



**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
DR. JOSÉ MARÍA LUIS MORA**

**“Rearticulación del campo artístico de la Ciudad de México (1952-1973). Los
artistas de «la ruptura» y sus principales espacios: las galerías Prisse,
Proteo, Souza y Juan Martín”**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN SOCIOLOGÍA POLÍTICA
P R E S E N T A :

DAVID FUENTE ADRIAN

Directora: Dra. Lourdes Roca Ortiz

Ciudad de México

Septiembre de 2016

*Esta investigación fue realizada gracias al apoyo del
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología*





*A mi madre, que me ha legado la ascesis con
la que empuñar la espada de todas las
batallas. A mi padre, que siempre será la
hoguera primigenia de cualquier fuego
intelectual que pueda yo hacer arder.*



AGRADECIMIENTOS

Lo que en este largo documento se presenta como una unidad compacta es en realidad un espacio de enunciación vivo que se ha ido enriqueciendo de varias maneras y gracias a diversos sujetos, a los cuales estoy muy agradecido.

En primerísimo lugar quiero dar las gracias a la Dra. Lourdes Roca, mi directora de tesis. Gracias por todo. Por todo. Por el tremendo respeto desde el inicio, cuando mi investigación ni siquiera gateaba. Por una horizontalidad que yo no merecía, y que luego descubrí que era la propia de quién vigila seguro desde arriba; un *arriba* que no es de altivez, sino de esa experiencia acumulada que ya sabe bien dónde es probable tropicar, y que conoce incluso cuáles son las torpezas ineludibles que el alumno debe vivir para poder superarlas. Gracias por la confianza demostrada en mi proyecto y en mí mismo, por aceptar todos los retos que se planteaban y por encontrar siempre, en común y con súbita facilidad, la manera de afrontarlos. Gracias por haber vislumbrado, como nadie y de forma inmediata, lo que estaba en juego con esta investigación y hasta dónde podía llegar, todo ello cuando comenzaba sus pasos. Gracias por no imponer lo urgente sobre lo importante, por ayudarme a mantenerme seguro ante la incertidumbre de la investigación y sus ríos turbulentos, esos por los que uno rema al tiempo que se ve empujado, sabiendo que a cada momento se está construyendo la meta. Gracias por no constreñir la pasión y sin embargo ayudarme a que esta se acomode a los tiempos impuestos. Gracias por todas las detalladas correcciones, por realizarlas incluso en momentos en los cuales el ritmo y el volumen de lo escrito superaban con creces el acuerdo tácito; por todos esos comentarios positivos que le permiten a uno seguir en plena carrera. Gracias por el tiempo regalado y además con una actitud siempre propositiva y más que dispuesta, muy por encima de lo que uno pudiera pedir. Gracias también por la complicidad. Por la terapia académica que muchas de las reuniones suponían para este híbrido sin casa: extraterrestre entre los politólogos y muchos sociólogos por hablar de arte, extraterrestre entre los amantes del arte por molestar con Marx y la lucha de

clases. Gracias, en fin, por haber sido francamente, sin exageraciones, una directora inmejorable.

A la Dra. Ana Garduño quiero agradecerle su continua sinceridad; el hecho de que haya sido siempre mi lectora más severa y no por ello menos propositiva. Gracias por ayudarme a aterrizar el planteamiento tan amplio de mi proyecto original, y también por las diversas claves y avisos que solo podía dar alguien experto en el tema. Muchas de las correcciones dadas en el proceso han barrido con varios errores que existían en borradores previos y que habrían desmejorado en buena medida este trabajo. Muchas gracias por los consejos —los más y los menos inmediatos a la tesis, todos tan necesarios—, la flexibilidad, la confianza y los contactos. Y sobre todo por mantener cierta reserva muy receptiva hacia el aparato teórico, dando pie a que desarrollara mi argumentación incluso aunque el punto de partida no estuviese siempre o del todo compartido. En pocas palabras: gracias por ese equilibrio entre la visión crítica y el respeto a la perspectiva del alumno, entre las advertencias y los ánimos.

A la Mtra. Citlali Salazar, también lectora de esta tesis, quisiera agradecerle el apoyo constante y sus positivos señalamientos, además de sus numerosas propuestas teóricas, no sin antes disculparme por no haber podido dar cuenta de todas. Gracias por la disposición continua, en especial en torno al análisis de la Zona Rosa, espacio cuyo estudio se enriqueció en gran medida a través de una simple conversación de treinta minutos.

A la Dra. Laura Loeza, nuestra profesora de seminario, quería agradecerle sobre todo el modo en que me fue transmitiendo su creciente entusiasmo hacia esta investigación. Sumado a las detalladas correcciones que evidenciaban una lectura atenta y minuciosa, los generosos comentarios de reconocimiento fueron siempre un aliciente para seguir manteniendo la intensidad de trabajo.

Gracias al Dr. Alberto Martín y a la Dra. Kristina Pirker, coordinadores de la maestría, por el apoyo y la cercanía que siempre nos han transmitido, y también a sus asistentes: Jaqueline y Angélica. Gracias a los cuatro por la inmejorable comunicación que hemos tenido, tanto ante problemas de cualquier índole como

ante inquietudes académicas. A Alberto en particular, gracias por iluminarnos el último medio siglo de Centroamérica con tal rigor analítico; experiencia que, para mi persona, era toda una oportunidad a la que no había podido tener acceso. A Kristina, gracias por ese espléndido temario de los dos seminarios de sociología política que nos permitió discutir, entre otras cosas, a Bourdieu y el marxismo; todo un lujo en los tiempos que corren.

Tengo que dirigir un agradecimiento en general a los profesores del Instituto Mora por la cercanía, la amabilidad y la disposición, y por los momentos de flexibilidad que nos permitieron como alumnos adueñarnos de nuestra formación y combinar la profesionalidad y la experiencia de los docentes con nuestros intereses particulares como estudiantes. Gracias a ello fue posible ir avanzando la tesis y encontrar de pronto, en el segundo año de la maestría, mucho trabajo ya hecho y que había tenido su origen en los seminarios de los doctores Miguel Armando López Leyva, Edgar Guerra, Kristina Pirker, Graciela de Garay, Israel Covarrubias y Ricardo A. Yocelvezky.

En los primeros pasos de la depuración del proyecto de investigación nos acompañó José Luis Velasco, quien con su amabilidad, paciencia y atención, pero también con sus embates de esgrima, afilados y sobre el punto débil —aunque siempre con tremendo cariño y respeto—, sin matarme me hicieron más fuerte. Gracias por darnos alas para pensar y cuestionar encaramándonos por encima de nuestras concepciones.

Hay una serie de investigadores de diferentes centros con los que he tenido el placer de compartir el trabajo realizado y de escuchar sus comentarios al respecto, y que quizá por lo ocasional de los encuentros —en algunos casos de una sola cita— no pareciera pertinente mencionarlos. Sin embargo, han formado parte de un cosmos amable y diverso de analistas de asuntos artísticos que me han recibido y que en todos los casos me han dado claves de lo más diversas — desde fuentes concretas hasta reflexiones generales— que yo podía estar pasando por alto. Gracias a la Dra. Guillermina Guadarrama, la Dra. Dafne Cruz Porchini, la Dra. Ana Torres, la Dra. Pilar García, al Dr. Cuauhtémoc Medina, al Dr.

Alberto Híjar y al Dr. Miguel Ángel Esquivel. Ha sido un placer poder hablar con algunos de quienes estaban detrás de la bibliografía que sustenta esta investigación.

A Dr. Roderic A. Camp tengo que agradecerle la tremenda generosidad con que me compartió su base de datos sociales de más de 500 intelectuales mexicanos del siglo XX. Aunque hubiera pocos pintores en la lista y finalmente las variables de esta investigación fueran otras, la facilidad con que me envió esa ingente cantidad de trabajo es solo una muestra de las deudas eternas sobre las que está construida esta investigación.

Doy también las gracias a mis entrevistados, que me han abierto la puerta de sus casas, estudios o galerías, para dedicarme su tiempo de forma generosa y amable. Gracias a Arturo García Bustos, Rina Lazo, Arturo Estrada, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Mariano Rivera Velázquez, Arnaldo Coen, Roger von Gunten y Malú Block. Con algunos de ellos la relación fue muy cercana y se prolongará más allá de esta tesis. A Ester Echeverría le quiero dedicar un agradecimiento especial por el enorme y directo enriquecimiento que su testimonio supuso para esta investigación: por resolverme las dudas que había dejado abierta la densa revisión hemerográfica sobre la Galería Proteo, y tras ello, por permitirme dar cuenta de toda la información que me había compartido a pesar de que ella misma en estos momentos se encuentra escribiendo dos libros al respecto.

