuos y como grupo, estos jóvenes artistas trabajaban en una variedad de estilos personales, que también evolucionaron con el tiempo. García Ponce se refería vagamente al collage de constructivismo y al cubismo en pinturas que combinaban formas geométricas de colores brillantes con pinceladas sueltas. Carrillo y Felguérez adoptaron un modo intuitivo y expresionista de pintura que no tenía formas fácilmente definidas y se relacionaba estrechamente con las variadas formas de abstracción lírica por entonces común en varias capitales del arte europeas (en Francia se llamaba *tachisme* o *art informel*). Ninguno de los artistas mexicanos estaba muy interesado en el agresivo machismo de la Escuela de Nueva York, en parte porque hacía fuerte eco de la de los muralistas.

En *Mediodía* (1957) de Carrillo, las sueltas pinceladas coreográficas, las manchas de color y el énfasis en la textura son difíciles de adscribir a algún tema particular, a no ser quizá por el calor del mediodía. Obras como ésta fueron resultado del mismo giro hacia dentro que artistas en Europa, como Jean Fautrier y Antoni Tàpies, estaban tomando en esos años. En las posteriores pinturas de Carrillo, formas suaves y parecidas a nubes y figuras desconectadas parecen tentativas, como si estuvieran a punto de esfumarse. Ella trabajó intensamente las superficies de estas pinturas, agregando detalles diminutos que aparecen sólo con una cercana inspección, o grabando áreas de pintura con líneas caligráficas, como la emigrada Surrealista Alice Rahon lo hizo en sus pinturas de la década de 1940.

A diferencia de las obras de Cuevas, las pinturas abstractas proponían una retirada de la vida cotidiana, en parte como resultado de la generalizada crisis existencial que afectaba a los años de la posguerra (y que también conforma *El laberinto de la*



130 Lilia Carrillo, *Mediodía*, 1957.

Lilia Carrillo fue la principal abstraccionista lírica en México. Primero estudió bajo artistas conservadores en La Esmeralda, la escuela de arte del INBA, antes de matricularse en la Académie de la Grande Chaumière en París (1953-55). Se casó con el pintor Manuel Felguérez en 1960.

soledad de Paz de 1950, una reflexión sobre la psique del mexicano). Apoyados por el crítico Juan García Ponce (hermano del artista), el marchante Juan Martín (que abrió una galería en 1961), y el director de teatro Juan José Gurrola, estos artistas abstractos vivían como si estuvieran en una isla parisienne ubicada en un vasto océano mexicano, leyendo *Le Monde* o la revista de Salvador Elizondo *S.nob* (1962), cuyo título lo dice todo. Sus trabajos no figurativos suponían un público muy informado; los críticos hilaban lecturas poéticas de sus formas que podían haber descrito cualquier número de pinturas realizadas en cualquier otro lugar del mundo, y ese era precisamente el punto. Podemos estar en cualquier parte, decían, incluso si sucede que nuestros estudios están en México.

IV. Horizontes internacionales

La diversidad de la generación de la pintura se hizo más visible después de 1957, cuando Miguel Salas Anzures llegó a la dirección del INBA y empezó a promover una mayor apertura a la abstracción en exposiciones curadas oficialmente (el que Rivera haya muerto ese año sólo hizo las cosas más fáciles). En la Primera Bienal Interamericana (1958), que tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes, el pasado triunfó: el premio principal lo ganó *Tata Jesucristo* (1926), una escena solemne del Día de Muertos de Francisco Gotilla, de 76 años. Sin embargo, los artistas que representaban a Estados Unidos —entre ellos Philip Guston, Franz Kline y Willem de Kooning— mostraban por donde soplab el viento; hasta Siqueiros aceptó esta reorientación hacia la abstracción expresiva, aunque aún en el contexto de la práctica izquierdista. En la Segunda Bienal (1960), Tamayo ganó el "premio internacional" y Pedro Coronel se llevó el nacional. El hermano de Pedro, Rafael Coronel (nacido en 1931), sin embargo, presentó *Rata en un montón de basura* (1959), una metáfora de un sistema político y cultural que muchos cuestionaban. De hecho, Cuevas y otros boicotearon la Segunda Bienal en solidaridad con Siqueiros, que había sido encarcelado por criticar al régimen.

El énfasis de Cuevas en la figuración en el decenio de 1950 nos recuerda que algunos miembros de la llamada generación de la ruptura se quedaron en la representación. A finales de esa década, entre los principales pintores figurativos estaban Rafael Coronel y Alberto Gironella (1929-1999), uno de los fundadores de la Galería Prisse, el primer espacio para promover esta generación de artistas. Originalmente más interesado en escribir, cuando pasó a la pintura, Gironella empezó una exploración que duró el resto de su vida de las tradiciones españolas, de las corridas de toros a Velázquez (o quizá Velázquez resumido por Picasso). En las décadas de 1960 y 1970, viajando entre Madrid, París y México, cada vez más insertaba sus pinturas expresionistas y en grandes ensambles que incluían desde referencias a *Las Meninas* y fotografías de Zapata hasta tapas de botellas y latas de sardina, con ecos tanto del Surrealismo como del Pop Art.

En 1961, el artista de origen canadiense Arnold Belkin (1930-1992) y el mexicano Francisco Icaza (nacido en 1930) fundaron un movimiento de corta vida, en el que primero exponían juntos con el nombre de *Los Interioristas*, pero que acabaron siendo más conocidos como *Nueva Presencia* tras un manifiesto propagandístico

epónimo. Otros artistas que exponían con el grupo eran Cuevas, Francisco Corzas (1936-1983), Leonel Góngora (colombiano, 1932-1999), el emigrado español Antonio Rodríguez Luna (1910-1985), el fotógrafo Nacho López y (aunque por corto tiempo) Rafael Coronel.

Los miembros de Nueva Presencia estaban molestos por la creciente aceptación de la abstracción, como la practicaba Carrillo, que catalogaban como derivativa y predecible, distante de las realidades locales, evocadora del "buen gusto", dependiente del mercado burgués y (quizá) demasiado vinculada con las iniciativas dirigidas por Estados Unidos para promover pintura no figurativa en América Latina durante la Guerra Fría. En respuesta, proponían un nuevo modo de figuración (o "nueva presencia") distinta de las pulidas superficies de las pinturas de la "Escuela Mexicana", como *La vendedora de fruta* de Costa (p. 322). En cambio utilizarían tíasas pinceladas expresionistas y colores oscuros o apagados para reflejar las angustias de la vida moderna y enfrentar los problemas que afectaban la sociedad contemporánea, como la corrupción política y moral, la intransigencia de la pobreza, la opresión de cara a la urbanización y la amenaza de la guerra nuclear, aunque sin nunca comprometerse con metas específicas, por temor de caer en la trampa del realismo social.

Nueva Presencia estaba directamente inspirada en dos libros publicados en el extranjero: *The Outsider* (1956) del escritor británico Colin Wilson, y *The Insiders* (1960) del escritor estadounidense Selden Rodman, quienes criticaban a los expresionistas abstractos en vez de ensalzar a artistas como Mauricio Lazansky, Rico Lebrun y Ben Shahn, quienes tenían la responsabilidad de abordar los problemas sociales y no sólo los personales en su obra. Y aunque los temas aislados y angustiantes de Tamayo de las décadas de 1950 y 1960 ofrecían un modelo crucial, estos artistas estaban en deuda con el humanismo airado de Orozco. Se pueden encontrar paralelos con este tipo de obra en toda Europa y el continente americano en este periodo, de Francis Bacon y Alberto Giacometti a los argentinos Luis Felipe Noé y Jorge de la Vega.

Las imágenes de Nueva Presencia tienden a ilustrar individuos, a menudo aislados y angustiados, que enfrentan retos grandiosos aunque no vistos —temor de la aniquilación nuclear, por ejemplo— que admitían que no había soluciones fáciles en ninguno de los lados del espectro político. Como en las obras de Cuevas, los sujetos de Corzas e Icaza son prostitutas, locas y payasos callejeros, todos



111 Arnold Belkin, *El Hombre tiene un futuro*, 1963.

De los artistas asociados con la ruptura, Belkin era el más estrechamente afiliado con la Nueva Izquierda. Era uno de varios artistas extranjeros que estudiaron en una Escuela de la Ciudad de México y luego fue instruido por Siqueiros. Belkin fue uno de los últimos muralistas que heroizaron la Revolución, en especial a través de la figura de Zapata.



112 Francisco Corzas, *Las Poquianchis*, 1966.

En las décadas de 1960 y 1970, con frecuencia los intelectuales veían el México rural como retrógrado más que noble. Las Poquianchis, hermanas que manejaban un burdel en la pequeña ciudad de Guanajuato fueron una asombrosamente depravadas secuestradoras y asesinas en masa. Su historia inspiró la pintura de Corzas y luego una novela de Jorge Ibarguengoitia.

locos, que adoptan una penosa posición ante la indiferencia del cosmos y las trivialidades de la cultura consumista. Las pinturas de Belkin mostraban una mayor fe en encontrar las soluciones a las crisis de la sociedad contemporánea: en *El Hombre tiene un futuro*, el personaje avanza a zancadas con una confianza vista en muchos murales del decenio de 1930, y no es sorprendente que su paleta sea más vivaz. Cuevas se separó de Nueva Presencia en 1962, en parte para establecer su propia preeminencia, pero también porque sentía la amenaza del realismo social. En efecto, la preocupación por los problemas sociales y el énfasis en la subjetividad eran aliados extraños, y quizás incompatibles.

Aunque estaba en el campo de la arquitectura, Mathias Goeritz defendía una vía alternativa en pintura y escultura, más allá de las querellas entre informalistas e interioristas. Aunque sus simpatías estaban más con los pintores no representativos, su descontento con la escena del arte contemporáneo —en especial en la ciudad de México— lo impulsaron a formar un grupo neodadá llamado Los Hartos. En varios artículos, Goeritz y la historiadora de arte Ida Rodríguez Prampolini (su esposa por entonces) despotricaban no contra un personaje particular, sino contra la pintura exánime y sobreintelectualizada, creada por artistas más interesados en la participación en el mercado y la fama, o probando la “corrección” de su posición más que los significados más profundos de su labor. Su posición se parece a la de los artistas neovanguardistas de Europa, como Yves Klein, que también desafiaba las limitaciones de la pintura, abstracta o figurativa. Pocos artistas más jóvenes estaban dispuestos a adoptar el rechazo a la mercantilización del arte.

En 1961, Goeritz organizó una exhibición de arte paródico, en realidad un *happening*, de Los Hartos en la Galería Antonio Souza, que presentaba contribuciones irónicas de Cuevas (un cuadrado de grafito dibujado en la pared blanca y titulado *Visión panorámica del arte hoy*), el comerciante de antigüedades Jesús Reyes Ferreira (1882-1977), la fotógrafa Kati Horna y Pedro Friedeberg; también participaron varios no artistas, como su esposa, el hijo de siete años de Rodríguez Prampolini y hasta una gallina viva. Goeritz exhibió un reluciente *Mensaje metacromático*, un panel de madera cubierto de hoja de oro hecho por un artesano local (y ordenado por teléfono, idea que se remonta al *Almanaque dadá* de 1920). Aunque Goeritz consideraba sus Mensajes más diseño que “arte”, revelan su esfuerzo del momento, en pintura, escultura y arquitectura, de dotar al arte contemporáneo de emoción y hasta de espiritualidad. Algunos de sus *Mensajes* están perforados con

clavos, en alusión directa a la iconografía cristiana. Aunque rechazaba las estrategias didáctica y política, la creencia idealista de Goeritz de que el arte era un servicio más que una mercancía recuerda las declaraciones de los muralistas a principios del decenio de 1920.

Estudiante de Goertiz, Friedeberg propuso un ataque más divertido al pretencioso mundo del arte, sin perdonar ni a sus colegas artistas ni a los intelectuales que controlaban la escena en la Zona Rosa (el tema de *La Mafia*, relato psicodélico de 1967 del escritor de origen argentino Luis Guillermo Piazza), ni siquiera a los coleccionistas burgueses muy dispuestos a comprar su obra. Los dibujos de Friedeberg de edificios fantásticamente imposibles se burlan de la fría arquitectura de los proyectos de vivienda de Mario Pani. En vez de unidades repetitivas y lógicas, del animado *Palacio de la Gioconda* de Friedeberg brotan habitaciones en forma de pera y proyecciones en forma de estrella, y está cubierto de sonrisas que muestran todos los dientes bastante más evasivas que la de la Mona

233 Luis Barragán, Casa estudio Barragán, Tacubaya, ciudad de México, 1947-61.

En la cima de las escaleras de su propia casa, Barragán instaló uno de los *Mensajes metamórficos* de Mathias Goeritz, que fueron exhibidos por primera vez en la Galería Antonio Souza en 1961. Los muebles artesanales fueron diseñados en colaboración con la cubana Clara Porset (1895-1981).



234 Pedro Friedeberg, *Palacio de la Gioconda durante la semana de la Mona Lisa*, 1966.

Los intrincados dibujos de Friedeberg revelan los trucos que aprendió como estudiante de arquitectura. Aluden a una enciclopédica variedad de fuentes, como Piranesi y Escher, los manuales de diseño manierista y los escenarios barrocos, el Art Nouveau y corrientes contemporáneas como el Pop Art y el Op Art.

Lisa. Tan prolífico e irónico como su amigo Cuevas, Friedeberg empujó más fuerte contra el arte convencional en sus imágenes, y fue uno de los pocos artistas mexicanos en luchar —como hicieron sus contemporáneos del Arte Pop de otros lugares en la década de 1960— contra la avalancha de la cultura comercial. No mucho después, se pudo encontrar a otros artistas en México en esta intersección de Pop Art, surrealismo y arte psicodélico, como los pintores Arnaldo Coen (nacido en 1940) y Gelsen Gas (nacido en 1933), el artista canadiense Alan Glass (nacido en

1932) y, en otro registro completamente, la videoartista pionera Pola Weiss (1947-1990).

Otra manifestación de descontento con las instituciones oficiales y las normas burguesas en México fue el movimiento contracultural vagamente definido, marcado por un giro hacia adentro, a las nuevas formas de espiritualidad y experiencia, del psicoanálisis al peyote y el zen, a menudo externas a la tradición occidental. En México, esta vía contracultural ya había sido valorada por Artaud y los miembros de la Generación Beat y otros visitantes radicales en el decenio de 1950 y principios del de 1960. Entre ellos la escritora estadounidense Margaret Randall, quien, junto con el mexicano Sergio Mondragón, editó el periódico bilingüe *El Corno emplumado/The Plumed Horn* (1962-69), y varios artistas de San Francisco: Bruce Conner vivió un corto tiempo en la ciudad de México, y André VandenBroeck y Goldian “Gogo” Nesbit enseñaron en los programas de arte de la recién establecida Universidad Iberoamericana (entre sus estudiantes estuvo el joven Friedeberg). Algunos rebeldes más jóvenes abrazaron los movimientos liberadores de la década, viajando al extranjero, leyendo literatura *underground*, escuchando rock y consumiendo sustancias psicotrópicas; otros —entre ellos Gironella— se mantuvieron más o menos apartados de los “hippies”, buscando en cambio afiliaciones con celebridades parisenses de más edad, como Buñuel y Breton.

235 Escenario para *La Ópera del orden* de Alejandro Jodorowsky, México, 1961. Fotografía de Kati Horna.

Muchos artistas, entre ellos Julio Castellanos y Agustín Lazo, fueron importantes diseñadores de vestuario y escenógrafos en el teatro mexicano. Sin embargo, la producción de Alejandro Jodorowsky de 1961 implicaba modos de experimentación mucho más experimentales. En esta fotografía, artistas, actores y músicos posan en una escenografía decorada por Carrillo, Felguérez, Gironella y Rojo, entre otros. El director cuelga boca abajo del nivel superior.

Una de las personalidades contraculturales más influyentes y provocadoras en la década de 1960 fue Alejandro Jodorowsky (nacido en 1929), un director chileno de escena vanguardista que se mudó de París a México en 1959. Extendiendo y mezclando ideas tomadas de Artaud, Beckett y Ionesco, Jodorowsky desafió incluso a los más tolerantes burócratas del sistema del INBA. Una de sus producciones vanguardistas de teatro *La ópera del orden*, hecha en colaboración con Juan José Gurrola, tuvo que cerrar tras su inauguración en 1961, ostensiblemente por "ridiculizar el catolicismo", pero seguramente también porque socavaba los códigos sexuales y morales y las convenciones teatrales. Incapaz de trabajar en el teatro tradicional, Jodorowsky orquestó extravagantes eventos de un solo día que fundía diferentes medios y disciplinas, que incitaban terror y risa. Jodorowsky los llamó "efemérides pánicas", en consciente alusión al dios griego Pan; se relacionaban con los *happenings* y situaciones que se daban en otros circuitos de vanguardia. En uno de los eventos más ambiciosos, que tuvo lugar en el Deportivo Bahía, un complejo privado de deportes, en 1963, Jodorowsky descendía a una alberca de un helicóptero mientras leía a Lautréamont; cuando el helicóptero se estrelló durante el ensayo, sencillamente fue incorporado en la escenografía.

Carrillo, Felguérez, Gironella y Vicente Rojo (nacido en 1932) participaron en el diseño de la escenografía de *La ópera del orden* y varias de las efemérides pánicas. Estos eventos alentaron otras formas de práctica colectiva y también incitaron a pintores de estudio a considerar estrategias distintas de la pintura, primero sobre el escenario y luego fuera de él. La influencia liberadora de Jodorowsky se observa claramente en obras como el mural de Felguérez de chatarra fundida para el Cine Diana en la ciudad de México (1962), y en la instalación teatral de Gironella de sus pinturas en honor de Zapata junto a sacos de azúcar colgados del techo del Palacio de Bellas Artes (1972); las dos difuminaban las fronteras entre vida y arte, entre materiales "reales" y representaciones "falsas".

La mayor parte de la iconografía visual relacionada con el Movimiento Pánico de Jodorowsky (fundado en conjunto con Roland Topor y Fernando Arrabal en París en 1962) llegaba al público no a través de galerías o de la escena, sino de papel periódico, aun cuando los medios seguían bajo el control del gobierno, o a través de la publicidad. Las "Fábulas pánicas" (1967-72) y los "Psicodramas" (1967-68) de Jodorowsky,



ilustrados por Felipe Ehrenberg (nacido en 1943) con textos del escritor de ciencia-ficción y cineasta colombiano René Rebetez (1933-1999), aparecieron en el importante diario *El Heraldo de México*. Y por un breve tiempo, *Sucesos para todos* (1977), una parodia de un tabloide editada por Jodorowsky con fotografías de Pedro Meyer (nacido en 1935) y caricaturas de Zalathiel Vargas (nacido en 1941), parecían augurar una nueva era de tolerancia... hasta que fue censurada.