Hubo etapas en que algunas bibliotecas de la Ciudad de México se convirtieron en una segunda casa, y con cuyo personal uno cruza diariamente una relación profesional sin la cual es imposible pensar lo logrado. Por ello quisiera dar las gracias a los trabajadores que facilitaron la realización de esta tesis, desde los que empleados en la Vasconcelos y la Ciudadela hasta los de la Justino Fernández, pasando por los de Arkheia y la Lerdo de Tejada. Quiero agradecerles especialmente a estos últimos su incansable colaboración, pues durante varias semanas les pedía tomo tras tomo de las recopilaciones hemerográficas —no sin darme algo de vergüenza el hecho de contagiarles mi exceso de trabajo— y ellos siempre me dieron rápidamente todo lo que necesitaba, e incluso me hicieron

recomendaciones que yo no había contemplado. También, por supuesto, a los bibliotecarios del Instituto Mora, que siempre nos han dado un trato cercano y amable. Y gracias especiales a Pedro Esquivel, que me escaneó varios números de *México en la Cultura*. Junto a ellos, todo el personal del Instituto ha facilitado nuestro trabajo. De modo que muchas gracias.

A las maestras Gabriela Silva y Tania Puente, cuya tesis conjunta de licenciatura ha sido muy útil para esta investigación, quisiera agradecerles que me facilitaran la entrevista realizada a Valeria Souza sobre su padre, Antonio Souza, además de otros documentos y sus muestras de apoyo y entusiasmo. Al Mtro. Omar Darío Olivo, quien está realizando una investigación sobre Adolfo Mexiac, le agradezco que me compartiera la entrevista realizada a este grabador, y más aún que le hiciera una pregunta sobre el tema de mi investigación. Estos incipientes investigadores son otro ejemplo más de la generosidad a partir de la cual se ha construido la presente tesis. También se suma a ellos Édgar Alejandro Hernández, quien me compartió, además de observaciones, varias cartas de José Luis Cuevas del archivo de José Gómez Sicre.

Los compañeros de la Maestría en Sociología Política del Instituto Mora han sido un regalo académico y humano. Primero voy a resaltar lo que concierne a esta investigación de manera más directa. A Pablo le debo ni sé cuántas conversaciones, libros y artículos. Hemos hablado de todo. De todo. De cardenismo, de revolución, de Bourdieu, de Diego Rivera, de música, de arte soviético, de tacos de canasta, de marxismo, del Estado.... Cada uno de los argumentos de esta tesis y los que se desecharon, han sido compartidos y discutidos con él. Gracias por haber provocado siempre un entusiasta y reflexivo diálogo. A Pilar le debo muchas conversaciones sobre marxismo en general y sus lecciones sobre Gramsci en particular. A Ángel lo que ha concernido al zapatismo y a mi continua preocupación por tratar de comprender la Revolución mexicana. A Omar nuestras conversaciones sobre Bourdieu, que encontraban puntos de encuentro y de comprensión mutua desde objetos de investigación tan lejanos, y que gracias a ello nos aclarábamos algunas cuestiones y profundizábamos

afilando el sustento —activo— teórico de nuestras tesis. A Angie tengo que agradecerle que su preocupación por el espacio en los movimientos sociales impregnara esta tesis, y me invitara a pensar algunos puntos de la investigación, alcanzando algunas conclusiones que, considero, están entre las que tienen más peso en este trabajo. También la ayuda directa, cuando el tiempo apremiaba, para pasar a Excel la información del archivo de la Galería Juan Martín sobre las ventas de los artistas. Sin esta colaboración, a la tesis le faltarían 30 páginas y unas cuantas cuestiones de peso.

Si quizá estos compañeros han aportado de una manera más directa al resultado de la presente investigación, con todos los demás he discutido sobre los más diversos temas. De forma mutua nos hemos ayudado a seguir creciendo académicamente y hemos colaborado para hacer más eficaz nuestro paso por la maestría. Y donde lo académico parece terminar, en el necesario descanso, han sido inmejorables anfitriones que me han llevado por la Ciudad de México, Sonora, Oaxaca, Guadalajara, Morelos, Michoacán, Querétaro y el Estado de México, y con los que he compartido de forma agradable el día a día de la maestría. Por todo esto, además de a los mencionados, gracias a Roger, Azu, Ángela, Feli, Pana, Angélica, Dani, Ana, Rusk, Sandra, Nancy, Cui y José Luis por lo aquí dicho y por lo callado. Espero algún día recibir visitas y devolver favores.

Tengo que dirigir un agradecimiento mucho más estructural, mediado e indirecto, pero al mismo tiempo fundamental. La gran oportunidad que es para un extranjero estudiar en otro país, y además con el regalo de una beca, es una deuda contraída con sus clases trabajadoras. En muchos momentos este compromiso sirvió para afrontar el cansancio y mantener el empeño. Si esta investigación solo hubiese dependido de un abstracto *amor al conocimiento*, habría desistido varias veces. Mi particular proyección académica ha dado el giro de 90 grados que hacía unos años deseaba, aunque jamás pensé que lo haría en unas condiciones tan propicias y de forma tan enriquecedora. Con cierto pudor y claro sentido de deuda, doy gracias al pueblo que lo ha hecho posible. Espero alguna vez lograr devolver el favor.

Quisiera cerrar dando las gracias a los profesores de mi licenciatura en la UPV-EHU que de un modo u otro contribuyeron a forjar el proyecto que permitió iniciar esta tesis, quienes me dieron sus cartas de recomendación académica para el acceso a la maestría y que conocieron y alentaron lo que entonces parecía una complicada aventura. A Rosa María Andrieu, profesora de sociología del arte, gracias a quien di los primeros pasos en esta disciplina y cuyas recomendaciones de lectura de hace ya tres años han sido un pilar fundamental para esta investigación. A Javier San Martín, profesor de historia del arte contemporáneo, por permitirme en aquel trabajo de fin de materia ahondar en la teoría marxista en cuanto al arte y llegar al inicio de la maestría con una base mínima. A Waldo, profesor de pintura, por todas las conversaciones y estímulos.

Por último, unos agradecimientos que quizá nunca lleguen a sus destinatarios, cuyas lecciones se encuentran demasiado enraizadas en esta tesis como para ser evidentes. Gracias a Tino y Marisol, profesores de filosofía y lengua en el bachiller, por leer y corregir palabras adolescentes siempre con interés, y por regar el cariño por lo escrito. Decir que ayudasteis a forjar un *habitus* sería demasiado prosaico: en realidad latís debajo de cada texto.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1. Sectores en conflicto estético a mediados de siglo XX.....	17
1.1. Los bandos en pugna	33
1.1.1. El Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP): 1952-1962.....	37
1.1.2. «La generación de la ruptura»	47
1.2. Un clima internacional en tensión: apuntes sobre la Guerra Fría cultural.	59
Capítulo 2. Proyecto artístico y clases sociales	73
2.1. Fuentes para la concreción del perfil y metodología de la selección de los artistas	80
2.2. Perfiles sociológicos de los artistas de «la ruptura».....	92
2.2.1. La cuestión generacional: ¿punto de partida del cambio o consecuencia activa del mismo?	93
2.2.2. El origen social	104
2.2.3. Capital cultural.....	115
2.2.4. Capital social	124
2.2.5. <i>Coincidencias</i> geográficas y carácter orgánico del <i>no grupo</i>	140
Capítulo 3. El caso de la Galería Proteo (1954-1963).....	145
3.1. Breve historia de la Galería Proteo (y apuntes sobre la Tussó): exposiciones, contactos y funcionamiento	149
3.2. La Galería Proteo en los suplementos culturales de la época.....	175
3.3. Algunos posicionamientos sobre la abstracción durante la etapa de la Proteo y consideraciones sobre Osaka 70.....	202
Capítulo 4. Las otras principales galerías: Historizar lo concreto para abstraer el proceso.	223
4.1. Las galerías en el momento de la fundación de la Prisse (1952-1953) ..	225
4.2. La Galería de Los Contemporáneos: Antonio Souza (1956-1968)	246
4.3. Juan Martín al frente de su galería (1961-1973).....	265
Capítulo 5. El mercado del arte en el desarrollo de «la ruptura» y de la hegemonía burguesa	281
5.1. La Zona Rosa como espacio hegemónico de clase: la concentración de las galerías	283

5.2. El crecimiento del mercado del arte: alcance de la lucha de clases en el ámbito cultural.....	293
5.3. Las ventas de los artistas de la Galería Juan Martín	320
5.3.1. Vicente Rojo (1963-1973).....	325
5.3.2. Roger von Gunten (1962-1973).....	329
5.3.3. Fernando García Ponce (1961-1973).....	333
5.3.4. Manuel Felguérez (1961-1973).....	335
5.3.5. Lilia Carrillo (1961-1973)	338
5.3.6. Arnaldo Coen (1964-1973)	341
5.3.7. Alberto Gironella (1962-1973).....	344
5.3.8. Conclusiones sobre las ventas	347
Capítulo 6. El concepto de «ruptura»: La historia de cómo se ha nombrado una historia	349
6.1. Entre Paz y Cardoza y Aragón (desde Baudelaire): «ruptura-continuidad»	352
6.2. El cierre de la conceptualización: la ruptura que sí rompió (o no)	367
Conclusiones.....	393
Fuentes	403
Anexo I. Publicidad de las galerías en <i>México en la Cultura</i>	434
Anexo II. Exposiciones en la Galería Prisse.....	436
Anexo III. Exposiciones en la Galería Proteo	440
Anexo IV. Información social de los 26 agentes.....	462

RESUMEN

Esta investigación realiza una revisión crítica de algunos de los principales aspectos de la llamada «ruptura», ese grupo de artistas mexicanos que se distanciaron de las lógicas muralistas en los años cincuenta y sesenta del siglo XX, y que lograron una elevada consagración. Para este estudio, el punto de partida teórico ha sido un diálogo entre el marxismo y Pierre Bourdieu, fruto del cual se estructura un análisis del proceso en el que lo social queda imbricado con lo artístico.

Si la lectura historiográfica dominante ha tendido a reproducir en gran medida la observación y juicios sobre la etapa dados por los pintores que la protagonizaron, el enfoque de esta investigación permite dar cuenta del cruce de procesos sociales implicados mucho más allá de la agencia de los artistas. Las galerías de arte quedan aquí entendidas como epicentros de la construcción de una nueva dinámica artística; como instituciones constitutivas y no meramente pasivas, las cuales dinamizaron un determinado tipo de relaciones al interior del campo artístico. La puesta de relieve de estos espacios como consecuencia de un proceso hegemónico de clase, y no solo como entidades artísticas, se hace evidente desde diferentes aspectos sociales: tanto desde cuestiones geográficas urbanas como desde los mecanismos de selección de agentes.

Por tanto, en esta investigación se sustituye la falsa contradicción entre arte y sociedad, y en su lugar se realiza un análisis de la constitución de una especificidad —el campo artístico— permeada por mediaciones en principio *extra artísticas*. Siendo este el nudo central, también se aportan observaciones sobre la abstracción de la época, las ventas de los artistas y el desarrollo del concepto de «ruptura», entre otras cuestiones, con base en una importante revisión bibliográfica, hemerográfica, testimonios orales y gracias al trabajo de archivo. La preocupación teórica y el análisis empírico se conectan de manera continua y en diálogo permanente a lo largo de la investigación, tratando de generar con ellos una espiral de coherencia mutua.

ABSTRACT

This research is a critical review of some of the main aspects of the Mexican art period in the middle of the twentieth century known as "la ruptura": the group of Mexican artists who distanced themselves from the muralists. For this study, the theoretical starting point has been a dialogue between Marxism and Pierre Bourdieu. As a result, the artistic process is linked to social issues.

The dominant version has tended to reproduce observation and judgments given by the painters. However, this research focus on the intersection of social processes, the context, involved far beyond the artists actions. Art galleries are here understood as epicenters of the construction of a new artistic dynamic. They are analyzed as constitutive institutions, which made possible a certain type of relations within the artistic field. The highlighting of these spaces as a result of a hegemonic class process, and not only as artistic institutions, is obvious from different social aspects: for example, the urban geographical distribution of galleries and the social exclusion that they made.

Therefore, this investigation regrets the false contradiction between art and society. Instead of that, this study analyzes the constitution of specific practices in the artistic field, and how this is permeated by process that could look like *non-artistic*. This investigation also contribute to analyze the abstract art of those years, sales of the artists and the development of the concept of "la ruptura", among other things, based on a major literature review, newspaper archives, interviews and through the work of archive. The theoretical and empirical analysis are connected here in dialogue throughout the thesis.

LISTA DE TABLAS

1. Principales expositores de las galerías Proteo, Souza y Juan Martín...87-89
2. Principales expositores de la Galería de Antonio Souza.....261

LISTA DE GRÁFICAS

1. Porcentaje de exposiciones de artistas nacionales y extranjeros en el MPBA (1934-1973).....231
2. Exposiciones totales al año en el MPBA (1934-1973).....232
3. Número de espacios de exposición en la Ciudad de México: (1937-1976).....297
4. Población total de México (1940-1970).....298
5. Población total de la Ciudad de México (1940-1970).....298
6. Facturación de Vicente Rojo (VR) en la Galería Juan Martín (GJM).....326
7. Evolución del precio del cm² de óleo de VR en la GJM.....327
8. Cantidad de obras de VR vendidas al año en la GJM.....328
9. Facturación anual de VR por tipo de obra en la GJM.....328
10. Facturación de Roger von Gunten (RvG) en la GJM.....330
11. Evolución del precio del cm² de óleo de RvG en la GJM.....330
12. Cantidad de obras de RvG vendidas al año en la GJM.....331
13. Facturación anual de RvG por tipo de obra en la GJM.....332
14. Facturación de Fernando García Ponce (FGP) en la GJM.....333
15. Evolución del precio del cm² de óleo de FGP en la GJM.....333
16. Cantidad de obras de FGP vendidas al año en la GJM.....334
17. Facturación anual de FGP por tipo de obra en la GJM.....334
18. Facturación de Manuel Felguérez (MF) en la GJM.....336
19. Evolución del precio del cm² de óleo de MF en la GJM.....336
20. Cantidad de obras de MF vendidas al año en la GJM.....337
21. Facturación anual de MF por tipo de obra en la GJM.....337
22. Facturación de Lilia Carrillo (LC) en la GJM.....339
23. Evolución del precio del cm² de óleo de LC en la GJM.....339
24. Cantidad de obras de LC vendidas al año en la GJM.....340
25. Facturación anual de LC por tipo de obra en la GJM.....340
26. Facturación de Arnaldo Coen (AC) en la GJM.....341
27. Evolución del precio del cm² de óleo de AC en la GJM.....342
28. Cantidad de obras de AC vendidas al año en la GJM.....343

29. Facturación anual de AC por tipo de obra en la GJM.....	344
30. Facturación de Alberto Gironella (AG) en la GJM.....	345
31. Evolución del precio del cm ² de óleo de AG en la GJM.....	346
32. Cantidad de obras de AG vendidas al año en la GJM.....	346
33. Facturación anual de AG por tipo de obra en la GJM.....	347

LISTA DE ILUSTRACIONES

1. Cuba y la OEA. Portada de la revista <i>Siempre!</i>	23
2. Invitación inaugural de la Galería Proteo.....	155
3. Anuncio de la Galería Proteo, <i>México en la Cultura</i>	161
4. “Impresionistas impresionados”, de Vadillo, <i>Diorama de la Cultura</i>	207
5. Interior de la Galería ARS.....	236
6. Anuncio de “la zona del arte y del buen gusto en México”, <i>México en la Cultura</i>	284
7. Anuncio de los Jardines del Pedregal de San Ángel con escultura de Mathias Goeritz, <i>El Nacional</i>	307
8. Tarjeta de venta de la Galería Juan Martín. Cara frontal.....	321
9. Tarjeta de venta de la Galería Juan Martín. Cara trasera.....	321

LISTA DE ABREVIATURAS

AC:	Arnaldo Coen
AG:	Alberto Gironella
CIA:	Agencia Central de Inteligencia
FGP:	Fernando García Ponce
FNAP:	Frente Nacional de Artes Plásticas
INBA:	Instituto Nacional de Bellas Artes
JM:	Juan Martín
MAM:	Museo de Arte Moderno
MF:	Manuel Felguérez
MoMA:	Museum of Modern Art
MPBA:	Museo del Palacio de Bellas Artes
MUAC:	Museo Universitario de Arte Contemporáneo
LC:	Lilia Carrillo
OEA:	Organización de Estados Americanos
P:	Proteo
RvG:	Roger von Gunten
S:	Souza
SEP:	Secretaría de Educación Pública
SI:	Salón Independiente
VR:	Vicente Rojo



La alta cultura no es una conspiración de la clase dirigente; a veces cumple esa función cognoscitiva, pero a veces también puede alterarla. Sin embargo, las obras de arte que parecen más inocentes y ajenas al poder, las obras que mejor describen la vida emocional, precisamente por ello, también pueden servir al poder.

[...]