En este periodo, la película vanguardista también desafiaba la primacía de la pintura, el teatro y el *performance*, como en los retratos filmados que Gurrola hizo de Rojo, Cuevas y Gironella (todos entre 1965-67); *Los Caifanes* (1966) de Juan Ibáñez;



236 Felipe Ehrenberg y René Rebetez, *Psicodrama Núm. 1: Música y máquina*, de *El Heraldo de México*, núm. 105 (12 de noviembre de 1967).

Los "Psicodramas" afirmaban una continua necesidad de desarrollo espiritual, a la vez que aprovechaban los circuitos de publicidad comercial y las sofisticadas técnicas de separación de colores. Aunque Ehrenberg y Rebetez se distanciaron de la cultura hippie y la música de rock sintética, las paralelas estéticas con el arte psicodélico son evidentes en esta primera entrega.

Anticlimax (1969) de Gelsen Glas; y las irracionales y neobarrocas *El Topo* (1969) y *La montaña sagrada* (1972) de Jodorowsky, diseñadas para provocar público que de otro modo sería pasivo. Para la última, Felguérez creó esculturas abstractas que incorporaban cuerpos humanos vivos y una enorme máquina cinética que era sexualmente activada por una actriz desnuda (p. 362): tales obras eran recordatorios de que fronteras de todo tipo eran cada vez más fluidas tras la turbulenta década de 1960.

A pesar de estos retos, la pintura seguiría reinando en los espacios oficiales en todo el decenio de 1970. Tamayo y Siqueiros seguían peleando en la prensa, y en grandes exposiciones tipo salón, los directores del INBA y los críticos de arte trataban de mediar entre las diversas posiciones artísticas de los abstracto a lo figurativo, aunque los pintores de la "Escuela Mexicana" eran cada vez más marginados. En el Concurso de Artistas Jóvenes de México de 1965 —una competencia para seleccionar jóvenes artistas para una exposición latinoamericana en la OEA, conocida como Salón Esso por su patrocinador estadounidense— García Ponce y Carrillo obtuvieron los principales premios en pintura. "Confrontación 66", una exhibición más pluralista que

literalmente "confrontaba" la abstracción con la neofiguración, pero que no daba premios, desató el resentimiento entre los pintores figurativos, de más edad, sobre todo porque no fueron invitados los que habían nacido antes de 1920.

Las protestas de Siqueiros, entre otros, impidieron que la generación más joven representara a México en la Bienal de Venecia de 1968: en cambio, se envió una exposición individual de Tamayo. Sin embargo, a finales de la década de 1960 los artistas de la ruptura se presentaron en otras exhibiciones internacionales, como la Expo 67 en Montreal, la HemisFair de 1968 en San Antonio y la Expo '70 en Osaka, donde trece de ellos (como Carrillo, Corzas, Felguérez y García Ponce) crearon obras del tamaño de murales para un muro en forma de U en el Pabellón Mexicano. Pero si ahora estaban ganando batallas, la mayoría de los pintores habían perdido la guerra proverbial, pues seguían comprometidos con la pintura de caballete conforme otras tendencias —como el minimalismo y el arte de performance, conceptual y de instalación— habían empezado a adquirir precedencia internacional, con artistas que, como Andy Warhol y Joseph Kosuth, rechazaban la primacía del objeto trabajado a mano y desafiaban los "sistemas" oficiales de exhibición y promoción, públicas y privadas. En retrospectiva, los artistas de la llamada generación de la ruptura son quizá menos importantes por sus pinturas que por su actitud, que abrió el camino a discursos más diversos, radicales e internacionalistas que surgirían en las décadas de 1970 y 1980.

Si hubo una obra de arte de este periodo que apuntara hacia el futuro, mientras de algún modo permanecía anclada al presente, fue el *Mural efímero* de Cuevas, inaugurado ante una enorme multitud en la Zona Rosa en 1967. Al colocar un autorretrato y una enorme firma en un anuncio publicitario que sería cambiado al próximo mes, Cuevas se burlaba del egocentrismo y los deseos de los muralistas por su permanencia y abrazaba la promoción comercial de sí mismo como estrategia válida. Camisetas impresas y una película documental producida en esa época extendieron la visibilidad de la obra. Aunque el "mural" carecía del perfil de eventos similares que se daban en Los Ángeles, Nueva York y Londres, su naturaleza pública aunque evanescente resuena en las exhibiciones que se iban a instalar por toda la ciudad, conforme México se alistaba para los Juegos Olímpicos.

Capítulo 10 De los Olímpicos al Neomexicanismo (1968–94)

Las transiciones rara vez están marcadas por una sola fecha, pero en la historia del arte y la arquitectura, al igual que en la política, octubre de 1968 señaló el apogeo del impulso centralizador y despiadado hacia el desarrollo económico y el internacionalismo indiciado con Miguel Alemán, y el principio del fin del (casi) indisputable dominio del régimen monopartidista. Aunque la masacre de estudiantes y trabajadores en Tlatelolco a principios del dominio de la conciencia nacional en los años y décadas siguientes, ella fue enmarcada por la decisión de nominar a la ciudad de México —compromiso que el candidato seleccionó en el contexto de las polaridades de la Guerra Fría— como sede de los XIX Juegos Olímpicos, que tuvieron lugar del 12 al 27 de octubre de 1968.

Las Olimpiadas de 1968 y la sangrienta represión de un movimiento estudiantil durante la administración de Gustavo Díaz Ordaz (1964-70) ubicaron al país en el centro de una época de inquietud internacional, de los movimientos por los derechos civiles en Estados Unidos a las luchas guerrilleras en América Latina. Pero, irónicamente, la maquinaria del PRI aisló a México del aún más brutal militarismo que apareció en otras partes de América. Pese a sus vínculos con la masacre de 1968 —o quizá por ello—, el presidente Luis Echeverría (1970-1976) llevó al país hacia la izquierda, al menos retóricamente, y dio la bienvenida a intelectuales izquierdistas que huían de las dictaduras latinoamericanas y patrocinó intercambios con otras naciones no alineadas, y hasta sirvió aguas frescas en lugar de whisky y usaba guayaberas en funciones de Estado, aunque al mismo tiempo enfrentaba brutalmente movimientos guerrilleros urbanos y rurales.

Mucho del arte mexicano de finales de la década de 1970 hasta principios de la de 1990 fue moldeado por lo que el historiador Enrique Krauze ha llamado “el declive del sistema”. El descubrimiento de vastas reservas petroleras a principios de los setenta impulsó un auge económico que benefició a muchos artistas, en especial a los representados por galerías comerciales. Aunque el PRI expandió los servicios gubernamentales, su mala administración de la economía hundió a México en una crisis, marcada por una severa devaluación y la nacionalización de la industria bancaria en 1982. El terremoto de 1985 en la ciudad de

México reveló la fragilidad de la infraestructura de la capital moderna; la incapacidad del gobierno para responder eficazmente a la crisis planteada por el incremento de organizaciones sociales independientes. Y la mismo ocurrió con la oposición que creía que el fraude cometido durante las elecciones de 1988 garantizaba la victoria del PRI. El candidato de ese partido, Carlos Salinas de Gortari, puso en marcha una agenda neoliberal que creó nuevas fortunas, pero que también elevó el conflicto social. Para muchos oponentes del PRI, dentro y fuera del mundo del arte, la maquinaria política que había controlado México había perdido su legitimidad.

Los artistas mexicanos más avanzados de este periodo estaban comprometidos con las mismas tendencias que investigaban sus colegas en otras partes de América Latina, del arte cinético activado por el observador a la pintura neofigurativa. Muchos estaban tratando de liberarse del sistema de patronazgo artístico controlado por el Estado, que cada vez limitaba más la libertad de expresión. La década de 1970 vio el incremento de la abstracción geométrica en pintura y escultura, mientras que miembros de los nuevos colectivos, conocidos como los Grupos, rechazaban la práctica basada en objetos a favor de la instalación, el performance callejero y otras formas de conceptualismo político. En la agobiada por la crisis década de 1980, algunos pintores, conocidos como los neomexicanistas, se volvieron a fuentes locales de inspiración, explotando los mitos nacionalistas y se uniéndose a la política de género conforme el sistema del PRI comenzaba a erosionarse.

I. Gloria y tragedia en 1968

Tras encarar la crítica internacional de que como nación del Tercer Mundo México no estaba preparado para el reto de ser huésped de las Olimpiadas, el gobierno federal designó al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez para encabezar el Comité Organizador en 1966. Sus capacidades habían sido probadas en el Estadio Azteca (1966), el Museo Nacional de Antropología (p. 330) y los Pabellones Mexicanos en las ferias mundiales de Bruselas (1958), Seattle (1962) y Nueva York (1964). Dado el limitado presupuesto, el arquitecto centró su atención menos en las nuevas construcciones que en una campaña de diseño y publicidad dirigida por Eduardo Terrazas (nacido en 1936). Se imprimió una cascada de materiales promocionales y se realizó una gran cantidad de instalaciones urbanas efímeras, se unificaron las construcciones deportivas dispersas y se ocultó el deterioro de edificios y el subdesarrollo.

237 Lance Wyman, dirección de arte de Eduardo Terrazas y Pedro Ramírez Vázquez, *México 68*, 1967.

Este diseño abstracto, en el cual las líneas irradian desde "México 68" y los aros olímpicos, es más memorable que muchos emblemas olímpicos posteriores. Aunque fue una colaboración, el diseñador gráfico estadounidense Lance Wyman (nacido en 1937) fue el principal responsable de la versión final. También creó signos pictográficos para las estaciones del Metro de la ciudad de México, que abrió en 1969.

238 Ricardo Legorreta, Hotel Camino Real, ciudad de México, 1968.

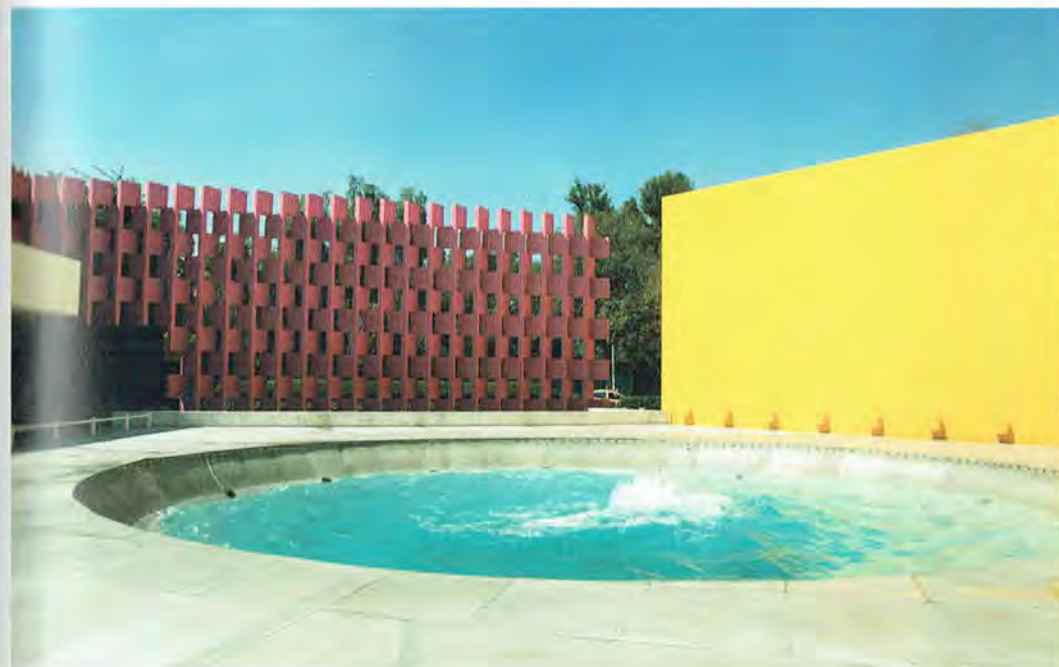
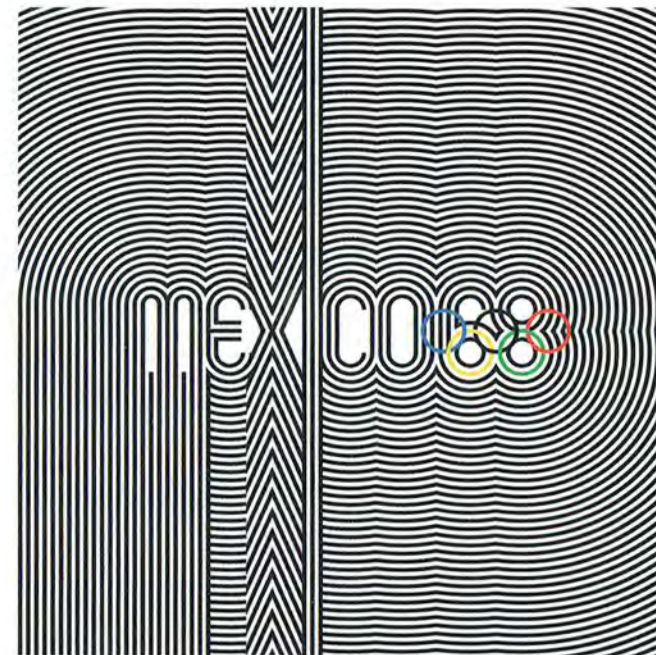
Construyendo con base en el legado de Luis Barragán, Legorreta diseñó edificios monumentales para el sector público y privado, que fueron famosos por sus grandes muros y vacíos, y el sorprendente uso del color. En los espacios públicos del Camino Real se instalaron murales y esculturas de Tamayo, Friedeberg, Goeritz y Alexander Calder. La pantalla rosa de la entrada también es de Goeritz.

Terrazas vio esta campaña como objeto de orgullo nacional. Ramírez Vázquez también planeó una Olimpiada Cultural de un año de duración, una cancha donde México era mucho más competitivo. Como los pabellones de las ferias mundiales —aunque ahora en suelo mexicano— el programa entero proyectaba la sofisticación de México al público extranjero y hacía entusiastas a los escépticos locales.

Aunque recordados fuera del país, sobre todo por los puños levantados de los medallistas estadounidenses Tommie Smith y John Carlos, una polémica exhibición del Black Power, Las Olimpiadas de 1968 fueron las primeras en contar con un programa de diseño que abarcaba señalización, material impreso, *souvenirs* y hasta el vestuario de las edecanes. Se seleccionaron contrastes brillantes considerando la transmisión por televisión, la primera en hacerse a color. Como muchos edificios y pinturas del periodo —como el nuevo Hotel Camino Real de Ricardo Legorreta (1931-2011)— el logo "México 68" unió formas tradicionales y modernistas, aludiendo a las pinturas de estambre huicholas y el Op Art que estaba en su apogeo. La otra imagen importante era la silueta de una paloma, el emblema de la adopción de México de una "tercera vía" en un tiempo de espantosas tensiones entre los bloques orientales y occidentales.

Ramírez Vázquez nombró a Mathias Goeritz, el artista de México con mayores conexiones internacionales de ese tiempo, jefe de promoción cultural de la Olimpiada Cultural. Goeritz coordinó la Ruta Internacional de la Amistad: diecinueve esculturas pintadas de concreto de países alineados y no alineados se colocaron a lo largo de un trecho de unos 18 kilómetros de la nueva vía que conectaba el recién rebautizado Estadio Olímpico en el campus de la UNAM con los alojamientos de los atletas y otras instalaciones. Se encargaron otras tres esculturas modernas, de Goeritz, Germán Cueto y Alexander Calder, para otros sitios (el enorme stable *El Sol Rojo* de Calder se encuentra afuera del Estadio Azteca).

Para la Ruta, Goeritz escogió artistas que trabajaban exclusivamente en estilos no objetivos: esto no sólo confirmaba la relevancia internacional de su práctica, sino que también eliminaba el riesgo de declaraciones nacionalistas o las controversias políticas que surgen cuando los artistas emplean la figuración. *Puertas al Viento*, de Helen Escobedo (1934-2010), es típica de las brillantes abstracciones que de pronto aparecían en lo que entonces era casi una zona rural; los habitantes de los barrios pobres adyacentes a



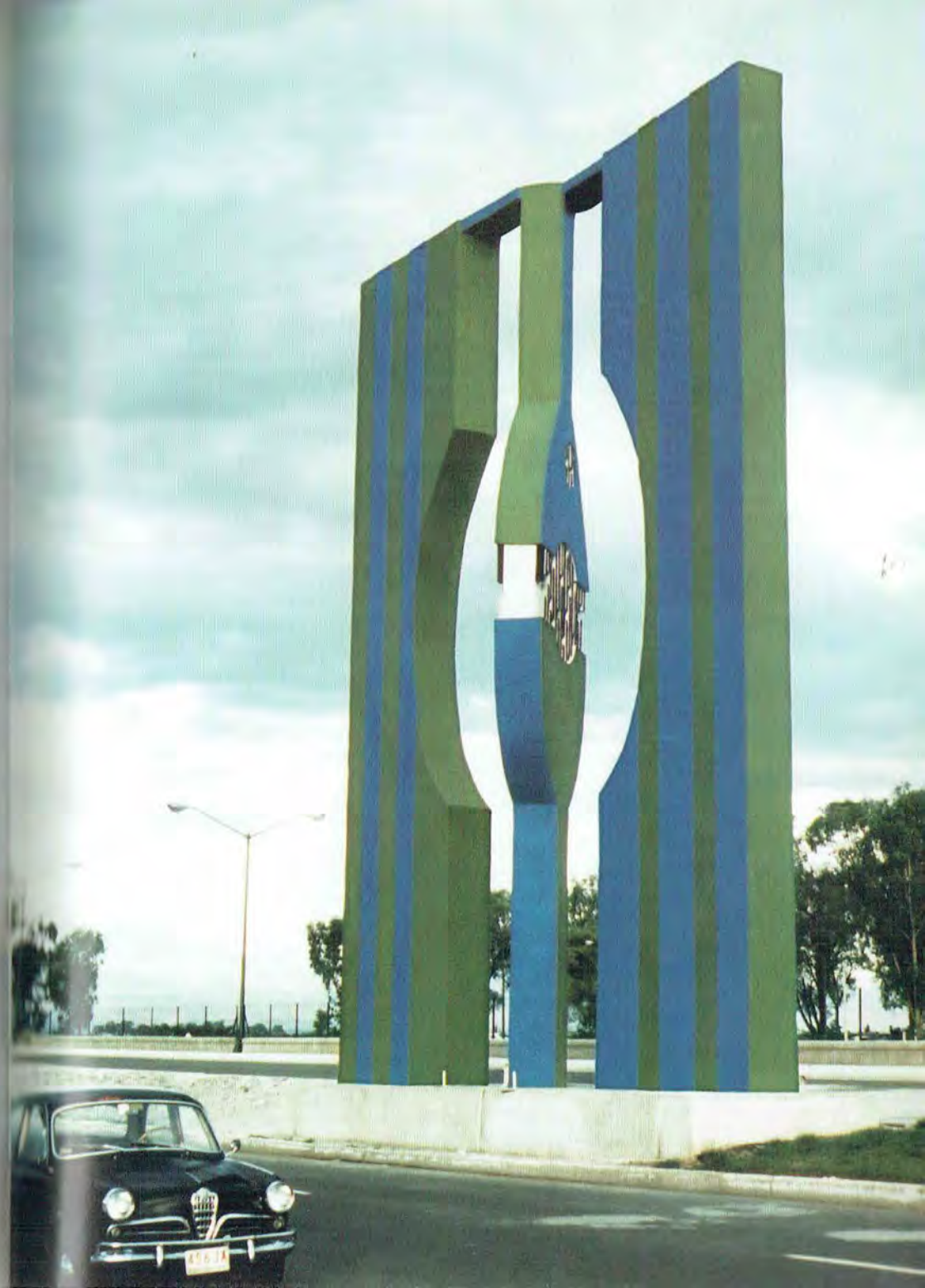
239 Helen Escobedo, *Puertas al Viento*, 1968.