La cultura no es algo inherentemente político. Cantar una balada de amor bretona, montar una exposición de arte afroamericano o declararse lesbiana no son cosas ni perpetua ni inherentemente políticas; se vuelven políticas solo bajo condiciones históricas específicas, normalmente de tipo desagradable. Sí, se vuelven políticas cuando están trabadas en un proceso de dominación y resistencia, o sea, cuando una serie de asuntos, que en otras circunstancias serian inofensivos, se transforman, por una u otra razón, en un terreno de lucha. La meta última de una política de la cultura es devolver a esas cosas su carácter inofensivo, de tal forma que se pueda cantar, pintar o hacer el amor sin que ningún conflicto político fastidie el asunto

Terry Eagleton

Soy partidario de que la pintura y la escultura sirvan al proletariado en su lucha revolucionaria de clases; pero considero la teoría del arte puro como suprema finalidad estética. Agrego: una manifestación de tal naturaleza no ha existido hasta la fecha en el mundo, y solamente podrá existir en una sociedad sin lucha de clases, es decir, sin política; esto es: en la sociedad comunista integral.

Lucho por el advenimiento de esa sociedad porque al hacerlo lucho por el arte puro.

David Alfaro Siqueiros



Introducción

Nada alcanza a recordarnos que la definición del arte y, mediante el mismo, del arte de vivir, es una apuesta de la lucha entre las clases.
Pierre Bourdieu¹

Siempre será un fallo no leer y releer y discutir a Marx.
Jacques Derrida²

El análisis de esa etapa de la historia del arte mexicano del siglo XX que se ha venido a llamar, de forma hoy tan discutida, «la ruptura», empieza en el capítulo primero. Allí se situaron desde el inicio de esta investigación, y se refinaron después, los aspectos más básicos del proceso, los cuales era necesario asentar desde el principio. Al mismo tiempo, en aquel capítulo se comenzó a dar una primera hipótesis general de la relación que existía entre la transformación artística a analizar y los cambios que se estaban produciendo en la sociedad mexicana en general. Por esta razón, la presente introducción no amerita centrarse tanto en el proceso analizado, y hará más hincapié en el modo en que se ha producido el análisis.

Por debajo del estudio de una etapa artística determinada, lo que en esta tesis ha estado en juego —como proceso formativo al tiempo que garante de la formación— han sido varias cosas: la puesta en práctica de ciertos modos de aprehensión de la realidad que puedan dar cuenta de ella a un nivel *adecuado* — con toda la explícita indefinición de esta palabra—; la adquisición de nuevas herramientas y métodos; y la incorporación de una experiencia indagadora que permita afrontar la siguiente desde una posición cualitativamente más firme, clara y resuelta. En resumen, el desempeño eficiente de una investigación y todo lo que de ella pueda desprenderse con relativa independencia del tema concreto. En este sentido, hay varias cuestiones que comentar.

La lógica académico-burocrática en la que se enmarca la producción de este tipo de investigaciones de maestría —estructura que permite el lujo de dedicarse

¹ (Bourdieu, 2012: 54).

² (Derrida, 2003: 27).

dos años a un tema, pero que al mismo tiempo delimita el desempeño posible—, plantea un procedimiento lineal de la confección de la tesis, que, en mayor o menor medida, es inducida a contar con las siguientes aproximadas etapas una vez que se ha sido realizado el proyecto: definición del marco teórico —capítulo uno—, del contexto —capítulo dos—, trabajo de campo o de archivo y definición del objeto de estudio —capítulo tres—, análisis —capítulo cuatro o conclusiones— y revisión. Este planteamiento es tan *racional* y ordenado, como rígido y ajeno a las dinámicas específicas de la investigación; tan garante de la realización de un producto académico en fechas acordadas como anquilosante. En los casos que se ha podido observar, las tesis que han seguido —en principio— este planteamiento se han resuelto en la medida en que, de forma más o menos esporádica, han roto los compartimentos estancos; en ocasiones con cierto grado de culpa o hartazgo por tener que volver a un capítulo que, según el *manual*, ya estaba *terminado*; en otros casos con la frustración de que el trabajo de campo hecho en el extranjero —sin posibilidad de retomarlo— se hubiera convertido en una cuestión lejana, de hacía unos meses, que ya no respondía a las nuevas y refinadas preocupaciones de la investigación; y por supuesto los más fueron los casos en los que simplemente se hizo lo que la argumentación de la tesis demandaba, con independencia de las *etapas*, que se evidenciaban como ineficaces. De modo que es necesario plantear en qué medida es útil un sistema cuya utilidad pasa por su propio incumplimiento, al tiempo que de entrada se niega esta posibilidad.

En lo que se refiere a esta tesis en particular, el aprendizaje ante el mencionado problema ha estribado en desarrollar, casi desde los primeros meses del segundo curso de la maestría, un planteamiento helicoidal de los avances. No fue en aquel momento una actitud del todo planeada, sino una especie de reacción ante el modo en que se iba ordenando el proceso. La línea que en principio establecía una sucesión de etapas fue torcida para generar una hélice ascendente que pasara por los aspectos teóricos, empíricos, contextuales y metodológicos, y vuelta a empezar, una y otra vez, para en cada nueva ocasión hacerlo bajo —o sobre— el enriquecimiento de los giros precedentes. Así, en cada

regreso a lo teórico se avanzaba sobre una nueva dimensión de lo recorrido y de su síntesis. En lugar de una tesis por *etapas* se ha tratado de una tesis por *giros*, y cada giro ha apretado más la investigación —con relativa independencia de los capítulos—, consolidando sus horizontes y su cohesión interna hasta donde lo han permitido los límites temporales.

Al principio esta dinámica puso a girar el capítulo uno, donde se pretendía condensar los aspectos más primarios del proceso. Después le siguió el dos, con la entrada teórica que iba explicar la *extravagancia* de realizar un análisis social de un grupo de artistas. Sin que estos dos capítulos dejaran de girar y de enriquecerse, otros a medio escribir desaparecieron para después emerger a modo de señalamientos más concretos en diferentes puntos. Algún capítulo se dividió en dos, y luego en tres, para después intercambiar apartados. El capítulo sexto había sido el quinto, y antes el cuarto, y se escribió previo a los dos que lo desplazaron; y al moverlo derramó cuestiones sobre ellos. En algún momentos todos los capítulos habían sido comenzados y ninguno de ellos cerrado. De pronto el primero, tras unas vueltas a la hélice, se volvió primitivo, y todos los siguientes dejaron gotear sobre él algunas precisiones. En fin, el aspecto dinámico de la producción de la tesis se impuso, no como un caos, sino como una lógica cambiante cuyo *control* parecía residir menos en bloquearla y más en tratar de moverse más rápido que ella.

Los ejemplos de esto son varios. Me encontraba en julio de 2016 releendo *La distinción* y haciendo entrevistas —pura herejía para las *etapas*— y en enero de ese año recopilando datos biográficos de los artistas de fuentes secundarias que al mismo tiempo evidenciaban el modo en que se había narrado el proceso; como si lo encontrado fuese casi siempre un paso por delante de lo buscado. Realicé lo que se puede considerar, dados los marcos temporales de producción, una amplia revisión hemerográfica para reconstruir el catálogo de la Galería Proteo, y me encontré con “La Zona del Arte y del Buen Gusto” y un sinfín de apreciaciones sobre los asuntos artísticos, pero también políticos y económicos, que consolidaron hipótesis que al principio apenas era posible afirmar.

Si este trabajo se hubiese emprendido desde un ordenamiento parcelario, abstraído de los nuevos hallazgos e insensible a ellos, sin duda los quebraderos de cabeza habrían sido menores; pero quizá ni uno solo de estos hubiese merecido la pena. Que no fuera así lo aseguraba, no solo mi voluntad, sino también la dirección de la Dra. Lourdes Roca, con quien encontraba plena concordancia en este aspecto, y el modo en que la Dra. Laura Loeza solicitó los avances de seminario, más libres que la mera entrega por fechas de supuestos capítulos *cerrados*.

La estructura de la tesis, una vez fijado todo este movimiento, ha sido la siguiente. Como se ha dicho, el primer capítulo presenta las cuestiones principales de la etapa. En él se abordan un par de exposiciones polémicas de los años sesenta que ayudan a entender las cuestiones debatidas en aquella época por los pintores, además de a identificar sus posicionamientos. Tras ello, en el siguiente subapartado se ubican los dos grupos cuyas posturas se confrontaban: los artistas del Frente Nacional de Artes Plásticas y los de «la ruptura». Ese capítulo se cierra con unas apreciaciones sobre la Guerra Fría cultural como marco nacional e internacional del cual era parte activa el conflicto que se analiza. El segundo capítulo lleva a fondo la caracterización de los artistas «rupturistas», y lo hace mediante el estudio del origen social, el capital cultural y el capital social de los 26 pintores que más expusieron en las galerías Proteo, Antonio Souza y Juan Martín. Con ello, el sector de agentes queda caracterizado por sus implicaciones respecto al campo artístico y respecto al campo social en su conjunto, observando las relaciones de sus posiciones en ambos campos. En los capítulos tercero y cuarto, los capitales analizados y las posibilidades socio-artísticas que estos capitales otorgaban a los agentes a la hora de abrirse camino por el campo del arte se vuelven aprehensibles al historizar las galerías —espacios a los que se devuelve el carácter constitutivo que tuvieron en la etapa artística analizada, tanto por las relaciones que activaban como por las de disuadían—. El tercer capítulo, centrado en la Galería Proteo, incluye algunas cuestiones sobre la abstracción en aquellos años, culminando con ciertos aspectos de importancia sobre la exposición

encargada por Fernando Gamboa para el pabellón de México de la Expo 70 de Osaka —el primer encargo estatal de murales abstractos—. El cuarto capítulo, por su parte, abre con un repaso del abanico de galerías a inicios de los años cincuenta, incluida la Prisse, para después centrarse en las galerías de Antonio Souza y Juan Martín. El quinto capítulo retrocede en la perspectiva de análisis, observando a las galerías mencionadas y al resto como parte de un proceso social muy concreto, con un fuerte componente de clase en la reestructuración espacial y organizacional del campo artístico de la Ciudad de México. Como parte específica de esto, se cierra con un análisis de las ventas de algunos artistas de la Galería Juan Martín entre 1961 y 1973, el cual aporta datos concretos para repensar de manera más exacta la tan mencionada ausencia de ventas de estos pintores. El sexto y último capítulo contiene un estudio del modo en que el concepto de *ruptura* llegó a nombrar a esta atapa artística. Con él, entran en el análisis del proceso los historiadores del arte, que más que observadores ajenos fueron parte activa del devenir y de la percepción sobre esta etapa.

Vista así, la estructuración parece tener un desarrollo en creciente amplitud temporal, pues parte de cuestiones más concretas que posteriormente se van amalgamando en una lógica histórica. Sin embargo, como se podrá ver, las referencias procesuales que se exponen al final se han ido puntualizando ya desde el inicio, y al mismo tiempo lo general vuelve a aterrizar sobre aspectos particulares.

La flexibilidad con la que se ha organizado el trabajo de esta tesis ha permitido que la riqueza de matices extraída de la revisión hemerográfica haya sido amplísima. Es más, esta ha sido la fuente desde la que se han podido consolidar los principales argumentos para cuestionar algunas nociones establecidas sobre el proceso y decantadas hasta la actualidad —que ya venían siendo puestas en duda de diferente manera en algunas de las últimas publicaciones, y que aquí se cuestionan principalmente desde el marco de la sociología del arte—. Los ejemplos de lo que esta revisión hemerográfica ha aportado son de lo más diversos. Para entender el anticomunismo uno puede

dedicarse a leer toda la bibliografía respectiva, pero resulta muy ilustrativo, y más capaz de hacer *presente* esta cuestión, la lectura del diario *Excélsior* de los años cincuenta, especialmente sus demagógicas portadas sobre Jacobo Arbenz y el golpe de Estado en Guatemala. Del mismo modo, para acercarse a la relación entre arte y clases sociales es posible leer a decenas de marxistas o a Bourdieu, pero de pronto un recorte de periódico logra dar una imagen más nítida del momento:

José Luis Cuevas, pintor de veinte años, que acaba de vender la mayor parte de su obra al doctor Alvar Carrillo Gil, quien en 1948, compró la exposición completa de Alfonso Michel, en la cual se encontraba su obra predilecta, 'El desnudo, el torito y la paloma'. Y a propósito de este último pintor, piensa marcharse en breve a su castillo medieval del sur de Francia³.

La otra fuente que ha enriquecido en gran medida el análisis y que no estaba contemplada desde el inicio ha sido el conjunto de testimonios orales. A través de entrevistas a profundidad enfocadas en la vida y obra de varios agentes de la época, las conversaciones de desigual duración han hecho aparecer muchas de las complejidades del proceso que las publicaciones nunca pueden revelar, y varias de las contradicciones en la narración que los diversos agentes han tenido entre sí. La historia oral ha supuesto la toma de contacto con los sujetos de estudio; con unos agentes que van a ser descritos en la tesis bajo una forma en la que no suelen ser tratados, sin por ello arrasar con lo que son, y más bien tratando de mostrarlos desnudos de mitos. Sus lógicas artistas, que se inician en la etapa de la investigación, han podido ser percibidas en el modo de dar forma a la narración de sus propios procesos. Matices, valoraciones, acusaciones o rechazos han ayudado a comprender varias de las particularidades de estos agentes y de su ideología, pero también los puntos en común que los cohesionaban.

Las ciencias sociales a menudo salen al paso de insatisfacciones. Entre los especialistas imbuidos de cierta temática suele ser clara la noción de lo que falta por hacerse. Por supuesto, no es esto una evidencia objetiva, sino que es fruto de

³ "Genio y figuras", de Rosa Castro, Diorama de la cultura, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 27 de junio de 1954, p. 9-C.

una construcción de sentido en la cual se echan en falta partes *necesarias* del relato. Así se fraguó esta tesis. Mientras otras publicaciones temáticamente próximas podían sugerir la demanda de una historia sobre el diseño interior de las galerías —como el análisis del uso de las plantas ornamentales en los años setenta (Garza, 2011: 25)—, en lo que esta investigación encontró un vacío a la hora de comprender la llamada «ruptura» fue en el estudio del origen social de estos artistas y en los modos y recursos mediante los cuales, a través de las nuevas galerías, lograron ir adquiriendo cada vez un mayor capital simbólico en el campo artístico. Había una sospecha, sustentada en lecturas teóricas y en análisis históricos de los campos artísticos de otros países en otros momentos, que inducía a pensar que un importante factor explicativo del proceso estaba siendo obviado: la cuestión del origen social y los capitales en parte emanados de él.

El avance de la investigación fue mostrando, de forma indirecta, que esta *ocurrencia* no era particular. Cuando se tuvo oportunidad de comentar algunos aspectos de la investigación con historiadores del arte mexicanos especializados en el siglo XX, se pudo comprobar que la hipótesis de que los artistas de «la ruptura» pudieran tener una procedencia de clase, en general, privilegiada y diferenciada de los muralistas de su edad, no era considerada como estrambótica, sino que se presentaba como factible. Es más, era una cuestión que se sabía en mayor o menor medida, en el sentido de que se conocían de memoria varios de los aspectos familiares fundamentales de los artistas, además de sus costumbres festivas develadoras de cierta posición de clase. Sin embargo, no se había considerado pertinente hacerlo explícito ni analizarlo como si se tratara de un aspecto constituyente del devenir y la disputa artística.

La causa de que no hubiera adquirido pertinencia el estudio de este aspecto se ha podido detectar —de forma un tanto intuitiva— en que en la historiografía del arte mexicano la postura teórica que de manera principal pudiera haber puesto uno de sus focos en este aspecto —esto es, el marxismo— es muy minoritaria. Y por esta misma razón es por la que una tesis de maestría basada en esa postura

teórica de pronto era susceptible, a pesar de sus innegables insuficiencias y limitaciones, de aportar algo a la comprensión de esta etapa.

Otra teoría que podría haber tratado de analizar el origen y la trayectoria social de un grupo de artistas, en relación con sus prácticas específicas y posicionamientos respecto a los debates, sería la de Pierre Bourdieu. Sin embargo, la ausencia del marxismo tiene también consecuencias en teorías adyacentes y con las que dialoga, como esta. En un contexto académico con una muy reducida presencia del marxismo y del análisis de las clases sociales, la misma teoría bourdiana tiene mayores oportunidades de ser leída y desarrollada en términos culturalistas —por ejemplo, autonomizando del todo la *autonomía relativa* del campo artístico— y menos de ser estudiada en su problematización de la heterogeneidad social con base en las desiguales condiciones de vida de los agentes y las diferentes posibilidades de acceso a los capitales —esto es, con énfasis en la desigualdad que recorre todo el trabajo de Bourdieu y que se empeñó en evidenciar en terrenos tan *remotos* como el gusto—.

Por esta razón, a la hora de establecer el diálogo entre estos dos pilares teóricos de la tesis, han sido escasas las veces en que se ha encontrado aprobación tácita. Mientras la legitimidad de Bourdieu es innegable, el marxismo se ha evidenciado como un posicionamiento teórico que genera las más diversas reacciones: desde indiferencia hasta un fuerte rechazo, pasando por un esquivo silencioso. Si fuera necesario estudiar la hegemonía cultural que se impone en el ámbito académico, sería interesante poner de relieve todas las seducciones que se le presentan a un estudiante para dejar de lado sus inquietudes acerca del marxismo.