Helen Escobedo estudió con Germán Cueto antes de recibir su Maestría en Bellas Artes del Royal College of Art. Fue una de las tres artistas mexicanas que Goeritz seleccionó para la Ruta de la Amistad. Entre otros participantes estaban el austriaco Herbert Bayer y el uruguayo Gonzalo Fonseca; estos dos vivían en Estados Unidos en ese tiempo.

otras esculturas de la Ruta recibieron la pintura sobrante para hacer sus alrededores más atractivos a los visitantes olímpicos. Como las Torres de Ciudad Satélite (p. 327), las esculturas de la Ruta eran prominentes, de fácil acceso a los medios e indicadores aparentemente apolíticos de moderna sofisticación, que se ven fácilmente desde los autos (muchos quedaron ocultos por construcciones posteriores, y algunos han sido reinstalados). Ésta fue también una exhibición de alto perfil del patronazgo gubernamental de artistas extranjeros, cosa rara en México, aunque algunos muralistas estadounidenses habían trabajado en décadas anteriores (p. 282).

El Comité Organizador del Programa Cultural de los XIX Juegos Olímpicos, como se supo formalmente, también patrocinó numerosas exposiciones, desde arte para niños a instalaciones cinéticas. El INBA organizó el Festival Internacional de las Artes que trajo a México a Julio Le Parc, Jasper Johns y Merce Cunningham, entre otros, para que hicieran exhibiciones e instalaciones. En junio, junto con el INBA, el Comité copatrocinó una convocatoria abierta para una "Exposición Solar" con jurado que tendría lugar en el Palacio de Bellas Artes, donde las obras tendrían el sol como tema. Varios de los artistas importantes de México, entre ellos Cuevas y Tamayo, insatisfechos con exhibiciones anacrónicas con jurado donde cualquiera podía entrar y cualquiera podía ganar, rechazaron participar a menos se modificaran las normas; aunque las autoridades accedieron, de todos modos la exposición fue parcialmente boicoteada como otro desafío al gobierno por plantear reglas al juego cultural.

El descontento con las instituciones estaba mucho más allá de los parámetros de cualquier exhibición, y no sería contenido por los juegos olímpicos de la paz y la solidaridad. En el verano de 1968, estudiantes y profesores de escuelas técnicas y la UNAM empezaron a organizar manifestaciones no violentas para exigir un término a la violencia policial, la liberación de presos políticos y el respeto a la autonomía universitaria, entre otras cosas. Los estudiantes de arte de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP, que ahora depende de la UNAM) y La Esmeralda (la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Gráfica del INBA) se unieron a las brigadas de propaganda del Consejo Nacional de Huelga, el cual organizaba y dirigía las protestas estudiantiles. A menudo trabajando clandestinamente con sus profesores más radicales, crearon carteles, banderas, volantes y otros materiales para distintos usos políticos. No es de sorprender que el crédito fuera casi siempre





LIBERTAD DE EXPRESION

MEXICO

240 Adolfo Mexiac y estudiantes anónimos, *Libertad de expresión*, 1954/1968.

Siendo profesor en la ENAP, Mexiac permitió que sus estudiantes reusaran su impreso que había producido en 1954 en el TGP en apoyo de la resistencia guatemalteca al golpe de Estado dirigido por la CIA. En 1968, a la imagen se le puso irónicamente un letrero con la tipografía olímpica para condenar la censura de las voces de los estudiantes.

anónimo. En su rápida y colectiva producción, la vehemencia política y la apropiación de la imaginería popular, estas imágenes recuerdan la obra de Posada y el Taller de la Gráfica Popular.

Algunos de los desarrollos más radicales y —en retrospectiva— influyentes en las artes visuales tenían lugar en las calles, en el campus de la UNAM y en otros espacios no controlados por el gobierno. Incluso artistas más establecidos expresaron su solidaridad con los estudiantes, valiéndose de estrategias colectivas y la imaginería politizada ausente en sus obras individuales. En una exposición en el Salón de la Plástica Mexicana varios prominentes artistas de la generación de la ruptura voltearon sus pinturas contra la pared para protestar por la represión del gobierno. En cu, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Francisco Icaza y Ricardo Rocha (1937-2008), entre otros, pintaron murales en apoyo al movimiento estudiantil sobre paneles de cinc corrugado que cubrían una escultura vandalizada de Miguel Alemán. Sin embargo, el poco impacto de estos eventos

mostraron las limitaciones de la pintura tradicional de cara a las nuevas estrategias urbanas y basadas en los medios que empleaba la generación más joven, que estaba mucho menos vinculada con las instituciones tradicionales.

López Mateos había iniciado la construcción del Conjunto Habitacional Nonoalco-Tlatelolco diciendo a las multitudes que “una revolución pacífica evita la revolución violenta”. Pero el 2 de octubre, apenas diez días antes de la apertura de los Juegos Olímpicos, agentes del gobierno dispararon contra estudiantes y trabajadores que estaban reunidos pacíficamente en la Plaza de las Tres Culturas y mataron a unas 300 personas. Aunque el PRI tenía una historia violenta de represión de trabajadores huelguistas, esta masacre fue mucho más sangrienta y afectó directamente a la clase media. Dada la censura gubernamental, los pocos registros visuales de esos acontecimientos eran fotografías granulosas: la película *La montaña sagrada* de Jodorowsky más tarde aludió a la matanza en una escena donde unas aves emergen del cuerpo de un muchacho asesinado, pero no fue sino hasta *Rojo amanecer*, una película de Jorge Fons (nacido en 1939), cuando se representó por completo la

241 Varios artistas, murales sin título, 1968.

En 1952 se instaló una estatua de Miguel Alemán vestido con ropas académicas, mayor que el tamaño natural, de Ignacio Asúnsolo (1890-1965), para conmemorar el patrón de cu. Como símbolo del régimen en el poder, fue atacada en 1965, cuando fue dañada irreparablemente y ocultada tras una valla de metal corrugado. A finales de la década de 1960 varios artistas pintaron murales sobre la valla para expresar su apoyo al movimiento estudiantil. La estatua y la valla fueron retiradas en 1970.



tragedia de octubre de 1968. Aunque los artistas radicales evitaban hacer referencias figurativas a la masacre, Tlatelolco moldeó a una generación: después de ella era imposible ignorar que la complicidad con el régimen era complicidad con el “mal”.

Para la historia del arte mexicano, quizás el resultado más importante del verano de 1968 fue el establecimiento del Salón Independiente (SI), una idea promovida por Felguérez, el artista de origen británico Brian Nissen (nacido en 1939) y el pintor argentino-japonés Kazuya Sakai (1927-2001). Esta iniciativa manejada por artistas surgió como respuesta directa al control oficial sobre exhibiciones como la “exposición Solar”, la falta de innovación en el Museo de Arte Moderno y la promoción demagógica de los pasados esplendores artísticos. Estos artistas querían una total independencia del sistema y la libertad para exhibir sus versiones de las tendencias internacionales, particularmente diversas formas de abstracción. El SI también deber ser visto en el contexto de trabajos relacionados de cineastas, como Arturo Ripstein (nacido en 1943), quienes estaban tratando de crear un “cine independiente” igualmente libre del control gubernamental.

El primer SI fue planeado por el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), donde era directora Helen Escobedo. Como el ejército aún ocupaba cu, abrió en el Centro Cultural Isidro Fabela en San Ángel. Aunque inaugurado sólo dos semanas después de Tlatelolco, con la participación de los mismos artistas que pintaron el “mural efímero”, mantuvo su distancia de la política, al menos públicamente. En cambio, los organizadores enfatizaron la

apertura internacional, la "libertad de expresión" y rechazaron los premios y las categorías específicas. Manteniendo los boicots de las bienales de Venecia y São Paulo a finales de la década de 1960, los participantes estuvieron de acuerdo en no presentar su obra en exposiciones oficiales, aunque esto no se siguió rigurosamente.

La segunda (1969) y última (1970) encarnaciones del sí, ambas en el MUCA, implicaban una mayor experimentación visual y apertura a artistas extranjeros, aun si los mexicanos predominaban. En 1969, el sí ocurrió lugar tras el boicot casi completo de la Bienal de São Paulo para protestar contra la dictadura militar brasileña. Sin embargo, las obras exhibidas solían evitar posiciones políticas explícitas a favor de una abstracción geométrica contundente, conservando formas del Surrealismo tardío y otras tendencias.

La falta de financiamiento para la exposición de 1970 obligó a los artistas a improvisar y adoptar estrategias más conceptuales e inventivas de lo que habían hecho antes. Más que costosas pinturas del tamaño de murales, como lo hicieron unos cuantos artistas de la ruptura enviados a Osaka ese año, los artistas del sí crearon instalaciones efímeras usando cartón (donado por una compañía papelería), periódicos desechados y otros materiales baratos. Cuevas se promovió a sí mismo en una instalación llamada *El dibujo más largo del mundo: 307 metros*, pero otras obras criticaban explícitamente a las industrias mediática y cinematográfica nacionales. Felipe Ehrenberg envió su contribución desde Londres por vía postal; el arte correo y otras estrategias conceptuales cada vez más ofrecían a los artistas una forma de subvertir los límites comerciales y políticos sobre la libertad de expresión y hasta los viajes. El arte postal era una forma clave para compartir ideas con colegas atrapados por las dictaduras latinoamericanas. Didácticas aunque frágiles, estas obras contradecían —por implicación— la validez de los monumentos "oficiales" no objetivos, como los recientemente instalados a lo largo de la Ruta de la Amistad.

Ehrenberg mudó a Londres con Martja Hellion (nacida en 1937) en 1969, escapando de la represión que siguió a Tlatelolco. Al igual que otros exiliados voluntarios en Europa, como Ulises Carrión (1941-1989), Ehrenberg entró en redes alternativas de producción y distribución artística, y se comprometió con la crítica institucional. En su performance grabado en cinta *A Date with Fate at the Tate* (1970), entra al museo con la cabeza cubierta por una capucha; cuando los guardias le dijeron que tenía que quitársela, declaró que él era una obra de arte. Ehrenberg y Hellion estrecharon lazos con Fluxus y otros grupos de vanguardia, y

242 Felipe Ehrenberg.
Secretamente arriba y adelante,
1970.

Este temprano ejemplo de arte postal mexicano es un conjunto de postales aparentemente sin sentido, fueron enviadas una a una desde Londres a México al Salón Independiente. Cuando se reunieron de acuerdo con una cuadrícula pre-establecida, formaron una imagen de arte pop de una mujer desnuda sosteniendo juguetonamente un balón de fútbol, erotizando el Mundial de 1970, celebrado en la Ciudad de México.



fueron, como Carrión, personalidades importantes en la publicación y distribución de libros de artistas, arte correo y otras prácticas conceptuales que afirmaban que la comunicación social, en especial cuando negaba o manipulaba a las instituciones tradicionales, era un acto liberador.

II. Abstracción geométrica y otras tendencias

Hacia 1972, el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, dirigido por Fernando Gamboa, era el árbitro oficial de la cultura visual nacional. Ahora estaba más abierto al arte internacional, en especial de América Latina, a través de exposiciones y su revista *Artes Visuales* (1973-81). En esa década estaban en juego varias opciones estilísticas, con formas de abstracción geométrica que surgía en un paisaje artístico todavía dominado hasta cierto grado por Tamayo. Los miembros de Nueva Presencia tomaron caminos separados: Francisco Icaza se volvió hacia la abstracción, mientras que Rafael Coronel siguió un realismo cada vez más nostálgico. Unos cuantos artistas y críticos de más edad siguieron convencidos de la necesidad del apoyo estatal, y buscaron reformar más que

evitar las instituciones del Estado; el Congreso Nacional de Artes Plásticas (1972), de corta vida, insistía empeñosamente —una vez más— en que los artistas eran cruciales en el proyecto nacional, de la reforma educativa al embellecimiento urbano.

Entre las tendencias dominantes en la pintura y la escultura mexicanas de los setenta, la abstracción geométrica era la que mejor reflejaba la nueva era prometida por el milagro económico, basado en el petróleo. Racionales, limpias y ostensiblemente ahistóricas y apolíticas, las pinturas no objetivas de formas geométricas enérgicas apelaban a los burócratas y a las élites capitalistas. Los artistas veían sus imágenes como metáforas del progreso y el orden racional, pero, como los proyectos de vivienda de la posguerra, la abstracción geométrica era un fenómeno respaldado por el Estado que —fuera visto en exposiciones o en parques públicos— dio al régimen autoritario una fresca fachada modernista. La abstracción geométrica también era innegablemente internacional; aunque algunos críticos trataron de desenmascarar las alusiones a la arquitectura prehispánica o identificaron colores particularmente mexicanos, estos fueron intentos fuera de lugar de situar obras antinacionalistas dentro de una tradición nacionalista.

En México, las raíces de la abstracción geométrica eran poco profundas: si bien se pueden encontrar precedentes en las obras de Mérida, Gerzso y Goeritz, estas imágenes dependían más del poscubismo y el Surrealismo tardío que del constructivismo o la Bauhaus. Josef Albers, que era un visitante frecuente desde la década de 1930, no parece haber tenido mucha influencia. Mérida casi nunca abandonó sus referencias al indigenismo, o a los sujetos humanos (p. 303), mientras Gerzso (p. 309) y Goeritz (p. 326) tocaban miedos irracionales o emociones espirituales más que el frío pozo de la razón. En la década de 1950, los artistas mexicanos no abrazaron las utopías constructivistas que entonces definían el arte argentino y brasileño en las campañas desarrollistas de esos países. Sin embargo, de 1966 a finales de la década de 1970, cuando el geometrismo duro y modalidades relacionadas como el cientismo se presentaban en espacios oficiales y comerciales en México, también parecían pruebas del triunfo de la lógica sobre el terror político y el caos social.

A fines del decenio de 1960, varios artistas mexicanos rechazaron la imagen tradicional para explorar teorías de percepción individual y participación del observador. Unos cuantos jugaron con los ilusionistas patrones del Op Art; pero son más

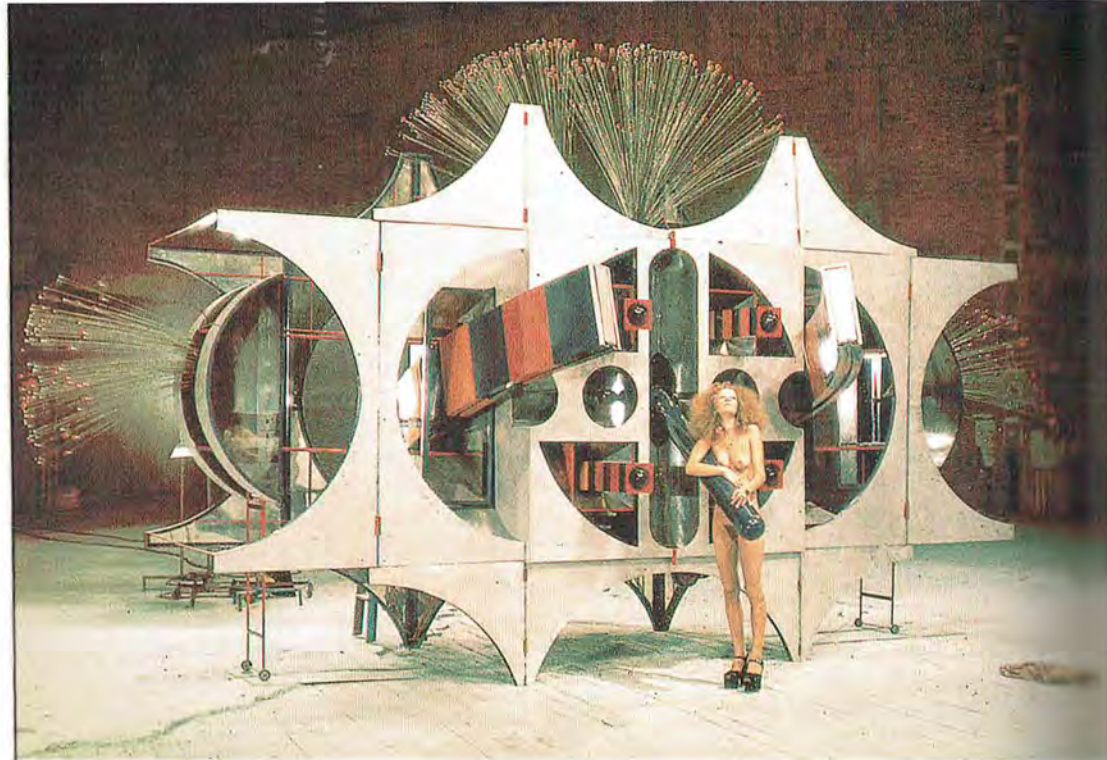
interesantes los que hicieron geometría animada en objetos o entornos cinéticos que proponían una relación más “democrática”. Siqueiros había sido pionero en reconceptualizar el espacio mural tridimensional desde el decenio de 1930 (p. 294), culminando en su *La Marcha de la Humanidad* (1957-71) en el Foro Universal (después rebautizado Polyforum Siqueiros), un espacio cultural en la Avenida de los Insurgentes. Goeritz también había creado “instalaciones” subversivas, como el patio de El Eco, que hablaba de su internacionalismo (p. 326). No obstante, comparados con los artistas argentinos y venezolanos que establecieron sus cabezas de puente en París a principios de la década de 1960, los artistas mexicanos eran más bien lentos en adoptar el cinetismo.

Sin embargo, en 1968, el Op Art y las tendencias cinéticas eran evidentes en varias exposiciones organizadas en torno a los Juegos Olímpicos, entre ellas la exhibición “Cientismo” que tuvo lugar en el MUCA ese verano, en ella se invitó al público a que experimentara con una variedad ecléctica de instalaciones activadas por el observador o electrificadas de Robert Morris (Estados Unidos) a Jesús Rafael Soto (Venezuela). La “Exposición Solar” también tenía obras cinéticas; algunas utilizaban plásticos industriales o neón en vez de los materiales de antaño, como la madera o el bronce. Estas

243 Ernesto Mallard, *Heliogonia*, 1968.

Mallard fue uno de los principales artistas cinéticos de México. En *Heliogonia*, estallidos circulares de líneas radiantes pintadas precisamente y cubiertas con burbujas convexas hacen referencia a los orígenes del universo. El formato independiente hace eco de los biombos del periodo virreinal (p. 134).





244 Manuel Felguérez, *Máquina del amor*, 1972.

Varias esculturas de Felguérez aparecen en una secuencia de la película de Jodorowsky que presenta la "fábrica" de un rico comerciante de arte. Esta escultura eléctrica se abre a partir de un cubo: unos brazos curvos multicolores y "cabello" de fibra óptica hacen antropomórfica a la máquina, que responde a las estimulaciones de la amante del comerciante, interpretada por la actriz Re Debris.

obras incluían trabajos de la era espacial de Ernesto Mallard (nacido en 1932) y una escultura circular de Lorraine Pinto (nacida en 1933) llamada *Quinta dimensión* (1968), que incorporaba luz y sonido. La obra cinética más espectacular creada en México fue la enorme *Máquina del amor* (1972) de Felguérez, encargada para el escenario de *La Montaña sagrada* de Jodorowsky, pero después destruida.

Otro escultor mexicano en sintonía con las tendencias internacionales que se comprometía con la percepción del observador era Jesús Hernández Suárez, quien adoptó el nombre Hersúa (nacido en 1940). Junto con sus compañeros graduados de la ENAP, entre ellos Enrique Carbajal González (conocido como Sebastián, y nacido en 1947), formó un colectivo llamado Arte Otro en 1968. Como uno de los primeros grupos de artistas que surgieron del descontento general con el sistema académico, Arte Otro creó instalaciones que combinaban luz, color, arquitectura y formas geométricas; en algunas, las partes móviles permitían a los observadores activar el espacio, liberado de las convenciones jerárquicas de las instituciones existentes. Más tarde Hersúa y Sebastián colaboraron con un equipo de artistas, entre ellos Goeritz, en el *Espacio Escultórico*, un encargo de la UNAM, que llevó

algunas de las ideas de Arte Otro a una forma más permanente, aunque ahora con un énfasis en la evolución natural y referentes históricos.

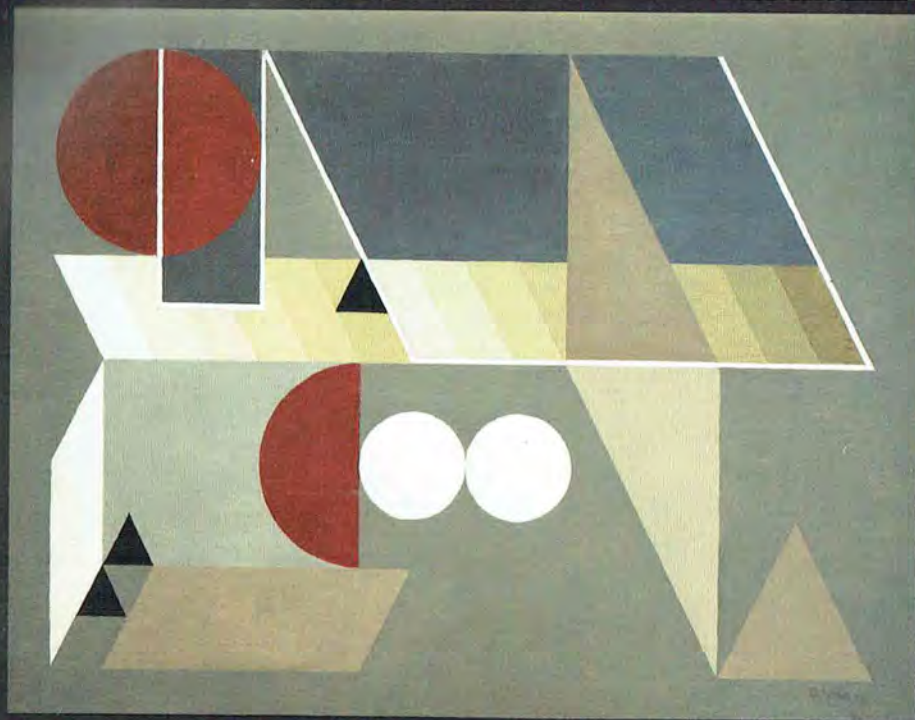
En la década de 1970 surgieron varias líneas de abstracción geométrica en México, algunas pictóricas e intuitivas (García Ponce, Rojo), otras industriales y analíticas (Felguérez, Sakai). Algunos artistas hicieron rectángulos para ser colgados en la pared, mientras Francisco Moyao (1946-2008) creó esculturas pintadas —o quizá pinturas esculpidas— que saltó de la pared al piso. Pero un aspecto que compartieron fue su interés por desarrollar sistemas basados en reglas para generar su arte, a menudo como parte de un intento por negar la importancia del estilo personal. En series diferentes de obras desarrolladas utilizando marcos matemáticos, a veces acompañadas por catálogos con dura terminología técnica, Arnaldo Coen, Gelsen Gas y Manuel Felguérez se situaron casi como científicos (y, en efecto, algunos tuvieron posiciones de investigación en la UNAM).

En su serie *Espacio múltiple* (1973) y *Máquina estética* (1975-76) Felguérez alimentó un vocabulario limitado de elementos formales

245 Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, Hersúa, Sebastián y Federico Silva, *Espacio Escultórico*, 1977-79.

El *Espacio Escultórico* en el campus de la UNAM consiste en un círculo de 64 triángulos isósceles de concreto hueco, dispuesto alrededor de un terreno de lava expuesta. Unas aperturas a los cuatro puntos cardinales conectan la geometría abstracta con el cosmos y recuerdan las entradas del centro sagrado de Tenochtitlan, aunque la obra en su conjunto parece más un sitio de aterrizaje para una nave espacial.





246 Manuel Felguérez, *La máquina estética*, 1976.

En el decenio de 1970 Felguérez destiló y agudizó los contornos de las formas que aparecían en sus abstracciones gestuales de la década de 1960. Después abandonó este enfoque duro y regresó a composiciones más espontáneas, ahora con los indicios más básicos de las estructuras geométricas.

247 Kazuya Sakai, *Diacronía* (Mario Lavista), 1976.

Varias de las pinturas de Sakai señalan la estrecha relación entre sus composiciones y la música. El título de esta obra se refiere a "Diacronía Núm. 1" (cuarteto de cuerdas) del compositor mexicano Mario Lavista, compuesta en 1969. Sakai también fue el diseñador gráfico de la revista *Plural* de Octavio Paz.



(círculo, rectángulo, etc.) en primitivos programas de computadora (primero en la UNAM, luego en Harvard) que generaban innumerables permutaciones. Entonces el artista intervenía, seleccionando composiciones basadas en categorías estéticas —equilibrio, por ejemplo— y les dotaba de color. Su proceso recuerda el método de Best Maugard de la década de 1920 (p. 248), en el cual el artista-inventor es más un catalizador que un creador, aunque ahora elevando la modernidad y la tecnología más que la cultura popular tradicional.

Como los científicos que desarrollan controles para conducir experimentos de laboratorio, otros artistas restringieron sus opciones pictóricas, permitiéndoles comprender mejor el proceso lógico detrás del acto creativo. Coen trabajó con cubos abiertos; Sakai, que llegó a México de Argentina en 1960, desarrolló un sistema de líneas serpenteantes y círculos de brillantes colores que cruzan el lienzo como un fragmento de un todo infinito. Rojo, que había experimentado un corto tiempo con la abstracción lírica pero que era más famoso como diseñador gráfico, se alzó entonces como pintor. En una serie llamada *Negaciones*, cada lienzo tenía el mismo tamaño y la misma composición: una forma en T dentro de un cuadrado. Después de crear una obra, cambiaba radicalmente las pinceladas y la coloración de la siguiente, "negando" así el estilo de la anterior. Aunque Rojo esperaba impugnar los clichés de la autoridad, al final, sus composiciones en T eran innegablemente Rojas, tan fácilmente reconocibles como los Kenneth Noland o Frank Stellas de los mismos años.

La abstracción geométrica era perfectamente adecuada para los espacios públicos, ya señalados por las Torres de Goeritz y algunas obras de la Ruta de la Amistad (p. 355). Así como el muralismo se había expandido a las ciudades provincianas, las esculturas monumentales, a menudo pintadas con colores vibrantes, proliferaron por todo México, lo que permitía a los políticos regionales mostrar que también eran precursores de la modernidad. El arquitecto Fernando González Gortázar (nacido en 1942) ofrece un importante vínculo con los programas de educación visual instituidos por Goeritz en el decenio de 1950. Trabajando especialmente en Guadalajara, incrustaba esculturas dinámicas de concreto en parques y glorietas de las grandes avenidas, a veces con fuentes o elegantes pasos elevados para peatones. Para un edificio (Edificio San Pedro, 1971), encargó al artista cinético argentino Luis Tomasello (nacido 3n 1915) diseñar un enorme relieve en un muro. Fue Sebastián, sin embargo, el que

surgió como el más prominente escultor público de México en la década de 1980: sus gigantescas formas monocromáticas de acero, derivadas en parte de las esculturas de papel doblado que creó a principios del decenio de 1970, fueron buscadas por los políticos de todo el país. La más famosa es la *Cabeza de Caballo* de brillante amarillo (1992), que destaca (con sus casi 30 metros de altura) sobre el sitio donde estaba el Caballito de Tolsá (p. 144).

III. Los Grupos

En la década de 1970, muchos jóvenes artistas mexicanos decidieron trabajar fuera de las redes oficiales y comerciales de exhibición que entonces era dominadas por Tamayo y sus seguidores, los abstraccionistas geométricos y los representantes supervivientes de la "Escuela Mexicana". Algunos se perdieron en las vías espirituales abiertas por el movimiento contracultural. Otros, que aún estaban en la escuela de arte, se reunieron en una docena o más de Grupos (o colectivos) políticamente activos, que surgieron a mediados de los setenta en otro momento de crisis económica. Trabajando fuera de los formatos convencionales, adoptaron diversos enfoques sobre las razones de hacer "arte".

Estos artistas desafiaron al sistema político en una época de continuo control de PRI en México y las dictaduras militares en América Latina, se inspiraban en cambios sociales de amplia base, como el surgimiento de la Nueva Izquierda y los movimientos contra la Guerra de Vietnam y por los derechos civiles. También desafiaron al mundo del arte al rechazar la santidad del objeto de arte, el muro de la galería o incluso la identidad del artista. Por lo general los Grupos se burlaban de las formas tradicionales de pintura y escultura a favor de creaciones conceptuales y críticas: instalación, performance, arte correo y entornos, prácticas que afloraban en círculos de vanguardia por toda Europa y el continente americano. Trataban de atraer nuevos públicos e impresionar a la complaciente burguesía, como Jodorowsky antes de ellos, aunque en sus eventos públicos la mayoría de los Grupos evitaba el absurdo y lo grandilocuente y, pese a ciertos líderes carismáticos, tendían a borrar la identidad personal a favor del colectivo.

Los orígenes inmediatos de la mayoría de estos colectivos han de encontrarse en las aulas de la ENAP y La Esmeralda a mediados de la década de 1960, donde los estudiantes de arte se habían cansado de los debates sobre la validez de categorías estilísticas como informalismo, abstracción dura o figuración; Tamayo y

Siqueiros parecían abuelos peleoneros a los que había que ignorar. Uno de los primeros colectivos, el Grupo 65 estaba formado por estudiantes de la ENAP que rechazaban la condición de artista como genio y la preeminencia del objeto de arte. Arte Otro también fue una manifestación temprana de este afán colectivo. Tras mudarse a México en 1971, el crítico de origen peruano Juan Acha se convirtió en el principal teórico que inspiró a varios de los Grupos a través de la organización colectiva y el arte "no objetual".

El movimiento estudiantil de protesta y la persistente represión gubernamental de la disidencia a principios de los setenta politizaron a los Grupos; aunque sólo unos cuantos de sus miembros tenían la edad para ser activos a finales de los sesenta, la idea de que el arte podría transformar la sociedad al desafiar la tradición y la política oficial estaba en el aire. Pero los Grupos también podrían rastrear sus raíces —al menos indirectamente— a sus predecesores en el país. Del sindicato de muralistas de la década de 1920 a la LEAR y el TGP, había una larga tradición de artistas que formaban colectivos en oposición al *statu quo* en los peleados espacios públicos: las instituciones oficiales o la calle. Incluso su práctica no objetual tenía precedentes en la historia del arte mexicano, desde los estridentistas —aunque sus cacofónicos eventos eran poco recordados— hasta Los Hartos (p. 343), y los trabajos del momento (muy públicos) de Cuevas, Goeritz y Jodorowsky para *épater les bourgeois*, aunque los Grupos estaban motivados por un mayor sentido de urgencia política.

Aunque compartían un compromiso con el trabajo colectivo autocrítico y un rechazo a los sistemas autoritarios —culturales, educativos o sociales— los Grupos eran menos un movimiento que un fenómeno, marcado por distintos enfoques. Algunos se valían de estrategias artísticas esperadas, como murales callejeros e instalaciones, mientras otros exploraban nuevos territorios. El Grupo Março (1979-82) creó intervenciones urbanas usando textos en vez de imágenes, y el No Grupo (1977, p. 379) y Peyote y la Compañía (1978-84, p. 380) crearon performances que satirizaban la solemnidad de las instituciones y los artistas. Algunos de estos colectivos duraron varios años y produjeron muchas obras, otros materializaron proyectos específicos y se desbandaron pronto. Mucho de lo que hicieron fue efímero o impreso en papel barato, pues los grupos tenían muy escaso financiamiento y ni el Estado ni los coleccionistas tendían interés en su obra; a menudo los debates teóricos o hasta la socialización eran tan importantes como la producción.

Para algunos Grupos, la producción de arte era secundaria a las metas políticas específicas. Arte Acá se fundó como resistencia a un proyecto conocido como Plan Tepito, el cual habría alterado drásticamente el barrio tradicional. Otros colectivos tenían que ver con problemas urbanos más amplios y hasta internacionales. El Taller de Arte e Ideología (TAI, 1974), dirigido por Alberto Híjar (nacido en 1935) de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, montaba obras de teatro y exposiciones en apoyo a los movimientos de liberación en Asia y América Latina. El Grupo Mira (fundado en 1977 como continuación del Grupo 65, y directamente vinculado con las brigadas de estudiantes de 1968) y los artistas mucho más jóvenes de Germinal (1979) crearon impresos baratos, banderas y otras presentaciones que podían moverse de barrio en barrio, y que destacaban información sobre la violencia y la pobreza en la ciudad de México (en el caso de Mira) o trabajando directamente con los sindicatos y otros movimientos sociales, incluso yendo a Nicaragua para dar clases sobre murales populares y gráficos a los miembros del movimiento sandinista (TAI, Germinal). Algo de esta práctica recordaba los carteles, banderas y volantes del Taller Experimental de Siqueiros en 1936.

De todos los Grupos, Proceso Pentágono (1976-97) y Suma (1976-82) tuvieron un impacto más duradero en las artes visuales: estaban interesados en problemas estéticos y en el compromiso político. La escultora y directora del MUCA, Helen Escobedo, invitó a Pentágono y Suma, así como a TAI y Tetraedro (encabezado por Sebastián) a crear obras colectivas para la Décima Bienal de Jóvenes de París en 1977. No Grupo (p. 379) también envió obras a París, aunque como un acto no oficial y subversivo.

Esta fue una de las exposiciones mexicanas más politizadas del periodo. Proceso Pentágono —entre cuyos miembros estaban Felipe Ehrenberg y Víctor Muñoz (nacido en 1948)— construyó una habitación independiente con forma de pentágono que contenía objetos, imágenes y textos relacionados con la represión política en América Latina, incluyendo el tema de la guerra sucia del gobierno mexicano contra las guerrillas urbanas y rurales; Suma creó un complejo “retablo” tripartito con un collage de elementos que aludían a la administración de López Portillo (1976-82). Los miembros de ambos grupos iban fluctuando; de hecho, por Suma pasaron más de veinte artistas, como Oliverio Hinojosa (1953-2001), Gabriel Macotela (nacido en 1954) y Mario Rangel Faz (1956-2009). Suma también fue pionero de la “neográfica” o nuevas tecnologías gráficas, utilizando estenciles, mimeógrafos y otras



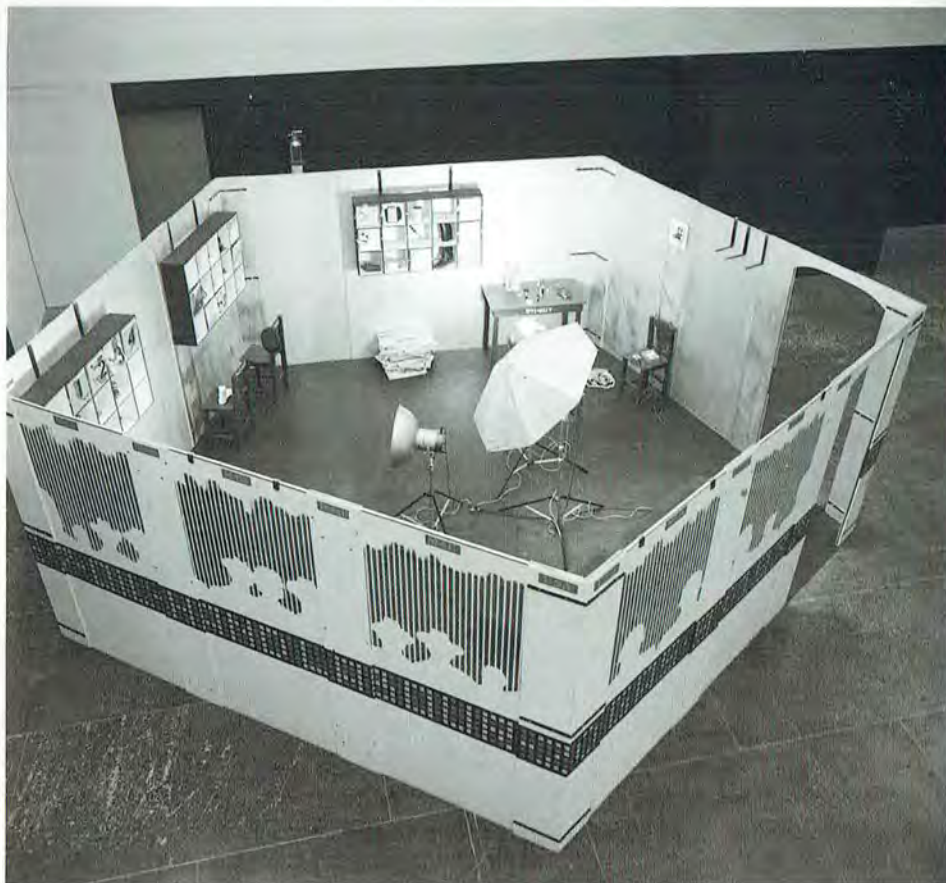
248 Pedro Meyer. *Épica de lavandería*, 1979. Fotografía que muestra un mural de Arte Acá, Tepito, México, ciudad de México, ca. 1973.