Resulta claro que obligar a un alumno a discutir consigo mismo y con los demás sus posiciones de partida es un aspecto de la educación irrenunciable, y que esto guía y, por tanto, posibilita al tiempo que delimita, sin que sea posible evitarlo. Pero, se reconozca más o menos o no, o se insista en ello como lo hizo

Jacques Derrida de forma muy particular⁴ o no, el desarrollo de las ciencias sociales no puede desprenderse de todo un tronco de análisis irremplazable. Y esto no por cuestiones apologéticas, sino porque en dicha perspectiva se encuentra la solución a varios de los falsos debates que la sociología ha mantenido —como el de estructura-agencia, que el concepto bourdiano de *habitus* viene a resolver desde la primera tesis de Marx sobre Feuerbach; es decir, desde la dialéctica materialista, la cual tanto ayuda a leer a Bourdieu— y porque hay multitud de autores de reconocido prestigio, con obras desde historiográficas hasta teóricas, desde E. P. Thompson a Sergio Bagú, que evidencian que esta teoría puede resultar muy esclarecedora y que son argumento suficiente para no meterla en un cajón. La experiencia histórica de ignorar el marxismo ya ha sido vivida y reflexionada por varios autores situados en una posición de reconocimiento-distanciamiento respecto a Marx —además, claro, de por los propios marxistas—, y las consecuencias identificadas son el retroceso de la comprensión de las cuestiones sociales⁵.

A la hora de realizar un diálogo entre la perspectiva marxista y la bourdiana, es indispensable reconocer que hay un salto importante de una a otra, pero también que este no es menor que la distancia existente entre algunos marxistas. Quizá sea más contradictorio hablar de *marxismo* en singular, que poner a dialogar ciertos marxismos con Bourdieu. En realidad, esta supuesta

⁴ “No habrá porvenir sin ello. No sin Marx. No hay porvenir sin Marx. Sin la memoria y sin la herencia de Marx: en todo caso de un cierto Marx: de su genio, de al menos uno de sus espíritus” (Derrida, 2003: 27).

⁵ El antropólogo Marvin Harris, muy crítico con algunas cuestiones del marxismo, se refirió al “extraordinario trauma por el que la ciencia social ha pasado en los Estados Unidos [durante la primera mitad del siglo XX] como consecuencia de su aislamiento de las opiniones marxistas. [...] el nivel de la teoría antropológica había descendido hasta extremos precientíficos, de forma que bastaba con recobrar los fundamentos sobre los que Marx había levantado sus teorías, y no era preciso ni sobrepasarlos ni alcanzar los niveles de las contribuciones del propio Marx (Harris, 1982: 554). El sociólogo George Ritzer, en su análisis del desarrollo de su propia disciplina, se refirió las debilidades de una perspectiva —en este caso la teoría del conflicto— debido a los prejuicios antimarxistas en EE.UU.: “Fracasó debido a que no fue lo suficientemente lejos en la dirección de la teoría marxista. Era demasiado pronto —las décadas de los años cincuenta y sesenta— para que la sociología estadounidense aceptara un enfoque plenamente marxista. Pero la teoría del conflicto fue útil porque sentó las bases para que a finales de los años sesenta comenzara a aceptarse ese enfoque” (Ritzer, 1993: 81).

incompatibilidad no tiene en cuenta aspectos bourdianos fundamentales que son una clara herencia marxista; sobre todo tres cuestiones: el peso de las clases sociales, el carácter *relativo* de la autonomía del campo artístico y la perspectiva dialéctica —que en Bourdieu subyace en todas sus nociones fundamentales (campo, habitus y capitales) bajo la idea de lo *relacional* y las *dobles dinámicas*—.

Un ejemplo de lo deudora que es la teoría bourdiana respecto a la marxista puede verse en un libro Néstor García Canclini publicó en 1979, titulado *La producción simbólica. Teoría y método en la sociología del arte*. Esta publicación se situaba en la perspectiva marxista en diálogo crítico con Arnold Hauser, Jean-Paul Sartre y también con Bourdieu. En ella se puede leer varios aspectos que encontramos después en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* de Bourdieu, tal y como también ocurre con Janet Wolff y *La producción social del arte* (Wolff, 1997).

La relación entre el marxismo y la teoría bourdiana se retoma en varias ocasiones al interior de esta tesis, pero no solo de forma abstracta, sino también en la observación del hecho empírico, que es otro ámbito en el que hay que disputar su complementariedad o contradicción. De momento aquí solo interesa apuntar que el diálogo entre estas dos perspectivas no es ni un capricho personal ni una muestra de eclecticismo posmoderno, sino un seguimiento del desarrollo histórico de una teoría:

Bourdieu y su grupo del Centro de Sociología Europea [desde mediados de los años sesenta, realizaban] contribuciones originales a los problemas sociológicos del arte tratados por el marxismo, asimilando su teoría con tanta despreocupación por su fidelidad como Hauser pero con incomparable rigor (García Canclini, 2001: 57-58).

Resulta paradójico que se considere ilegítimo el hecho de plantear una relación entre uno de los pilares de la sociología y un sociólogo posterior que es evidente y reconocido deudor de *los tres clásicos* de su disciplina —Marx, Weber y Durkheim—. Sería algo así como negar lo que el mismo Bourdieu encarna.

En lo que se refiere al diálogo entre la cuestión teórica y la empírica, se ha realizado un gran esfuerzo por ir y venir de lo particular a lo general evitando, por un lado, disquisiciones teóricas sin sustento empírico y, por otro, datos

anecdóticos. Se ha tratado de teorizar desde lo concreto, y se han expuesto algunos detalles históricos que podrían resultar banales si no vinieran hilvanados por cierta lógica teórica. Con ello se ha pretendido que el texto permita apropiarse de las cuestiones históricas del momento y de las posturas teóricas generales, al tiempo que se ha evitado caer en un historicismo particularista reacio a la extracción de conclusiones más allá del caso concreto.

De modo que la presente tesis es un diálogo en varios planos. Primero, entre sociología e historia, y, con ello, entre la teoría y los datos, entre lo general y lo particular, entre la simplificación y la complejidad. También es un diálogo entre los propios capítulos que, siendo muy específicos, van dando una lectura que intenta ser cada vez más rica, y que avanza sobre lo dicho en las páginas precedentes. Es por supuesto un diálogo entre la teoría marxista en general y la teoría del campo artístico de Bourdieu en particular, y fruto de esto, lo es también entre los específicos aspectos propios del arte y otras cuestiones sociales menos inmediatas, pero que se revelan como de gran importancia para el campo artístico. Debido a ello, toda la tesis está atravesada por un conjunto de zigzags que tratan de dar cuenta de estos cruces; un conjunto de quiebros entre capítulos y en ocasiones al interior de los capítulos, que van tratando de tejer el problema y la visión del problema.

De las cuatro galerías que de forma más explícita se analizan en esta tesis —Prisse, Proteo, Antonio Souza y Juan Martín—, a la Proteo se le ha dedicado un mayor esfuerzo de investigación, mientras que la historia y el funcionamiento de las dos últimas ha sido narrada prácticamente a partir de fuentes secundarias. Dedicar un mayor trabajo al análisis de esta galería tenía pertinencia por varias razones.

- 1) En primer lugar, este espacio, a diferencia de los otros, no tiene dedicado un artículo, una tesis o un libro que haya intentado explicar su funcionamiento. Ester Echeverría, quien trabajó en la galería entre 1957 y 1959, me ha compartido generosamente mucha información.

- 2) En segundo lugar, la Galería Proteo fue el espacio que acogió a buena parte de los pintores de «la ruptura», de modo que era necesario analizarla. Esta tesis no podía avanzar ante semejante vacío historiográfico; era necesario hacerse una idea cuanto menos básica de su funcionamiento.
- 3) En tercer lugar, para el planteamiento de esta investigación era necesario reconstruir las exposiciones de esta galería, trabajo que, al ir realizándose, revelaba una interesante y activa historia que permitía contribuir a explicar el funcionamiento del mercado del arte y a cuestionar algunos planteamientos asentados sobre la etapa.

Todas estas razones se conectaron e impusieron la pertinencia de dedicar un capítulo propio a la Galería Proteo. Cuando este esfuerzo se acabó provisionalmente, el resultado se vio reforzado por la información recogida en dos entrevistas con Ester Echeverría, quien había trabajado en la galería. Gracias a este testimonio se resolvieron muchas dudas que había presentado la revisión hemerográfica.

A partir de las galerías mencionadas y de los artistas de «la ruptura», la tesis se centra en el campo artístico mexicano, o más bien, en el campo artístico de la Ciudad de México, sin especial énfasis en las cuestiones internacionales. Las razones de esta elección pueden resumirse de una forma sintética: las fuerzas sociales que se desenvolvían en el plano internacional y en las cuales estaba inmerso el campo artístico de interés, no actuaban sino a costa de entrar en resonancia con determinados sectores, instituciones e ideologías de dicho campo concreto. Teniendo esto en cuenta, la idea de *contexto internacional* cedía paso en favor del análisis de un espacio delimitado que podía ser surcado, o no, por diferentes dinámicas que atravesaban el resto del globo, ante las cuales el campo artístico mexicano podía reaccionar de diferente manera en función de su estado.