El principal muralista de Arte Acá era Daniel Manrique (nacido en 1939), que había estudiado en San Carlos. Sus murales, cercanos en espíritu a los de Siqueiros y a los del movimiento chicano, se generaron en diálogo con los miembros de la comunidad, más haber sido impuestos por instituciones externas.

formas baratas de impresión que podían ponerse en las paredes, algo entre los murales y los grafiti.

En 1979 la relación antagonica entre los Grupos y el Museo de Arte Moderno quedó de relieve en la primera y única Sección Anual de Experimentación (la llamada Salón de Experimentación) del Salón Nacional de Artes Plásticas del INBA. El jurado rechazó el proyecto neográfico de Mira sobre la violencia en la ciudad de México, mientras que Suma ganó un premio pero luego cubrió con grafiti su obra como protesta. El Salón de Espacios Alternativos, organizado por el INBA en 1981, 1984 y 1988, ofrecía cada vez más legitimidad a las nuevas formas de la práctica artística primero explorada por los Grupos, entre ellas la instalación (estas exhibiciones también les permitía obtener recursos por su arte no mercantil). Sin embargo, en el decenio de 1980 ya había pasado el auge de los Grupos; sus antiguos miembros viraron hacia el activismo político o siguieron carreras independientes que mostraban un compromiso continuo con la práctica no tradicional.

En espacios oficiales y alternativos, el discurso explícitamente feminista fue tentativo en la década de 1970: esto se debió a que los Grupos más activos políticamente se concentraban en las clases más que en el género, y eran encabezados mayoritariamente por hombres. Una manifestación tardía y explícitamente feminista del



249 Proceso Pentágono, Pentágono, 1977.

El interior de esta instalación contenía mobiliario e instrumentos de tortura falsos, como si fuera una instalación militar que había sido invadida por el público. De hecho, el nombre del grupo no sólo enfatizaba su proceso colectivo, sino que también aludía al poder simbólico del Pentágono de Washington, D.C.



250 Grupo Suma, *El desempleado*, 1978.

Encabezado por Ricardo Rocha, el Grupo Suma empezó como Taller de Experimentación Visual y Pintura Mural en la ENAP. En varias acciones ilícitas, se aplicaban estenciles en las paredes, en las aceras y otras estructuras, en un tiempo en que los grafiti eran casi ausentes en la parte central de la ciudad.

fenómeno de los Grupos fue Polvo de Gallina Negra (1983-93), llamado así por un polvo que se usaba para evitar el mal de ojo, fundado por Maris Bustamante (nacida en 1949) y Mónica Mayer (nacida en 1954). Estas dos mujeres desempeñaron un papel pionero en la aparición del performance en México (Mayer estudio en los setenta en el famoso Women's Building en Los Ángeles). Sus performances neodadaístas resaltaban problemas graves, como la violación, o criticaban la imagen de la mujer en los medios; en 1987 subvirtieron un popular programa de televisión al convencer al conductor a vestirse como una mujer embarazada y entrar en una discusión sobre los arquetipos femeninos.

Aunque Lourdes Grobet (nacida en 1940), miembro de Proceso Pentágono, también se ocupaba de temas feministas, rechazaba la teoría feminista importada por parecerle restrictiva. En *Hora y media* (1975), el público podía ver a Grobet romper una pared de papel aluminio de una caja cubierta de este material y salir de ella, mientras un fotógrafo registraba el hecho; luego simulaba que agrandaba y revelaba las imágenes colgándolas en la galería transformada en cuarto oscuro. Para el enfado de la gente que había esperado pacientemente 90 minutos para ver los resultados, las impresiones aún no fijadas de tamaño casi natural (que en realidad se habían hecho antes del happening) se pusieron totalmente blancas cuando ella encendió la luz. En esta y otras obras —como *Striptease* (1983), donde mostró fotografías de sí misma desnudándose mientras estaba completamente vestida— Grobet, inspirada por Goeritz, que había sido su maestro, se burlaba de la seriedad de la "fotografía de arte" (incluyendo la edición firmada), mientras que afirmaba el derecho a controlar cuándo, dónde y cómo se representaba.

Una sensibilidad feminista también moldea la obra de Magali Lara (nacida en 1956) y Carla Rippey (nacida en 1950). Cuando aún estaba en el Grupo Março, Lara empezó a crear libros de artista sobre la vida cotidiana y los sueños; estas obras basadas en textos después se transformaron en pinturas caligráficas repletas de referencias botánicas. En los ochenta, después de dejar Peyote y Compañía, Rippey, nacida en Kansas, comenzó a adquirir fotografías encontradas en archivos y mercados de pulgas, para explorar una conciencia intensamente personal y extranjera en una época de muy cargado nacionalismo. En un dibujo, al protagonista sonriente de Rippey —una sustituta de la artista— apunta con un arma al *Guernica* de Picasso por ser no sólo símbolo de "alto" arte de noble propósito, sino también de imágenes —producidas incluso por la

izquierda— que hacía de las mujeres más víctimas que protagonistas.

En una época en que la mayoría de los happenings e instalaciones innovadores eran creados por miembros o antiguos integrantes de los Grupos, destacó una figura solitaria —esto es, cuando cualquiera se detenía a verlo—. Marcos Kurtycz (1934-1996), un ingeniero mecánico de origen polaco, se mudó a México vía Cuba en 1968 y adoptó el diseño gráfico como forma de ganarse la vida. Su obra personal consistía en libros de artistas, arte correo y performances, algunos de los cuales eran espantosamente viscerales o implicaban peligrosas manipulaciones de su cuerpo: en *Pasión y muerte de un pintor* (1979), una acción compleja en el Salón de Experimentación, terminaba tan ensangrentado que algunos espectadores llamaron a la Cruz Roja.

Aunque, como la mayoría de los artistas conceptuales de la época, Kurtycz solía ser ignorado por el sistema dominante del

251 Lourdes Grobet, *Hora y media*, 1975.

El performance de Grobet tuvo lugar en la Casa del Lago, un pequeño espacio de la UNAM en el Parque de Chapultepec que era un sitio importante para la práctica alternativa en la década de 1970. Las fotografías fueron tomadas por la pareja de entonces de la artista, Marcos Kurtycz.



252 Carla Rippey, portada de *La Regla Rota*, núm. 3 (primavera de 1985).

La Regla Rota (1984-87) fue una revista experimental que se ocupaba de todo, desde conciertos de rock al mundo del arte. Su nombre, *La Regla Rota*, expresaba su actitud irreverente.

arte y los críticos, y tenía reconocimiento limitado más allá de unos cuantos seguidores apasionados y los impactados reporteros periodísticos que contribuyeron a su casi mítica reputación. Por su naturaleza evanescente y su continuo énfasis en formatos tradicionales, como la pintura y la escultura en museos y exposiciones itinerantes, sólo recientemente los performances y las acciones de las décadas de 1970 y 1980 han recibido atención de la crítica. Sin embargo, aun como rumor o recuerdo, estos eventos ofrecieron un modelo para tratamientos teóricos y conceptuales sobre el nacer arte que alcanzarían su culminación en el decenio de 1990, al ganar atención internacional de parte de una generación más jóvenes de artistas.

IV. Regreso del mexicanismo

En las décadas de 1970 y 1980, la pintura seguía dominando los salones oficiales y las galerías: la gente necesitaba algo para decorar sus casas y oficinas. Entre las obras que se veían comúnmente estaban pinturas recientes de Tamayo y el geometrismo, el informalismo y abstracciones tamayescas de una generación más joven, con artistas como Gabriel Macotela, Irma Palacios (nacida en 1943) y cuatro hermanos de apellidos Castro Leñero. Pero lo que más destaca en retrospectiva, y lo que mejor revela las cambiantes realidades políticas y culturales en el país, es el resurgimiento generalizado de la temática explícitamente local. Más que una continuación de la "Escuela mexicana", este regreso a la iconografía nacionalista implicaba una crítica a los mitos posrevolucionarios que los pintores anteriores habían ayudado a forjar. La cultura popular, la historia mexicana y la identidad personal estaban siendo desempacadas con una mayor distancia crítica, evidente en el

intensificado uso del erotismo, la ironía, el cinismo y el humor de parte de los artistas.

Una de las primera manifestaciones de esta separación del internacionalismo es evidente en la obra de Francisco Toledo (nacido en 1940), pintor nacido en Juchitán, pero educado en la ciudad de México y París, donde vivió de 1960 a 1965. Toledo abandonó sus abstracciones juveniles, típicas de la generación de la ruptura, cuando todavía estaba en Europa. Adoptó la vestimenta campesina —un hippie mexicano *avant la lettre*— y empezó a crear obras efímeras con materiales modestos, como semillas y barro, afirmando así una relación directa entre arte y naturaleza. Octavio Paz y otros rechazaron al principio a Toledo como una encarnación de un falso neoprimitivismo que iba en contra de su idea de un México sofisticado e internacional, pero él había descubierto un rico recurso visual para explotar por el resto de su carrera.

Empezando a comienzos de la década de 1960, Toledo inventó un bestiario mítico donde los humanos a menudo parecían intrusos, presentados en un estilo figurativo sofisticado con ecos de Tamayo y Marc Chagall. Diseñadas para parecer *naïves* que parecen pinturas rupestres o arte popular, podría decirse que sus imágenes —como las de muchos artistas mexicanos de las décadas de 1920 y 1930— no tienen nada de inocente. Aunque impulsadas por mitos zapotecos antiguos y contemporáneos, también revelan la profunda sensibilidad del artista a la historia natural y la antropología social, filtradas a través de las teorías oníricas Surrealistas. En *Mujer atacada por peces*, la víctima desnuda parece a punto de ser inseminada por un cardumen de criaturas fállicas: la naturaleza es agresiva e implacable, pero la imagen es alegre e irónica. Toledo inspiró a muchos pintores más jóvenes, en lo que vagamente se ha dado en llamar “Escuela oaxaqueña”, cuyo principal exponente es Sergio Hernández (nacido en 1957).

El ingenio erótico de Toledo lo distingue de su generación —excepto quizás Jodorowsky— pero su labor también tiene seriedad. Aunque su arte nunca es didáctico, Toledo es tan activista como lo fueron Rivera y Siqueiros. En 1972, ayudó a fundar la Casa de la Cultura del Istmo en Juchitán (una ciudad con una larga historia de disidencia política), uno de los primeros intentos de construir una red cultural descentralizada en México. Desde la década de 1980, ha usado su arte para financiar programas en la Ciudad de Oaxaca, en los que se apoyan la educación en artes, la preservación histórica y la recuperación de la cultura local, en abierto desafío no sólo de un nacionalismo “oficial”



253 Francisco Toledo, *Mujer atacada por peces*, 1972.

Toledo trabaja con una gama casi ilimitada de materiales y medios: óleo mezclado con arena, acuarela, cerámica y hasta caparazones de tortuga y huevos de avestruz. En el decenio de 1990 empezó a tomar fotografías, entre ellas algunos “autorretratos” francamente eróticos que muestran que también se podía reír de sí mismo.

en gran medida orquestado desde la ciudad de México, sino también de las corporaciones internacionales; en 2003 evitó que McDonalds abriera un local en la plaza principal de la ciudad.

Varios fotógrafos mexicanos que trabajaban en el decenio de 1980 —entre ellos Mariana Yampolsky, ex miembro del TGP— se valían de un modo documental para capturar un mundo rural idílico, a menudo sin ningún indicio de modernidad. Pero otros estaban tomando una postura más crítica, sea en el campo o en la ciudad. Desde la década de 1970, Graciela Iturbide (nacida en 1942), que estudió con Manuel Álvarez Bravo, captó el lado excéntrico de la cultura tradicional mexicana en poderosas fotografías en blanco y negro que socavan cualquier sentido de inmaculada “autenticidad” mexicana, gracias a sus empáticos retratos de tehuanas y *muxes* (hombres abiertamente homosexuales, con frecuencia travestidos que son aceptados en la sociedad de Juchitán), a brutales imágenes de la matanza anual de cabras en Tehuacán, Puebla. Como su maestro, Iturbide a menudo deja abierta la cuestión de si sus modelos fueron encontrados o si

posaron. Los fotógrafos también luchaban por mayor independencia y reconocimiento institucional en los decenios de 1970 y 1980. El Consejo Mexicano de Fotografía, fundado en 1977 por Grobet, Nacho López, Pedro Meyer (p. 369) y otros, promovía una nueva fotografía que se enfocaba más en temas sociales que en la estética y patrocinaba exposiciones y coloquios que reunían a fotógrafos latinoamericanos. Apartándose del terreno rural mítico, Grobet documentó los lados públicos y privados de la lucha libre profesional; Pablo Ortiz Monasterio (nacido en 1952) creó

254 Graciela Iturbide, *Lagarto*, Juchitán, Oaxaca, 1986.

La pose de estas dos tehuanas recuerda retratos de estudio. Iturbide planteó la escena, pero no se propuso que aparecieran las manos sosteniendo la placa de plexiglás en el cuadro. Pero aceptó el "error", para recordar al observador la naturaleza construida de toda fotografía.



imágenes de cultura vandálica en las calles de los barrios pobres de la ciudad de México, como Tepito. Los reporteros gráficos se afiliaron a una prensa opositora, como *Proceso* (fundado en 1976), *Unomásuno* (1977) y *La Jornada* (1984), también capturaron el cambiante paisaje urbano y el alza del disenso social, así como las luchas revolucionarias en América Central. Al mismo tiempo, este periodo marcó el apogeo de la fotografía como disciplina independiente definida por una noble búsqueda de la "verdad". Para la década de 1990, como en otras partes, los principales artistas contemporáneos en la ciudad de México estaban abrazando el medio —y especialmente las nuevas tecnologías digitales— en números cada vez mayores, pero a menudo al crear fotografías sin llamarse "fotógrafos"

Toledo, Iturbide y Grobet estaban conectados con movimientos sociales que pedían el cambio político en una época en que el PRI mantenía un estricto control. Esto los distingue de los pintores neofigurativos del decenio de 1980, que por lo general desdeñaban el activismo a favor de una introspección más hermética, como si las respuestas se encontraran más en el yo más que en el grupo, y en el país más que en el extranjero. Esta generación estaba formada, en parte, por un malestar general que se extendía. La situación política y económica limitaba los viajes y los intercambios internacionales a muchos artistas, algunos de los cuales también estaban en rebeldía contra las restricciones sexuales y culturales —en especial hacia mujeres y homosexuales— impuestos por una sociedad relativamente conservadora.

Los más críticos de estos artistas voltearon hacia los iconos de la cultura mexicana —nopales y magueyes; Iztaccíhuatl y Popocatepetl; arte popular e ilustraciones de calendarios; la bandera y otros emblemas patrióticos; esculturas aztecas; la Virgen de Guadalupe; héroes revolucionarios y la recientemente redescubierta Frida Kahlo— no por respeto a las glorias del pasado, sino como parte de una conciencia irónica, si no es que cínico desdén, de cómo esos iconos fueron inventados, manipulados, reciclados y distorsionados por los regímenes posrevolucionarios, y en especial el PRI, en los medios, escuelas y publicidad. Su obra ha venido a conocerse como neomexicanismo o el "Nuevo Mexicanismo", pero esto no era un simple retorno a lo local luego del internacionalismo de la generación de la ruptura. Desde su posición posmoderna (aunque pocos usaban este término), estos artistas entendía lo "nacional" como una construcción que era más restrictiva que



255 Enrique Guzmán, *Imagen milagrosa*, 1974.

La transparencia del cuerpo de Jesús —una probable cita de René Magritte— subraya la crítica de Guzmán de la doctrina religiosa. Aunque tuvo cierto éxito entre los críticos, Guzmán dejó la ciudad de México en 1979, y cometió suicidio unos cuantos años después.

liberadora y, como tal, como algo que podía ser demolido. Además de las imágenes de Toledo e Iturbide, había otros precedentes en el decenio de 1970 que inspiraron, directamente o no, a los neomexicanistas. Entre estos están las frecuentes referencias a Zapata en las obras de Alberto Gironella, y la imagería profética de Enrique Guzmán (1952-1986), un polémico pintor que desarrolló un estilo figurativo diferente de cualquier otra cosa que se hacía en el arte mexicano en ese tiempo. Sus obras más sorprendentes —*Imagen milagrosa*, por ejemplo— reciclan iconos patrióticos o religiosos, como banderas mexicanas e imágenes de Jesús, en composiciones blasfemas, y a veces escatológicas, con el propósito de escandalizar a un público nacional que se había vuelto complaciente por tantas abstracciones triviales. Sin embargo, sus ataques a la religión tenían sus límites en el contexto mexicano: un montaje que mostraba a la Virgen de Guadalupe con la cara y los pechos desnudos de Marilyn Monroe, de Rolando de la Rosa, provocó una violenta protesta de furiosos activistas religiosos cuando se expuso en el Salón de Espacios Alternativos en 1988.

A finales del decenio de 1970 y principios del de 1980,

algunos miembros de los Grupos estaban explorando críticamente los estereotipos mexicanos. No Grupo —Maris Bustamante, Melquíades Herrera (1949-2003), Alfredo Núñez (nacido en 1949) y Rubén Valencia (1950-1990)— socavaron el sistema cultural con performances irreverentes que llamaron “escenificaciones de momentos visuales”. Si bien menos interesados en publicar panfletos que los demás grupos, No Grupo (el nombre mismo señalaba su diferencia) manifestaba su oposición al folclor de la “Escuela mexicana”. Invitado a contribuir en un número especial de la revista *Artes Visuales* que presentaba a los Grupos, No Grupo centró su atención en Jesús Helguera (1910-1971), un ilustrador académico cuyas versiones melodramáticas de la Leyenda de los Volcanes (p. 220) eran y siguen siendo comunes en calendarios. El manifiesto exponía las pinturas de Helguera como kitsch, y hacían ver la complicidad entre arte y publicidad, una temprana manifestación de una sensibilidad neomexicana. A fines de la década de 1980, Javier de la Garza (nacido en 1954) revisó el arte de los calendarios de Helguera, así como fotos fijas de famosas películas mexicanas, en pinturas estereotipadas que se volvieron emblemáticas del neomexicanismo.

Adolfo Patiño, fundador de Peyote y la Compañía —además de Rippey, entre los miembros del grupo estaban Armando Cristero (nacido en 1957) y Rogelio Villarreal (nacido en 1954)—, fue uno de los personajes más importantes para el desarrollo del arte en la década de 1980 y después. Para el Salón de Experimentación de 1979, su grupo creó una instalación que parecía un altar de Día de Muertos cubierto por referencias a la cultura popular mexicana y al kitsch urbano, seleccionadas de la infancia de Patiño y de excursiones a mercados de pulgas (Patiño también invitó a Guzmán a participar). El grupo usó iconos nacionalistas como parte de un rechazo explícito de la abstracción internacionalista, del imperialismo y la cultura comercial estadounidense. Patiño luego condensó esta idea en obras más íntimas que recuerdan las cajas surrealistas

256 No Grupo, *¿Publicista o artista?*, contribución de una página a *Artes Visuales*, núm. 23 (enero de 1980).

Editada por Carla Stellweg y diseñada por Vicente Rojo, *Artes Visuales* era publicada por el Museo de Arte Moderno cuando era director Fernando Gamboa. La revista marcó una mayor apertura a prácticas alternativas y al arte internacional, y ofrecía un espacio para un debate más amplio.

¿PUBLICISTA O ARTISTA?



del artista estadounidense Joseph Cornell y —más cercanos en el país— los ensamblajes de Gironella y Alan Glass. Cajas cubiertas de vidrio protegen delicadas fotografías, rosas secas, cartas de lotería e impresos religiosos. Los autorretratos de Patiño en Polaroid vestido como Frida Kahlo estuvieron entre las primeras referencias a las pinturas de ésta en el arte contemporáneo mexicano.

La diversidad de la práctica neomexicanista es evidente en los niveles formales y conceptuales. Unos cuantos pintores, entre ellos De la Garza, trabajaban en un estilo académico supeditado a fuentes fotográficas, mientras otros experimentaban con el collage y el montaje, como si ilustraran el desorden que dejaron tras haber revuelto los sacrosantos relatos nacionales. Sin embargo, la mayoría de los pintores neomexicanistas —entre ellos Dulce María Núñez (nacida en 1950) y Germán Venegas (nacido en 1959)— empleaban pinceladas sueltas, colores fuertes y un trazo desmañado para cuestionar los mitos e historias nacionales, en paralelo con obras contemporáneas de neoexpresionistas alemanes. Esta agresión visual contradecía las tenues y no problemáticas superficies de los iconos establecidos de las pinturas religiosas y portadas de libros de texto, hasta los murales de Diego Rivera. José Clemente Orozco, admirado por sus pinceladas expresionistas y su cínico rechazo del indigenismo y otras teorías totalizadoras, también ofrecía un modelo importante, aunque no explícito.

Había varios aspectos traslapados en la práctica neomexicana. Algunas imágenes eran afirmativas y hasta festivas,

257 Adolfo Patiño, *Reina, Estrella y Sacrificio*, 1985.

Como relicarios modernos, estas cajas contienen variadas referencias a la Virgen de Guadalupe, desde las rosas que milagrosamente aparecieron a Juan Diego (p. 123) hasta la marca Patrona de aceite vegetal. El retrato de la izquierda es una vieja fotoescultura, una artesanía mexicana distintiva en la cual se pegan fotografías a soportes de madera tallada para hacerlas parecer más reales.



258 Germán Venegas, *Zapata vivo*, 1984.

Tras su asesinato en 1919, el jefe revolucionario Emiliano Zapata se alzó como un personaje mítico: idealizado por artistas como Rivera y Belkin, mirado críticamente por Orozco y Gironella, y hecho tema de ficción en el cine. En esta imagen cruda a propósito, Venegas lo muestra esquelético y desestabilizado, socavando el grito tradicional de victoria: "¡Viva Zapata!"



y por ello más cercanas al arte posrevolucionario. Algunos pintores "regionales" exitosos, como Rodolfo Morales (1925-2001), radicado en Ocotlán, Oaxaca, e Ismael Vargas (nacido en 1947), de Guadalajara, produjeron grandes pinturas no amenazadoras que elogiaban la cultura popular casi hasta el extremo, poniéndose nostálgicos por lo que se había perdido en la búsqueda de la modernización y la urbanización. Sin embargo, como en algunas pinturas de la "Escuela mexicana" de los treinta y los cuarenta, un espíritu melancólico invade a muchas de estas obras. Esto es claro en las pinturas de Morales, y en las fotografías de estudio de Gerardo Suter (nacido en 1957), que convierten musculosos modelos desnudos en dioses aztecas tan poderosos como el *Tlahuicole* de Vilar (p. 171), mientras alude a aterradoras fuerzas primigenias. No obstante, otros neomexicanistas eran más irónicos y hasta transgresores, al exponer ficciones y destruir mitos, para lo cual utilizaban con frecuencia imágenes del cuerpo para dismantlar las construcciones tradicionales de raza, género e identidad sexual.

Las sutiles diferencias entre las diversas hebras del neomexicanismo pueden apreciarse claramente con una comparación de autorretratos de Nahum B. Zenil (nacido en 1947) y Julio Galán (1958-2006), dos de los pintores mexicanos más importantes del periodo, y entre los primeros en explorar explícitamente temas locales en su obra figurativa. No es coincidencia que ambos hicieron referencia a Kahlo, quien a mediados de la década de los ochenta había surgido como una



259 Nahum B. Zenil, *Con todo respeto*, 1983.

En México, el interés en Frida Kahlo creció más después de que una exposición organizada por la Whitechapel Art Gallery de Londres llegó a la ciudad de México en 1983. Este dibujo de Zenil alude a dos pinturas de Kahlo, *El autobús* (1929) y *Las dos Fridas* (1939), ambas incluidas en esa exhibición.

figura de culto en México y Estados Unidos. La condición heroica de Kahlo derivaba tanto de su biografía como de su obra: su cuerpo roto, su ambigüedad sexual y su difícil relación de Rivera resonaban en las preocupaciones de muchos neomexicanistas, en especial mujeres y homosexuales. Pero Kahlo también ofrecía un modelo profesional esencial, como una pintora de confesiones íntimas que desafió las estrategias retóricas del muralismo financiado por el Estado.

Los precisos dibujos de Zenil a menudo se apropiaban del formato de los exvotos (pp. 114-115). En varios autorretratos, en los que en ocasiones aparece con su pareja Gerardo Vilchis, Zenil afirmaba su identidad racial y sexual sin emoción; estas obras a menudo ocultan más de lo que revelan, aun cuando el artista aparece desnudo, con el corazón expuesto. En un respetuoso homenaje a Kahlo, creado el mismo año en que Hayden Herrera publicó la pionera biografía de la artista, Zenil cita dos de las pinturas de Kahlo. Como en *El autobús* (1929) de Frida, nos encontramos dentro del vehículo como cualquier otro pasajero. El artista está sentado junto a su madre, Vilchis, y por supuesto junto a Kahlo; Zenil literal y figuradamente abraza a la mitad "indígena" de *Las dos Fridas* (p. 304). La casa de su infancia



260 Julio Galán, *Me quiero morir*, 1986.

en el Veracruz rural aparece al fondo. Aquí el homosexual ya no es un merodeador aislado como en el retrato de Salvador Novo, de Manuel Rodríguez Lozano (p. 260), sino parte de una comunidad y una tradición. Sin embargo, donde Zenil encontraba fuerza en la cultura mexicana, Julio Galán encontraba opresión. En la década de 1980 estaba afincado en Monterrey, donde se sentía lejano de los estereotipos de la identidad mexicana —tehuanas y mariachis por ejemplo—, ninguno de los cuales era nativo de la parte norte del país. Como uno de los más influyentes y exitosos neomexicanistas, Galán exploró temas mucho más amplios que muchos de sus contemporáneos, y creó una excéntrica imagen pública a la Warhol que iba y venía entre Monterrey y Nueva York. Sus primeras obras se refieren a su infancia en la Coahuila rural, mimado por tías consentidoras en una ex hacienda, pero muchas de sus pinturas encarnan la tensión crítica, irónica y pesimista del neomexicanismo. En *Me quiero morir*, Galán subvierte el mexicanismo seguro de los autorretratos de Kahlo. Rodeado de un diseño floral tomado del laqueado tradicional, el pálido personaje, claramente de ascendencia europea, alza sus brazos en señal de rendición, atado por cadenas que vagamente aluden a las fronteras

geográficas mexicanas. Las banderolas de papel picado, como las que se usan en las fiestas, anuncia su deseo distópico: muerte antes que esclavitud de la identidad nacional.

Aunque el reciclaje del neomexicanismo de los símbolos nacionales se parece superficialmente al arte chicano contemporáneo en Estados Unidos, los contextos son diferentes y el contacto directo es esporádico. Mientras en México los miembros del sistema convencional reconstruyeron los duraderos mitos culturales y los opresivos estereotipos, los artistas chicanos tendían a elevar los iconos nacionalistas (de la Virgen de Guadalupe a Zapata y Kahlo) como una resistencia al opresivo sistema convencional. Los muralistas callejeros chicanos afirmaban su identidad cultural para habilitar a sus comunidades, y rara vez usaban el humor o la ironía como estrategias discursivas (los miembros de Asco, un colectivo formado en 1972, fueron una notable excepción a esta regla).

Sin embargo, los artistas de la ciudad de México participaron en promover la zona de la frontera Estados Unidos-México como un sitio autónomo para la producción de arte en los ochenta. Esta idea fue encabezada en el sur de Texas por el artista estadounidense Michael Tracy (nacido en 1943), quien invitó a varios colaboradores de la capital, y de la región de San Diego-Tijuana: el artista de origen mexicano Guillermo Gómez-Peña (nacido en 1955; que vivió en Estados Unidos desde 1978) y el artista estadounidense David Avalos (nacido en 1947), miembros del Taller de Arte Fronterizo (fundado en 1984), que se alzaron en críticas de la violencia y con redes de migración. Gómez-Peña luego se reinventó como el Border Brujo, un ejecutante-chamán que mezclaba identidades culturales en múltiples niveles.

A finales del decenio de 1980, el neomexicanismo dominaba un floreciente mercado de arte local: galerías como Arte Actual en Monterrey (fundada en 1972) y OMR en la ciudad de México (1983) promovían incansablemente esta obra entre los coleccionistas emergentes, muchos de los cuales eran beneficiarios de las políticas económicas neoliberales del gobierno. (Una explosión internacional simultánea para el interés de coleccionistas y museos en el arte moderno mexicano estimuló la demanda de arte contemporáneo con referencias locales.) El neomexicanismo se veía mucho en los nuevos museos privados fundados por corporaciones, con presupuestos que empujaban a los del INBA: el Centro Cultural Arte

Contemporáneo (1987-98) de Televisa en la ciudad de México, el Museo de Monterrey (1977-2000) y el Museo de Arte Contemporáneo (de 1991 a la actualidad) controlados por divisiones del conglomerado Grupo Monterrey. Irónicamente, o quizá como una distracción decidida (una especie de repetición de los ardides nacionalistas de Echeverría en la década de 1970), los barones de los medios y los industriales que estaban insertando a México en una economía global —y así desvaneciendo la diferencia entre local y regional— estaban llenando sus mansiones y museos con brillantes afirmaciones de la cultura tradicional, tanto de pintores de la “Escuela mexicana” como de los neomexicanistas.

La sobreexposición raramente favorece a un movimiento artístico crítico, aunque para algunos artistas y curadores un interés aún más importante era la incorporación de la obra neomexicanista en exhibiciones en Estados Unidos apoyadas por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, una secretaría cultural *de facto* creada por la administración de Salinas (1988-94) en 1988. Para casi cualquiera en el mundo del arte mexicano, “México: Esplendores de Treinta Siglos”, la exitosísima exposición itinerante de 1990 —organizada por el Metropolitan Museum of Art de Nueva York pero patrocinada principalmente por el gobierno mexicano y sus aliados corporativos en vísperas del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN)— fue un parteaguas que fue abrazado o denigrado. Aunque la exposición excluía todo arte posterior a 1950, en las exhibiciones y en materiales promocionales conectados con “México: una Obra de Arte”, un amplio programa de eventos relacionados que hacían otras galerías y museos al mismo tiempo, se presentaron pinturas de neomexicanistas. Algunos de los neomexicanistas rechazaron esta circunstancia como una apropiación de su obra por parte del PRI, o sentían que la comercialización de su práctica distorsionaba sus intenciones originales; los artistas más jóvenes y rebeldes empezaron a despegar en nuevas direcciones, incluso dejando México por completo.

Aunque los artistas del decenio de 1990 por lo general descartaban el neomexicanismo, difícilmente puede decirse que abandonaron la historia y la tradición locales, aunque ahora estaban filtradas por estructuras del arte conceptual o neoconceptual. Un ejemplo es *La mitad del camino*, una poderosa instalación de Silvia Gruner (nacida en 1959) en la cerca —hecha

261 Silvia Gruner, *La mitad del camino*, 1994.

Como si formaran una línea infinita, las 111 esculturas de esta instalación eran réplicas baratas de un original en piedra en la colección de Dumbarton Oaks en Washington, D.C., del que ahora se piensa que es una falsificación del siglo XIX. Las réplicas fueron pronto robadas, haciendo de la obra algo tan fugaz como los migrantes que cruzan la frontera.

de planchas de acero corrugado utilizadas en la Guerra del Golfo de 1991— que divide a México y Estados Unidos en un barrio de Tijuana conocido como Colonia Libertad. Sentadas en taburetes de metal soldados al muro, piezas moldeadas de una escultura azteca de Tlazoltéotl (“Comedora de pecados”) guardaban un peligroso punto de cruce por donde los migrantes trataban de evadir el ojo vigilante de la US Border Patrol. Gruner recogió esta imagen de una mujer haciendo muecas durante el parto como un conmovedor símbolo de sacrificio y penitencia, más que como una crítica irónica de la identidad nacional.

La mitad del camino—efímera, no ilustrativa y creada en diálogo con la comunidad local— era una forma de arte público tan lejana de los pasillos de la SEP (p. 240) como uno podría imaginar, aun cuando también buscaba atraer la atención sobre los problemas sociales. Fue encargada por InSite, una organización fundada en 1992 que patrocinaba instalaciones específicas del sitio y otros proyectos culturales en la región Tijuana-San Diego. Esta era una de muchas bienales, directa o indirectamente modeladas en Venecia o São Paulo, que proliferaban por todo el planeta a principios de la década de 1990, parte de una expansión aún más amplia en el campo del arte contemporáneo en el cual cada vez más curadores, que trabajaban para todo tipo de instituciones, estaban buscando nuevas ideas, en especial en lo que antes fue la “periferia”. Todo esto expandiría espectacularmente la visibilidad de los artistas mexicanos contemporáneos, que cada vez tenían un papel más destacado en una escena internacional o, quizá, posnacional.

La última bocanada del neomexicanismo oficial no ha de encontrarse en la pintura o en las exposiciones internacionales, sino más bien en la arquitectura. En 1994, al término de la presidencia de Salinas, se levantó el Centro Nacional de las Artes—un campus para el arte nacional, la danza, el cine, la música, y escuelas de teatro— en lo que antes fue el terreno de trabajos filmicos de Estudios Churubusco, sede de grandes producciones de la Época de Oro del Cine Mexicano en las décadas de 1940 y 1950. Aunque algunas de las estructuras—la Escuela Nacional de Danza de Enrique Nortén (nacido en 1954), por ejemplo— eran de alta tecnología, las referencias culturales predominantes en el complejo eran locales. Para la Escuela Superior de Música, Teodoro González de León (nacido en 1926) empleó las grandes formas.

262 Teodoro González de León, Escuela Superior de Música (izquierda), y Ricardo Legorreta, La Esmeralda (centro), Centro Nacional de las Artes, ciudad de México, 1993-94.

Para fomentar el intercambio interdisciplinario, el Centro Nacional de las Artes (plan maestro de Legorreta Arquitectos) unió las cinco academias de artes visuales y escénicas del gobierno y cuatro centros de investigación relacionados—diseñados por ocho arquitectos principales— en un solo campus. Esta fue la última manifestación de un sistema de patrocinio gubernamental que se remonta a la Academia de San Carlos.



Capítulo II Aspectos contemporáneos: arte en México desde 1990

El último año de la presidencia de Carlos Salinas fue turbulento. El 1 de enero de 1994, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional inició un levantamiento en Chiapas que resaltaba las desigualdades sociales, en especial en el sur de México. Más adelante, los asesinatos de dirigentes del PRI, entre ellos el del candidato presidencial Luis Donaldo Colosio, pusieron de relieve profundas divisiones en un sistema en decadencia. Tras ocupar su cargo en diciembre, Ernesto Zedillo (1994-2000) se vio obligado a devaluar el peso una vez más; en 1995 la economía empezó a estabilizarse, pero el poder del PRI se estaba deteriorando. En julio de 1997 el Partido de la Revolución Democrática (PRD) —una coalición de fuerzas de izquierda, entre ellas el ala izquierda del PRI, que se había separado de éste tras la disputada elección presidencial de 1988— fue vencedor en la primera elección directa del gobierno de la ciudad de México. En 2000, el triunfo del Partido Acción Nacional (PAN) con Vicente Fox terminó con más de setenta años de control monopartidista de la presidencia, hasta el regreso del PRI en 2012.

Los artistas nacidos en México en la década de 1960 y principios de la siguiente reaccionaron a estos cambios con distancia y escepticismo. Sacudidos por el terremoto en la ciudad de México en 1985, y con una historia personal marcada por la crisis económica, conocieron de primera mano la fragilidad del modernismo y el desarrollo. Esta generación, más que sus predecesoras, tenía poco respeto por la infraestructura cultural del Estado, contando en esto los museos y las academias (aunque algunos habían estudiado en San Carlos y La Esmeralda), que veían como abiertamente conservadoras y sin contacto con las corrientes artísticas internacionales. Trabajando con pocos recursos, crearon redes alternativas de debate, autocrítica y experimentación. Al principio trabajaron al margen de la cultura oficial, pero a principios del nuevo milenio se convirtieron en actores centrales del floreciente mundo del arte en México.

Resumir el arte mexicano de los últimos veinte años con cualquier pretensión de objetividad o perspectiva histórica es una tarea imposible. Por ello, este capítulo se concentra en unos cuantos artistas que han capturado la atención de críticos y



263 Melanie Smith, *Exuberancia naranja I*, 1995.

Esta obra forma parte de una serie, que comprende fotografías y videos, en la cual la artista se enfocó en un tema individual, casi arbitrariamente seleccionado —el color naranja—, como mecanismo de control que le permitía acercarse a la complejidad de la ciudad de México. De hecho, los colores llamativos son esenciales en dispositivos que captan la atención en metrópolis caóticas, evidentes en los productos comerciales, la publicidad y hasta en la arquitectura (p. 353).

curadores desde principios del decenio de 1990, y en cuyas obras resuenan los aspectos examinados en otras partes de este libro. Todos estos artistas se distanciaron de la llamativa pintura orientada al mercado y de lo que creían una simplista política de identidad del neomexicanismo. Inspirados en Marcel Duchamp, Joseph Beuys, los minimalistas y los situacionistas, entre otros modelos, desarrollaron estrategias que eran más tentativas que afirmativas, en las que a menudo se enfocaban en aspectos sorprendentes, peligrosos y hasta triviales de la vida cotidiana en las calles de la ciudad de México. (Sólo unos pocos de ellos habían aprendido de sus padres o profesores sobre sus antepasados conceptuales en los Grupos de la década de 1970.) Sus obras eran a veces desenfadadas y a menudo ingeniosas: observaban y planteaban preguntas sin tratar de ofrecer respuestas.