Esta postura no es más que la adaptación, a un campo específico, de la concepción general de Sergio Bagú sobre el ordenamiento circunstancial de los factores “endógenos” y “exógenos” (Bagú, 2005: 96-100), y que tiene pertinencia

no solo por cuestiones del ámbito artístico sino también del conjunto de lo social. Del cardenismo al alemanismo se dieron los reacomodos de fuerzas que estaban detrás de la restructuración del campo artístico nacional y que hicieron posible, no solo la existencia social de «la ruptura», sino también el debilitamiento del muralismo. Todo ello ocurrió por alteraciones al interior del país que, si bien lo hicieron más permeable a la lógica estadounidense de la Guerra Fría, no es posible atribuir a ella todas las consecuencias —artísticas, políticas y económicas—. Incluso cuando así lo parecía, dichas lógicas eran complacientemente atraídas por sectores sociales nacionales interesados en ellas.

Historizar el proceso socio-artístico que hizo posible «la ruptura» permite plantear esta etapa como una expresión cultural de la lucha de clases. Si la importancia del mercado en el nuevo arte era fundamental, entonces se vuelve necesario comprender su surgimiento. Si solo se realizara un análisis sincrónico de la relación entre los agentes en torno a unas galerías, entonces el concepto de lucha de clases perdería pertinencia; a lo sumo encontraríamos una exclusión de clase a través del mercado, de los productores que mayoritariamente demanda y de los demás agentes culturales que componen este proceso. Sin embargo, si analizamos las luchas sociales que permiten el surgimiento de la burguesía coleccionista y una clase media urbana apegada a ella, junto con la confrontación que estos sectores ejercen contra los aspectos sociales del Estado posrevolucionario y su transformación, además de la progresiva expansión de la hegemonía burguesa a partir de 1940, entonces el conflicto artístico, bajo su modo específico, se vuelve expresión de esta lucha. Y esto permite entender el grado de beligerancia que adoptó y las correspondencias de la época entre las posturas políticas, las artísticas y la procedencia social.

Si bien la relevancia de la lucha de clases y la interrelación de lo social con lo artístico no se hará siempre evidente, mantener la perspectiva histórica de este enfoque nos permitirá, a pesar de todas las cuestiones azarosas y coyunturales, encontrar tendencias. Esta premisa pone de relieve que la concepción de un *contexto histórico* del arte es una noción limitada. En realidad, los procesos

económicos, políticos y sociales en general no son, para el sector cultural, una especie de *ambiente* a través de los cuales se desarrolla, sino que son constitutivos del mismo. De qué modo lo son es la tarea a resolver, pues históricamente cambia. Los aspectos políticos —también los económicos y los sociales— dialogan con los culturales e ideológicos, en cuyo proceso histórico se forjan mutuamente. Cada cual tiene su especificidad, pero dota a los otros de ciertas opciones, posiciones, nociones..., bajo unas relaciones concretas que deben ser analizadas empíricamente en cada caso. Y esto es justo lo contrario de yuxtaponer cuestiones sociales a cuestiones artísticas sin problematizar su conexión, que es de lo que el *contexto histórico* se encarga.

Profundizando en esta idea se puede afirmar que no es pertinente responder de forma genérica a cómo el arte se relaciona con la política. México nos dota de dos claros ejemplos: las implicaciones que para esta esfera tuvo el muralismo no tienen nada que ver con las de «la ruptura». En sentido inverso, la forma en que la política influyó en la constitución de ambos procesos artísticos también fue diferente. La presente tesis tratará de resolver algunos de estos aspectos.

Como se ha podido intuir en esta introducción, el concepto de «ruptura» va a aparecer durante toda la tesis agarrado por esas pinzas que son las comillas francesas. No es sino hasta el sexto capítulo que se analiza cómo se denominó a *posteriori* este proceso y por qué adquirió dicho nombre. Las razones de que el concepto no se aclare hasta el final son varias. En primer lugar, y por respeto al lector, a su tiempo y a su interés, se ha considerado que sería hartamente comenzar a narrar un proceso histórico explicando su denominación. En segundo lugar, y en relación con lo anterior, se considera que la pertinencia de la denominación solo puede ser evaluada de forma crítica al abordarla tras todo el trabajo previo. La historia del concepto no podría ser entendida sin la historia del proceso —cuestiones que no son distintas, sino que la última culmina con la primera—. En tercer lugar, la pertinencia de repasar cómo se llegó a emplear este término no se había revelado sino después de avanzada la investigación, cuando se fue encontrando que varios agentes que formaron parte del proceso

rechazaban el concepto, y que varios historiadores y críticos que lo habían empleado lo ponían en cuestión.

Como última anotación cabe señalar que los diferentes apartados de esta tesis están fuertemente articulados con el resto, y que cada capítulo se ocupa de un asunto de manera subordinada al conjunto. Esto hace que en gran medida no sean autosuficientes, y que por ejemplo la importancia de los capitales estudiados en el segundo capítulo se explique en parte en el tercero y en el cuarto. Obrar de otro modo habría ido en contra del sentido relacional de este trabajo, que busca ser el reflejo del sentido relacional de la realidad.



Capítulo 1. Sectores en conflicto estético a mediados de siglo XX

*¿Y qué chingados soy yo? Aunque gano buen dinero todo me lo gasto
quién sabe cómo. Trato con los presidentes, las actrices de cine con
aretes de esmeraldas, los banqueros y los arquitectos millonarios y me
invitan a cenar los empresarios de la Quinta Avenida de Nueva York y de
Jerusalén. No desfilo con los obreros el 1º de mayo ni firmo manifiestos
de adhesión a Cuba a pesar de que me gusta mucho el Che Guevara.*
Mathias Goeritz⁶

Esta tesis comienza presentando la etapa artística mexicana de los años cincuenta y sesenta, la cual estuvo atravesada por importantes debates. En lugar de iniciar con unos antecedentes históricos, este capítulo dedica su primer apartado a dos de los hitos más conflictivos del proceso: el *Salón ESSO* de 1965 y la exposición *Confrontación 66* de 1966. De este modo, se parte del nudo para ir desatándolo en los capítulos posteriores. En los casos necesarios y de forma puntual, la tesis se remontará a procesos histórico-artísticos anteriores que ayuden a explicar los asuntos de interés. La idea es que el objeto de estudio, el contexto y la teoría comiencen a ser ya planteados en sus aspectos más básicos.

El segundo apartado de este capítulo caracteriza el surgimiento y las posiciones de los dos bandos en disputa: por un lado, ese conjunto de artistas que se ha acabado conociendo como «Generación de la Ruptura» y, por otro, los artistas herederos de la lógica del muralismo, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y el Taller de Gráfica Popular, y en esos años insertos en el Frente Nacional de Artes Plásticas. Los sectores de productores plásticos serán expuestos de forma un tanto esquemática, para de nuevo ir matizando sus posturas a lo largo de la tesis.

Se considera que este método de exposición permite realizar una paulatina inmersión en la complejidad, de forma que esta no quede definida como un caos absurdo, sino como un entramado de procesos que la investigación social simplifica en diferentes niveles para hacerlos aprehensibles. Estas simplificaciones de determinados devenires son susceptibles de ser matizadas con el avance de la exposición de los detalles históricos —como en algunos casos sucederá—, pero

⁶ (Monteforte, 1993: 34)

no por ello son falsadas, puesto que su validez reside en que la determinada dinámica que identifican no niega que en su interior existan otras dinámicas menores y divergentes que, sin embargo, no alteran al curso de la considerada *general*. Por tanto, la tarea consiste en viajar de lo abstracto a lo concreto, una y otra vez, enriqueciendo mutuamente ambas dimensiones, sin pensar que cualquier detalle puede echar por tierra una proposición general evidenciada en múltiples casos, al tiempo que dicha proposición es siempre modificable si los detalles contrarios se vuelven generalidad.

El tercer apartado de este capítulo presenta algunas cuestiones básicas sobre la Guerra Fría cultural, de la cual tomó parte el proceso artístico a analizar. Aunque este no era el tema central de la investigación, se ha abordado de forma esencial. Esta tesis se centra más bien en los procesos sociales nacionales que dieron a luz a «la ruptura», y no en las políticas dirigidas —desde el gobierno de México o de otros países— contra todo arte de compromiso social. De modo que ese tercer apartado busca poner de relieve algunos de estos aspectos no ahondados pero que son fundamentales, sobre todo para entender algunos puntos del conflicto artístico y las alianzas y antagonismos producidos dentro y fuera del país.