Sería reduccionista ver a cualquiera de estos artistas como valientes pioneros que escapaban del legado del

muralismo y la “Escuela mexicana” o —en el extremo opuesto— interpretar su obra como algo determinado por la identidad mexicana: algunos ni siquiera son mexicanos. De la misma manera que los Contemporáneos, los Surrealistas y los artistas de la generación de la ruptura, trataban de forjar una identidad artística que —cómo la ubicación de sus estudios— estaba vinculada a México sólo cuando les era apropiado. Como en toda la historia mexicana, los artistas extranjeros, sea residentes temporales o permanentes, aún desempeñaban un papel decisivo: la artista de origen británico Melanie Smith (nacida en 1965) representó a México en la Bienal de Venecia de 2011, algo que hubiera sido inimaginable en la década de 1950. Al mismo tiempo, como Lorenzo Rodríguez (p. 98) o Mathias Goeritz (p. 326) antes de ellos, estos extranjeros provocaban reacciones nacionalistas como parte de una crítica del predominio del arte posconceptual.

Este nuevo campo de artistas empezaba a surgir a fines del decenio de 1980, aglutinado en círculos separados aunque sobrepuestos y en ocasiones en competencia, vagamente asociados con diferentes espacios alternativos. La falta de un mercado estimulaba su creatividad. Hacia 1986 surgió un contingente en la atmósfera contracultural de La Quiñonera, una casa suburbana en las cercanías del Anahuacalli (p. 320) que fue transformada en estudios de artistas, donde el curador Rubén Bautista organizaba exposiciones de las obras de residentes (entre ellos Rubén Ortiz Torres, nacido en 1964) y no residentes. En 1987, Gabriel Orozco (nacido en 1962) apenas vuelto de sus estudios en Madrid, inició un seminario un viernes por la tarde con estudiantes insatisfechos con la ENAP, como Abraham Cruzvillegas (nacido en 1968) y Damián Ortega (nacido en 1967).

Entre tanto, varios artistas extranjeros estaban circulando en la ciudad de México. Unos cuantos cubanos, entre ellos José Bedia (nacido en 1959) y Juan Francisco Elso (1956-1988), aprovecharon los relajados requerimientos de visado y se mudaron a México en 1986. Su uso de materiales naturales y referencias a los rituales de santería cubanos inspiraron a algunos artistas locales; en comparación, casi nadie en la ciudad de México conocía las *Siluetas* y otros performances que la artista cubano-estadounidense Ana Mendieta (1948-1985) había trazado en Oaxaca a fines del decenio de 1970. Las cosas se intensificaron al terminar la década: el artista estadounidense Jimmie Durham (nacido en 1940) se asentó en Cuernavaca de 1987 a 1994; la artista de origen chileno Eugenia Vargas (nacida en 1949) emprendía proyectos fotográficos en los que utilizaba su cuerpo desnudo como espacio de actos ceremoniales, al exponer traumas sociales y ecológicos. Entre tanto, un joven arquitecto belga llamado Francis Aljys (nacido en 1959), el originario de Texas Thomas Glassford (nacido en 1963), Silvia Gruner y Melanie Smith establecieron estudios en un par de edificios de departamentos deteriorados en el centro de la ciudad de México que se volvieron puntos de la exhibición y el debate.

Aunque Gabriel Orozco y Rubén Ortiz Torres participaron —si bien en dos proyectos de colaboración diferentes— en el último Salón de Espacios Alternativos, que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno en 1987, esta generación de artistas presentaba su obra en locales fuera del aparato cultural del Estado, auxiliados —pero nunca controlados— por una nueva generación de curadores y promotores culturales independientes. Entre los más importantes espacios de principios de la década de 1990 estaban La Agencia de

Adolfo Patiño (1987-93); el Salón de los Aztecas (1988-92); Curare (de 1991 a la actualidad), dirigido por el crítico Olivier Debroye (1952-2008); y Temistocles 44 (1993-95), fundado por Eduardo Abaroa (nacido en 1968), Abraham Cruzvillegas y otros artistas en una casa vacía de Polanco. El marchante Benjamín Díaz mostró parte de esta obra en la Galería de Arte Contemporáneo (fundada en 1982), y unos cuantos curadores astutos de espacios gubernamentales —como La Casona de la Secretaría de Hacienda y el ExTeresa, una galería del INBA fundada en una iglesia colonial en 1993 y dedicada al performance, así como el Museo de Arte Moderno— también estaban poniendo atención. La gran variedad de nombres y espacios dio sentido al dinámico momento de formidable posibilidad, semejante al entusiasmo de principios de la década de 1920.

La información sobre el arte contemporáneo y las teorías internacionales también circulaban con mayor intensidad, bastante antes de la difusión en Internet. Curare invitó a oradores del extranjero; la revista *Poliester* (1992-2000) incluyó reseñas y ensayos sobre lo que estaba pasando en otros lugares de América Latina; se crearon nuevas relaciones en InSite, las Bienales de La Habana y otros eventos internacionales; el Centro Cultural Arte Contemporáneo y el Museo de Monterrey expandieron su programa de exhibiciones para incorporar obras de arte contemporáneo (del *Arte Povera* a fotografías de Robert Mapplethorpe) antes invisibles en México, salvo en libros y revistas; y el FITAC, un simposio sobre teoría del arte vinculado a la primera feria de arte de México, fue establecido en Guadalajara en 1991. Esto era apenas el principio de una conversación que hizo de la ciudad de México un importante eje en el descentralizado mundo global del arte. Por vez primera, algunos artistas mexicanos se volvían famosos en el plano internacional antes de ser bien conocidos en el país.

La cronología nos falla a la hora de examinar el arte contemporáneo: muchas ideas se traslapan y chocan en un corto periodo, y los proyectos —mucho menos que sus creadores— rara vez pueden ser clasificados en categorías específicas. Aunque había pintores y escultores que seguían fieles a los formatos y medios tradicionales, muchos artistas del decenio de 1990 estaban comprometidos en una práctica posconceptual que favorecía objetos o situaciones tomadas de los mercados y las calles, y reconfigurados y recontextualizados. Algunos artistas empleaban artesanos especializados (tejedores de tapices,



264 Abraham Cruzvillegas, *Flebitis*, 1995.

El ingenio y el sarcasmo eran estrategias comunes en una época en que pocos tenían confianza ni en el sistema ni en las alternativas utópicas. Como dos coágulos de rojo intenso, las dos gordas bolas de boxeo de esta escultura se llaman irónicamente "Delgado" por un boxeador mexicano que ganó una medalla de oro en los Juegos Olímpicos de 1968.

soldadores y hasta fabricantes de tapetes) para crear sus obras; otros ensamblaban precarias esculturas; el video y el arte del performance cada vez eran más extendidos. Muchos —siguiendo los pasos de artistas-científicos como José María Velasco (p. 184) y Manuel Felguéz (p. 363)— eran investigadores y curadores tanto como "creadores", y sus indagaciones abarcaban de los mercados y los talleres de la ciudad de México a los mundos de los comics y los OVNI, la pornografía y las telenovelas, la literatura Beat y la cultura automovilista. La pintura era menos un modo primario de autoexpresión o comunicación política y sus críticos de lo que lo fue en los setenta. En cambio, junto con la escultura, la fotografía, y hasta la completa historia del arte, la pintura era sólo una de varias armas potenciales en el arsenal del artista.

I. Usando los objetos encontrados

Una de las principales estrategias en el decenio de 1990 era la apropiación de objetos encontrados, inspirada en la teoría de los *ready-made* de Duchamp pero atemperada por Beuys, en especial por su concepto de "escultura social". *La exuberancia naranja I* de Melanie Smith (1995) sirve como representante de algunos de los intereses dominantes. La obra es un ensamblaje de materiales no tradicionales: objetos de plástico anaranjados encontrados en tiendas del centro de la ciudad de México, de globos a un urinal, todos bienes desechables producidos a partir del petróleo. Aquí, Smith es menos una "escultora" —como tampoco lo es Cruzvillegas en su divertida yuxtaposición de zapatos anticuados y bolsas de boxeo— que una coleccionista, investigadora, antropóloga y hasta curadora. Mientras los artistas nacionalistas estaban atraídos por las artes populares como símbolos del mestizaje, Smith se deleita con la diversidad de formas y texturas industriales, ninguna de las cuales es particularmente mexicana, incluso si la composición en general podría parecer barroca, o el título algo evocador del exceso tropical. Como en otras obras de los noventa, los límites entre la vida y el arte quedan borrados: el resultado flota entre el escaparate y el bote de basura.

De hecho, *La exuberancia naranja*, se niega a ser fácilmente asimilada y, por encima de todo, evita buscar significados sublimes: Smith nos propone que compartamos la sorpresa de que existan tantas cosas anaranjadas en las ciudades modernas. Los artistas de

la década de 1990 estaban particularmente interesados en la cultura popular y los fenómenos sociales, en especial en la ciudad de México, una megalópolis simultáneamente premoderna y posmoderna: dinámica, barata, violenta, majestuosa y cada vez más difícil de comprender, y donde la globalización provocaba todo tipo de contradicciones. Esto es evidente en las fotografías aéreas y pinturas aerografiadas de Smith de barrios anónimos de la clase trabajadora; estos anodinos edificios de concreto, carentes de cualquier referencia a la naturaleza, podrían estar casi en cualquier parte, en oposición completa a las representaciones idealizadas de Velasco del Vale de México (p. 186). Sólo ocasionales tajos de rosa —las cubiertas rosadas de los famosos mercados sobre ruedas de la capital— no aterrizan en una locación específica.

En gran parte de su obra, Gabriel Orozco ha propuesto una estrategia mucho más tranquila y más restringida al destilar la complejidad del mundo hasta elegantes metáforas de significado ambiguo. Algunas de sus obras más conmovedoras son esculturas "efímeras" o restos de acciones —arena de playa amontonada sobre una mesa de madera, huellas circulares hechas con una bicicleta, latas de comida para gato equilibradas con sandías en un supermercado, una pila de restos de madera cerca de lo que fue el World Trade Center en Nueva York— que él hizo o sólo "descubrió", al mirar de cerca ante lo que la mayoría de nosotros no vemos por la prisa. Éstas fueron registradas en fotografías a color que en ocasiones evocaban la obra temprana, e igualmente poética, de Manuel Álvarez Bravo. La caja de zapatos vacía exhibida en el piso en la Bienal de Venecia en 1993 fue una declaración

265 Gabriel Orozco, *Caja de zapatos vacía*, 1993.

En el competitivo marco de la Bienal de Venecia, los artistas a menudo luchaban por el área máxima posible para exhibir sus obras. Dentro de un amplio salón de exposición, la sencilla caja blanca de zapatos atrajo la atención por ser, a propósito, discreta. La caja hace eco de las formas de la esculturas minimalistas mucho más pesadas, y del "cubo blanco" de la misma galería.





266 Gabriel Orozco, *Mátrix móvil*, 2006.

elocuyente: a la vez modesta y llamativa, escéptica y cómica, es un frágil contenedor fácilmente llenado de teoría de arte contemporáneo.

Los críticos acogieron la estética posminimalista a la Duchamp de Orozco como emblemática de la condición global del artista contemporáneo. Por ejemplo, sus *Papalotes negros* (1994), un cráneo humano cubierto con un patrón de tablero de ajedrez a lápiz, podría relacionarse fácilmente con las pinturas holandesas de *vanitas*, con el Op Art o con los volantes de Día de Muertos de Posada (p. 225). Un proyecto mucho más espectacular, titulado *Mátrix móvil* (2006), encargado por el gobierno para la nueva Biblioteca José Vasconcelos (Alberto Kalach y equipo, 2006) de la ciudad de México, emplea la osamenta de una ballena gris encontrada en una playa de Baja California y animada con rítmicas líneas de grafito. Colgado en el vestíbulo, el esqueleto rearmado —que recuerda las exhibiciones de los museos de historia natural— es mucho más emotivo que las esculturas geométricas abstractas instaladas en muchos edificios públicos en las décadas de 1970 y 1980.

II. El arte de la copia

México es una nación de extraordinaria originalidad, pero también es un lugar donde la innovación que se basa en modelos externos; desde principios del periodo colonial, siempre han existido hábiles artesanos dispuestos a abastecer los mercados locales con copias (lícitas e ilícitas) de cualquier original —esculturas religiosas, pinturas de Kahlo, DVD con estrenos— de escasa oferta. Por eso es que muchos artistas contemporáneos han explorado el problema conceptual de la copia misma. Las reproducciones de *Tlazoltéotl en la mitad del camino* (p. 387), por ejemplo, reconocen la economía turística de Tijuana, repleta de versiones de imitación de todo, de la Virgen de Guadalupe, las pinturas de terciopelo negro de Elvis a “cebras” que son burros con rayas pintadas.

La recreación de Eduardo Abaroa (en dos tercios del tamaño) del *Obelisco roto* de Barnett Newman (1963-67) sustituye el acero Cor-ten del original con plástico y metal usados para crear puestos en los mercados callejeros de México. La escultura de Abaroa fue exhibida en una exposición en Temistocles 44, y luego reerigida durante un día junto a un tianguis en el sur de la ciudad. La barata estructura plegable y el brillante color rosado satiriza la solidez y la solemnidad del monumento original, diseñado en memoria de Martin Luther King Jr., realizado por un artista estadounidense que encarnaba el machismo de la Escuela de Nueva York. Recordando al artista indígena anónimo que vistió el Apolo de Belvedere como Tláloc (p. 27), o a Juan O’Gorman, que rodeó el moderno estudio a la Le Corbusier que construyó para Diego Rivera con una valla de cactus, Abaroa tomó la escultura de Newman y la “mexicanizó”. En estos y otros casos, los artistas han desafiado —a propósito o no— una historia del arte basada en “originales” importados.

Desde finales de la década de 1980, Francis Alÿs ha mantenido su estudio a pocas manzanas del centro colonial de la ciudad de México que le ha servido como fuente primaria de inspiración. Pero como muchos de su generación, también opera en el plano internacional, orquestando proyectos de Copenhague a Patagonia y Afganistán que van del performance a la documentación, a menudo construidos en torno al simple acto de caminar. A Alÿs también le ha fascinado desde hace mucho el problema de la copia. Ha coleccionado centenares de versiones amateur de la pintura perdida *Fabiola* (1885) de Jean-Jacques

267 Eduardo Abaroa, *Un obelisco roto portátil para mercados callejeros*, 1991–93.

La mayoría de los monumentos urbanos se sitúan de forma permanente, y se diluyen en el trasfondo de la vida cotidiana; el Caballito (p. 144) es una rara excepción. El monumento de Abaroa, sin embargo, puede desmantelarse y rearmarse, comprometiendo así a nuevos espectadores. Al mismo tiempo él expone que las altas esculturas modernistas, aunque populares entre los políticos, rara vez se refieren a las necesidades de la comunidad.

Henner, un retrato imaginario de una santa cristiana primitiva; su proyecto epónimo, en el que estos hallazgos en mercados de pulgas están instalados en museos, es una cacofonía en la que cada copia, sin importar el talento del creador, energiza al original desaparecido. En México tal proyecto resuena con la imagen más copiada en el país: la Virgen de Guadalupe.

A partir de 1993, Alÿs empezó a colaborar con rotulistas: pedía a estos artistas comerciales, con habilidades en el uso del aerógrafo, que crearan copias agrandadas de pinturas pequeñas. Sin embargo, como los músicos de jazz tocan un *ostinato* sobre una partitura musical, estos artistas tenían la libertad de cambiar los colores, las texturas y otros detalles siguiendo su propia inspiración; Alÿs, en ocasiones modificaba sus composiciones para reflejar las decisiones de aquellos. Para subvertir las expectativas acerca de su valor relativo, sus “originales” diminutos y las “copias” más grandes y brillantes tenían precios iguales. Este intercambio mutuo puede evocar las fuerzas transculturales y transgeneracionales que definieron la pintura religiosa en los talleres de la ciudad de México en el siglo xvii, pero en este caso Alÿs buscaba desafiar la relación tradicional entre original y copia, entre maestro y aprendiz. Como otros artistas de la época, también hizo transparente el proceso —y en ocasiones el trabajo colaborador— que quedaba oculto en muchos empeños artísticos.

268 Francis Alÿs, *Sin título*, 1994.

En su “Proyecto Rótulo”, Alÿs se inspiró en artistas profesionales del centro de la ciudad de México, cuyo oficio estaba amenazado por el incremento de los anuncios impresos industrialmente y las vallas publicitarias. En este ejemplo, consistente en su pequeño “original” y dos “copias”, el alto y delgado hombre quizás es una representación del propio artista, aunque su rostro está oculto por una peluca.



III. Nuevos modos de crítica social

Curiosamente, varios artistas destacados que surgieron en este periodo eran los hijos de los radicales del decenio de 1960: Gabriel Orozco no tiene parentesco con el otro, y más famoso, Orozco, pero su padre fue un artista que trabajó con David Alfaro Siqueiros; los padres de Rubén Ortiz Torres formaba parte del grupo vocal Los Folkloristas; Laureana Toledo (nacida en 1970) y Jerónimo López (nacido en 1972, conocido como Dr. Lakra) son hijos de Francisco Toledo, y los padres de Carlos Amoraes (nacido en 1970) fueron miembros de Proceso Pentágono. Quizás para desembarazarse de esos lazos, la mayoría de esos artistas residieron en el extranjero, al menos por un tiempo. Ortiz Torres se fue a Los Ángeles en 1989 y Orozco se mudó a Nueva York al año siguiente. Amoraes y el Dr. Lakra escogieron Europa.

Desde la década de 1990, desde el punto privilegiado de Los Ángeles, Ortiz Torres ha rechazado las divisiones simplistas que separan el internacionalismo del nacionalismo, pero sin buscar una ambigüedad poética. Su obra abre una Caja de Pandora transcultural que expone la complejidad y el caos de las apropiaciones y las malas interpretaciones, en particular de la cultura estadounidense en México y la cultura mexicana en Estados Unidos. Ortiz Torres empezó como pintor neomexicanista a finales de la década de 1980 y escribió su tesis de licenciatura sobre el posmodernismo. Mientras estudiaba en el California Institute of the Artes (CalArts), realizó "How to Read a Macho Mouse", un frenético montaje de video producido con Aaron Anish. Acompañado con una pista musical que mezcla al Tijuana Brass de Herb Alpert con la música Lounge de Juan García Esquivel, se muestra un reparto de personajes reales y ficticios —entre ellos el Pato Donald, Emiliano Zapata, Speedy Gonzales, Frida Kahlo, Diego Rivera, tehuanas y marionetas corrientes, campesinos nobles, políticos del PRI, y hasta jardineros mexicanos en Estados Unidos— que forma parte de un campo desordenado de mitos y estereotipos que es imposible resolver con conceptos tan anticuados como el mestizaje.

Un parecido sentido de la ironía colorea la práctica más reciente de Ortiz Torres, desde las colaboraciones con los diseñadores de autos *low-rider* a las llamativas fotografías de hibridismo cultural en México y Estados Unidos (murales de la década de 1940 que muestran a Walt Disney y César Augusto Sandino en un elegante restaurante de la ciudad de México; la

269 Rubén Ortiz Torres, *La Revolución será televisada*, 1994.

En este impreso Ortiz Torres combinó imágenes digitales (tomadas de la televisión) con un grabado en madera que recuerda los impresos hechos en el Taller de la Gráfica Popular. El artista recupera la dignidad perdida del estereotipo caricaturesco Speedy Gonzales, que aquí renace como Zapata. El título contradice el himno de Gil Scout-Heron de la década de 1970: "La Revolución no será televisada".



trampa de turistas del decenio de 1950 conocida como "Sur de la Frontera" en Dillon, Carolina del Sur) que tiene tantas "fuentes ancestrales" como los hijos en las pinturas de castas (p. 116). Como varios de su generación, como Abaroa (que dirige una escuela de arte en la ciudad de México llamada SOMA), Ortiz Torres ha emprendido una carrera como crítico, curador y profesor.

Una estética barroca similar a la de las fotografías de Ortiz Torres da forma a los retratos de las jóvenes mujeres de *Ricas y famosas*, un proyecto fotográfico que inició Daniela Rossell (nacida en 1973) en 1994 y que continuó por varios años. Tomadas sobre todo en interiores domésticos, las imágenes ofrecen un seductor acercamiento a una cultura del *nouveau riche* oculta tras las paredes, protegida por guardaespaldas y marcada por el exceso material. Sus modelos —a veces acompañadas por el servicio doméstico— son las beneficiarias del neoliberalismo, aunque pese a sus gestos y expresiones altaneras parecen vulnerables, hasta ridículas, como si fueran los objetos de un cruel estudio antropológico. Pero Rossell —que proviene de la misma clase social— trabajó en complicidad con ellas, y sus artificiales poses y hábitats no son menos teatrales que los que se ven en las telenovelas o en las páginas de sociales de los periódicos, los glamorosos retratos de actrices y miembros de la alta sociedad de Rivera, las pinturas de género del siglo XIX de madres piadosas (p. 190), o las imágenes de aristócratas virreinales con escudos de armas (p. 110). Sin embargo, la publicación de un libro de estas imágenes causó un escándalo en 2002, pues algunas modelos amenazaron con demandar a la artista.



270 Daniela Rossell, *Sin título* (de la serie *Ricas y Famosas*), 1999.

Captada con un fuerte flashazo, una joven posa a la manera de una sexy estrella de rodeo, con el pie puesto sobre un caimán embalsamado, un símbolo tradicional de América (p. 86), pero aquí como un absurdo objeto decorativo. El despacho de su padre está adornado con un busto y un retrato de Zapata y volantes políticos contemporáneos, todo lo cual ella desconoce por completo.

En buena parte del arte creado en los últimos 50 años pueden detectarse los temas de clase social, crimen, y poder, más que el raído problema de la identidad nacional. Varios artistas han cuestionado el sistema político y económico utilizando modos innovadores de crítica social, aunque por lo general evitan la estridencia o el didacticismo que prevaleció en las décadas de 1930 o 1970. Entre 1995 y 1998, el artista Vicente Razo (nacido en 1971) creó un "Museo Salinas" en el baño de su departamento, lleno de muñecas, máscaras y otras parodias ridiculizado al ex presidente. Varias obras de Aljés son un comentario a la fragilidad de la retórica nacionalista o política, como en su video donde muestra a personas paradas a la sombra del asta de la bandera en el Zócalo (p. 16), o su *Vivienda para todos* (1994), un refugio temporal hecho de carteles de plástico de las campañas políticas, inflado con el aire caliente que salía de un respiradero del tren subterráneo. (La obra fue instalada en frente del Palacio Nacional en el día de la elección, cuando están prohibidos los materiales de campaña.)

El artista español Santiago Sierra (nacido en 1966) llegó por primera vez a la ciudad de México en 1995. En varios performances

271 Santiago Sierra, *Once personas remuneradas por aprender una frase*, Casa de la Cultura de Zinacatlán, Chiapas, marzo de 2001.

Muchas de las obras de Sierra consisten en actos muy simples: tatuar una sola línea recta sobre el cuerpo de un hombre; poner un tracto-camión para ocasionar un embotellamiento de tránsito; pagar a unas mujeres para que reciten una frase sencilla. Originalmente escultor, Sierra adoptó la estética minimalista del "menos es más", pero ha utilizado esta economía de medios para atraer la atención a temas sociales más profundos.



y acciones desafiantes —y a veces polémicos—, registrados en fotografías y videos, usa el cuerpo como su medio, llamando la atención sobre las estructuras de poder que moldean la vida cotidiana, como las economías e hipocresías del mundo del arte. Para exponer como la fuerza de trabajo es (de)valuada en la sociedad capitalista reciente contrata a personas para que realicen tareas ridículas, como sostener la pared separada de una galería (Acceso A, ciudad de México, 2000), o les pagó para aceptar insultos desagradables y a veces permanentes, entre ellos ser tatuadas.

En 2001, Sierra dio dos dólares a varias mujeres tzotziles con atuendos tradicionales para que cada una dijera en español: "Estoy siendo remunerada por decir algo cuyo significado no conozco". Su declaración podría parecer absurda, pero tenía la finalidad de desinflar las ideas románticas sobre la cultura tradicional, y en especial sobre cómo los cuerpos y las culturas indígenas han sido manipulados por las élites. Como los indios representados en tantas pinturas de la "Escuela mexicana", estas mujeres están atrapadas en la pobreza, la cual es reforzada por el desconocimiento del español: Sierra hace esto transparente. Aunque sus simpatías van con los débiles, sus acciones recuerdan a los espectadores que los sueños utópicos de muchos "revolucionarios" —de Diego Rivera al Subcomandante Marcos— no siempre habían cambiado la realidad.

De los espacios alternativos de la segunda mitad del decenio de 1990, el más importante era La Panadería (1994-2002), fundada por Miguel Caderón (nacido en 1971) y Yoshua Okón (nacido en 1970), jóvenes artistas que apenas regresaron de estudiar en el extranjero. Al mezclar ejecuciones de bandas de rock, gore y grunge con arte contemporáneo internacional, La Panadería atraía a un público

urbano. Ejecutado en colaboración o individualmente, Calderón y Okón cultivaron una estética de guarros, aunque ellos mismos provenían de orígenes privilegiados. Intrépidos y despiadados, diseñaron performances que exponían incertidumbres morales en el México posterior al TLCAN, aunque con humor más que cualquier impulso reformista.

En un video, hecho en una época en que la delincuencia iba en aumento en la ciudad de México, Calderón y Okón



272 Miguel Calderón, *Empleada del mes*, 1998.

En la azotea del Museo Nacional de Arte, cuatro empleados remedan el *Juramento de Bruto de Gutiérrez* (1857, p. 168). El guardia del museo blande su *walkie-talkie* en vez de un cuchillo. Calderón pone en primer plano a individuos que han sido marginados, pero rechaza las típicas nobles exaltaciones de las imágenes izquierdistas de la clase trabajadora de la década de 1930.

aparecen metiéndose en automóviles y robándose los radios, que fueron exhibidos en una pila falsamente minimalista en *La Panadería (A propósito...)*, 1996). Como muchos ladrones de ese tiempo, nunca fueron capturados (si de hecho habían realmente robado los radios). Para una exposición en el Museo Nacional de Arte, Calderón fotografió trabajadores del museo posando en composiciones derivadas de lienzos académicos de la colección permanente. Más que mostrar un interés en las copias *per se*, Calderón estaba socavando las certezas políticas y morales que delinearón la pintura histórica en la Academia de San Carlos: no recuerda su ridícula artificialidad y llama la atención a la distancia entre la nación ideal imaginada por los intelectuales del siglo XIX y la realidad contemporánea.

IV. Sacrificio y renovación en el nuevo milenio

Después del año 2000, la economía mexicana continuó su recuperación bajo el Partido Acción Nacional (PAN). Este partido conservador estaba menos comprometido con financiar la cultura que el PRI, pero el apoyo gubernamental era menos decisivo conforme los artistas mexicanos eran más representados por galerías comerciales en Europa, Estados Unidos y México; ellos y

sus obras seguían las vías internacionales para participar en una interminable variedad de ferias de arte, bienales y exposiciones en museos. Creció el coleccionismo privado, en parte inspirado en las actividades de alto perfil de Eugenio López Alonso, fundador de la Fundación/Colección Jumex, que tiene importantes obras de artistas nacionales e internacionales.

Si bien la ciudad de México sigue siendo la capital dominante del arte en el país, el sistema ya no es tan centralizado como a principios de los noventa, en parte porque el neoliberalismo debilitó el aparato cultural estatal mientras abría nuevas avenidas al patrocinio privado. El amplio Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM, construido por Teodoro González de León e inaugurado en 2008, pronto se convirtió en un destacado espacio para la presentación de arte contemporáneo. Los museos del INBA con directores dinámicos, como el Museo Tamayo y la Sala de Arte Público Siqueiros, desempeñaron un papel crucial a pesar de que estaban subfinanciados. Algunas galerías comerciales, como kurimanzutto y Labor, traen artistas internacionales a la ciudad de México, más que "exportar" arte mexicano. La Fundación/Colección Jumex encargó un nuevo museo (diseñado por David Chipperfield) en la ciudad de México, y el crecimiento de las colecciones y museos privados y espacios alternativos en ciudades del interior también avanza rápidamente, especialmente en Guadalajara, donde Herzog and de Meuron fueron seleccionados para diseñar un nuevo Museo de Arte Moderno y Contemporáneo. Mientras antes los artistas temían la complicidad con el régimen, quizás hoy necesitan temer la complicidad con las demandas de un mercado ávido de novedades.

Aunque la delincuencia en la ciudad de México ha declinado en en años recientes, la violencia desenfrenada se ha incrementado por la polémica guerra contra los cárteles de la droga, desatada en 2006 por la administración de Felipe Calderón (2006-12), que ha provocado decenas de miles de muertos. Una erupción de asesinatos sin resolver de mujeres (muchas empleadas en las maquiladoras, o plantas de ensamblaje) y trabajadores migrantes a lo largo de la frontera —de lejos muy notable en Ciudad Juárez— también expuso las profundas desigualdades económicas, así como la debilidad de las policías nacional, estatal y local y de los sistemas judiciales. Es difícil acercarse a una situación histórica con cinismo o indiferencia.

Desde principios de la década de 1990, Teresa Margolles (nacida en 1963) se comprometió profundamente en una

exploración de la muerte y la violencia. Su carrera comenzó como parte de un colectivo llamado Semefo (acrónimo de Servicio Médico Forense), de carácter nacional, inicialmente vinculado a subculturas urbanas, como el *rock death metal* y el gótico. Semefo aludía al lado más oscuro del neoliberalismo en performances, videos y objetos escultóricos macabros (una exhibición presentó instalaciones con cadáveres de caballos) que eran más viscerales, pero no menos encolerizadas que la violencia en los murales de Orozco (p. 292) y los impresos del TGP (p. 286). Como artista independiente, Margolles ha creado obras profundamente conmovedoras que combinan la estética minimalista con referencias mórbidas: el agua usada para limpiar cadáveres se transforma en burbujas, tatuajes rebanados de los cuerpos en la morgue se convierten en esculturas. Aunque esos materiales artísticos parecen espeluznantes, palidecen en comparación con el brutal impacto de las pandillas y las drogas en las calles de México.

En 2009, Margolles representó a México en la Bienal de Venecia, la segunda vez que el país patrocinó un pabellón nacional (el primero, en 2007, presentó obra de Rafael Lozano-Hemmer, nacido en 1967). Llenó un *palazzo* rentado con referencias a los tiroteos desde autos en marcha, que asolan ciudades como Juárez, entre ellas joyería hecha con los vidrios destrozados de las ventanillas de los automóviles. Los trapos usados para limpiar las sangrientas escenas del crimen se embarcaron en secreto hacia Europa; algunos fueron empapados en agua, y la gente que conocía a las víctimas del asesinato limpiaba los pisos con el líquido de color de herrumbre. Las telas manchadas se exhibieron en las paredes, recamadas con las intimidantes frases que dejan en ocasiones los asesinos sobre los cuerpos; otra se instaló como una bandera afuera del edificio. Margolles estaba redirigiendo la atención a una guerra que se luchaba en la frontera norte donde, casi un siglo antes, ocurrió la Revolución Mexicana.

La aparición de la sangre no era nueva en el arte mexicano, pero Margolles llevó las distantes escenas de crímenes al pabellón mexicano, ventilando la sucia lavandería de la nación frente a las élites culturales del mundo. Esto estaba bastante lejos de la gloriosa identidad nacional promovida en las pinturas de Rivera, Orozco, Siqueiros y Tamayo que recibieron elogios en Venecia en 1950, y era mucho menos ambiguo que la caja de zaparos de Gabriel Orozco. Aunque no fue censurada, el



273 Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Limpieza, 2009.

Los espectadores pueden haberse horrorizado con la sangre de verdad que Margolles utilizó en Venecia, pero su obra recuerda la sangre pintada que se muestra en muchos murales posrevolucionarios, ya sea que emane de las heridas de mártires históricos en la SEP o robada de las venas de trabajadores vivos y transformada en monedas de oro en las escaleras del Sindicato de Electricistas (p. 294).

rechazo de Margolles al nacionalismo esperado en un “pabellón mexicano” envió ondas de choque a través de un sistema federal que trataba de incorporar nuevas tendencias artísticas y forjar alianzas con el sector privado, pero que quería mantener el control, en especial sobre cómo se veía a México en el extranjero.

Aunque Margolles asume un acercamiento pesaroso ante las tragedias que vive México, es una de las muchas artistas —como Minerva Cuevas (nacida en 1975) y Betsabée Romero (nacida en 1963)— que se comprometieron en el activismo comunitario, recordando el utópico impulso de resolver los problemas sociales a través del arte tan evidente en las décadas de 1920 y 1930. Arquitectos y planificadores urbanos también buscaron mejorar la vida en la ciudad de México, mediante carriles de autobuses y estaciones de bicicletas, la revitalización y el parcial aburguesamiento del Centro Histórico colonial, y la restauración del Monumento a la Revolución y su plaza circundante en 2010.



274 Alberto Kalach et al., *Lakes Proyecto Lagos: Las islas, 2001-3*.

Mientras los artistas ahora funcionan independientemente del sistema del arte oficial, los arquitectos siguen apegados a las realidades políticas y económicas. A principios de la década de 2000, este proyecto para restaurar el Lago de Texcoco habría requerido un nivel imposible de cooperación e inversión de parte de las tres burocracias distintas y los tres partidos políticos: la nación mexicana (manejada por el PAN), el Estado de México (PRD) y la ciudad de México (PRD).

El más utópico y ecológicamente dirigido de estos era el Proyecto Lagos (de 2001 hasta hoy), un plan cuidadosamente investigado por el arquitecto Alberto Kalach (nacido en 1960) y destinado a mejorar los sistemas de drenaje en el Valle de México, revitalizar el Lago de Texcoco y crear un ambiente urbano enteramente nuevo en torno al aeropuerto que requería mejoras urgentes. Este fue el último de los muchos intentos por racionalizar la ciudad, desde la traza del decenio de 1520 y las reformas urbanas de los virreyes borbones y el emperador Maximiliano, hasta los aparentemente interminables intentos por aliviar el tránsito. Desafortunadamente, los conflictos políticos más que los costos financieros dejaron la futurista propuesta de Kalach en la mesa de esbozos.

Un impulso igualmente idealista puede observarse en una de las obras más recientes y visibles de arte público en la ciudad de México, el *Xipe Tótec* de Thomas Glassford, una instalación de iluminación específica que cubre en parte la torre de la Secretaría de Relaciones Exteriores de Ramírez Vázquez. Adyacente a la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco (p. 329), la Secretaría se transformó en un centro cultural manejado por

la UNAM, el cual posee un memorial a la masacre de 1968. Diseñada para conmemorar el centenario de la Universidad, la obra de Glassford consiste en unos 6500 metros de tubería de PVC que contiene LEDs rojos y azules, instalados en una estructura de aluminio y dispuestos en un elegante patrón geométrico que recuerda el legado del diseño mudéjar en el México colonial (p. 36). El título se refiere a una deidad azteca asociada con la fertilidad y la renovación: los que representaban a *Xipe Tótec* vestían las pieles desolladas de cautivos hasta que se secaban y se desprendían, lo que simbolizaba la germinación del maíz. La elección de color de Glassford recuerda las venas y las arterias del sistema circulatorio humano. Esta fue una metáfora potente y multivalente de un complejo cultural que surge de un sitio de sacrificio humano antiguo y moderno.

A diferencia de la costosa Estela de Luz erigida en el Paseo de la Reforma para celebrar el Bicentenario de la Independencia (la cual se terminó hasta 2012), el *Xipe Tótec* de Glassford es delicado, historicista y abstracto, sin padecer un elitismo que muy a menudo deja al público —en cuyo interés se supone que se crea este tipo de arte— desconcertado o indiferente, pues también es el más reciente de una larga línea de monumentos conmemorativos —del Caballito de Tolsá a la Columna de la Independencia de Rivas Mercado; del Monumento a la Revolución de Obregón Santacilia a las Torres de Goeritz de Ciudad Satélite— que han marcado el paso del tiempo en una de las ciudades con un densa historia que sobresale en el continente americano.

Como cualquier obra reciente, la torre a medias cubierta visualiza las tensiones entre el pasado y el presente, entre lo local y lo internacional, que continuamente delínean el arte y la arquitectura mexicanos desde la Conquista hasta nuestros días. Su reluciente red evoca las fuerzas culturales intersecadas de cualquier rincón del planeta, las cuales han complicado los repetidos intentos —por parte de criollos, nacionalistas, revolucionarios y modernistas— de crear una identidad nacional mexicana uniforme. Y, como las fachadas renacentistas adjuntas a iglesias del siglo XVI, las pinturas académicas moralizantes diseñadas para educar a la ciudadanía, o como en los murales y proyectos posrevolucionarios, *Xipe Tótec* reitera esa confianza —compartida por tantos artistas patrocinadores e intelectuales mexicanos— de que las artes visuales reclaman nuestra atención porque resuenan con la historia y ayudan a delinear el futuro.

275 Thomas Glassford, *Xipe Tótec*, 2010. Plaza de las Tres Culturas, ciudad de México.

Aquí, las formas geométricas se basan en configuraciones ordenadas de tejas que cubren planos con un patrón no repetitivo y no simétrico, con un número limitado de formas. El diseño recuerda los embaldosados islámicos, desarrollados según principios matemáticos similares.