1.1. Directo al problema: las confrontaciones pictóricas

¿Hasta cuándo permitirá el Estado mexicano este abuso, este coloniaje disfrazado, este pisoteo de nuestras raíces y esa soberbia pretensión de la OEA de dirigir y controlar la sensibilidad de nuestro pueblo?
Francisco Icaza⁷

Es verdaderamente lamentable lo que está aconteciendo en el México del muralismo, en el México de José Clemente Orozco y de Diego Rivera; el formalismo europeo ha penetrado de manera preponderante, se ha impuesto en la producción de los jóvenes; pero los pintores jóvenes de México se han subido al carro del formalismo con mucho retraso; no hay aportes, solo hay talento y capacidad, buena pintura, buen color; pero no hay progreso en la metodología, lo que hay es un enorme retraso. Acepto que combatan a nuestro movimiento, pero que lo hagan desde adelante, no desde atrás, no desde posiciones que nosotros abandonamos desde 1922.
David Alfaro Siqueiros⁸

A mediados de la década de los años sesenta, se produjeron dos eventos artísticos en la Ciudad de México altamente polémicos: el concurso de pintura del *Salón ESSO* en 1965 —que contó también con un concurso de escultura, aunque aquí no se va a analizar— y la exposición *Confrontación 66* en 1966. En torno a estos acontecimientos se enfrentaron los dos amplios y plurales proyectos artísticos que se encontraban en disputa en aquella época. Uno de estos dos heterogéneos sectores recibía diversos nombres: la Escuela Mexicana de Pintura, los nacionalistas, los partidarios del arte político, los partidarios del realismo, los muralistas, la escuela realista nacional, etc.⁹ El otro sector, que tampoco era monolítico, también ha sido definido de diversas formas: los rupturistas, la Generación de la Vanguardia, de la Ruptura, los abstraccionistas, los partidarios del arte puro, la nueva pintura, etc.

⁷ Extracto de las declaraciones de este pintor en el marco de la polémica del Salón Esso (Tibol, 1992: 26).

⁸ Declaraciones de Siqueiros en torno a la polémica de Confrontación 66 (Tibol, 1992: 98).

⁹ El concepto amplio y vagamente definido de «Escuela Mexicana de Pintura», a menudo es sustituido, como si de sinónimos se tratara, por cualquiera de los otros de la lista que se acaba de esbozar. En realidad, el uso de uno u otro de estos *sinónimos* dice más de la ideología del historiador y de su posición respecto a la «Escuela Mexicana» que de esta misma, puesto que en realidad hacen referencia, no a la Escuela, sino a una de sus facetas. «Escuela Mexicana de Pintura» es un concepto con especial nivel de historicidad y evolución que fue fagocitando la producción pictórica nacional, incluyendo en su interior producciones muy diversas.

Estos dos bandos aspiraban, a nivel general, a proyectar teorías y prácticas divergentes:

El tiempo mexicano de Giménez Botey [es decir, la etapa que nos interesa] está marcado por un cambio que hace énfasis en el mundo subjetivo y en los estados de ánimo contra el carácter social y político de la obra mural. Los muralistas querían desarrollar un arte nacional cimentado en la tradición aunque sin perder la perspectiva contemporánea; otros pintores estaban más preocupados por la expresión personal de sus emociones al margen de las consignas históricas y sociales (Camacho, 1997: 14).

Estas dos nociones plásticas no eran una particularidad mexicana, sino que se pueden encontrar en la historia de diferentes países desde un momento más o menos concreto: desde que se produjo el desarrollo del capitalismo en el siglo XIX y su instauración como modelo productivo dominante. Con él, el mercado del arte ocupó un papel central en la organización de la producción, exhibición y distribución artística al tiempo que se produjo un paulatino retroceso de los encargos estatales y eclesiásticos. Este desplazamiento fue iniciado en el Renacimiento (Gimpel, 1979: 71-79) a través de las clases comerciales (Wolf, 1997: 41-42) y consagrado en el siglo XIX. Con él, al ser situado el productor plástico de manera creciente en un marco de relaciones específicas y en progresivo aislamiento (Wolff, 1997: 24-26), se sentó la posibilidad de existencia social de las nociones de la órbita del llamado «arte por el arte», es decir, del desarrollo de preocupaciones por asuntos específicamente pictóricos —forma, color, textura, etc.— sin la necesidad de que estos hicieran alusión a cuestiones *externas*, normalmente identificadas como *temáticas*.

Al paso del desarrollo del capitalismo y engendrado por él, nació su *sepulturero* (Marx y Engels, 2009: 55), el movimiento obrero, y todos los intentos de transformación social en los que participaron otras clases sociales. Desde entonces, un sector de los artistas ha mantenido afinidad ideológica y política con estos últimos procesos, realizando su producción estética en reflexión y relación con ellos, y dando lugar al llamado «arte social».

Ambas amplias nociones estéticas —de las cuales tan solo se ha delineado su estructura histórica más fundamental— han sido siempre plurales, han estado

históricamente definidas, han tenido desigual dominio, se han transformado y se han enfrentado al tiempo que enriquecido mutuamente. Esta tesis analiza uno de los ejemplos concretos de dicho proceso general.

El *Salón ESSO* —su nombre oficial y menos conocido era Salón de Artistas Jóvenes (Fernández, 1966: 14)— fue organizado por la multinacional Esso Mexicana, la Organización de Estados Americanos (OEA) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). La exposición se realizó en el Museo de Arte Moderno (MAM) de la Ciudad de México¹⁰. En ella se enfrentaron las dos grandes tendencias artísticas que entonces existían, y se premió a los artistas de la llamada «ruptura»¹¹.

Es cierto que la selección de obras incluyó en mayor medida a las producciones figurativas¹² que a las abstractas —raro hubiera sido lo contrario, teniendo en cuenta que la mayoría de productores plásticos en México eran figurativos—, pero la premiación se concentró en estas últimas (Tibol, 1992: 21). Como veremos, no era la dicotomía «figuración-abstracción» el eje polarizador principal, a pesar de que estuviera presente en multitud de críticas cruzadas. De momento bastará con apuntar dos cuestiones al respecto: la primera, que el arte abstracto era rechazado por los partidarios del «arte social» —interesados en esta tendencia, si acaso, como ejercicios plásticos de cara a lograr una mayor expresividad realista, como era el caso de Siqueiros—; la segunda, que el

¹⁰ Sánchez Celaya, Georgina (2013), “Ironías del poder. El caso de José Luis Cuevas”, *Discurso Visual*, Julio – Octubre, Ágora.

¹¹ Emerich, Luis Carlos (2004), “La Ruptura y sus aspiraciones”, *Discurso Visual*, Julio – Septiembre, Ágora

¹² El arte figurativo es aquel que representa, de manera reconocible, los aspectos sensibles de una forma existente en la realidad. El nivel de mimesis del arte figurativo oscila entre el hiperrealismo y la sugerencia de formas a través de un esquematismo al borde de la abstracción. La entrada del diccionario Akal de estética sobre el concepto *figurativo* da algunas pistas sobre los aspectos conflictivos de este concepto, los cuales interesan para la confrontación que se está analizando: “Es un arte de lo sensible, y de la apariencia; por ello ha despertado la desconfianza de los que buscan una verdad espiritual y minusvaloran el cuerpo [...]. Como arte representativo que es, expone al peligro de que se confunda la representación y el objeto representado [...]; pone en peligro de introducir en el juicio estético factores anestésicos, las relaciones ante lo representado en la obra, y no ante la obra misma. Pero, por otra parte, permite aprehender la realidad mejor que lo haría la visión directa de la cosa, debido a la manera en que resalta sus rasgos esenciales [...]. Y educa la vista para una visión estética de lo real, ya que a menudo la influencia de la obra de arte es el medio por el cual el público se percata del interés de las cosas en sí mismas consideradas, con independencia de su utilidad” (Souriau, 1998: 582)

abstraccionismo al interior de los partidarios del «arte por el arte» también estaba en conflicto, y que, al menos en México, se iría asimilando lentamente durante los años cincuenta —más tarde, cuando la abstracción se volvió dominante, pintores figurativos que estaban insertos en la lógica del «arte por el arte» se volvieron objeto de crítica, tal y como señala James Oles en cuanto a Pedro Friedeberg (Holtz y Mena, 2009: 117)—.

El salón ESSO no tenía un carácter meramente nacional, sino que su organización —sugerida por la Humble Oil And Refinning Company, “filial de la Standar Oil dominada por los Rockefeller”— tuvo lugar en 18 países latinoamericanos “con la obvia excepción de Cuba”. Estos salones regionales “fueron coordinados por Gómez Sicre, de la Unión Panamericana, en combinación con instituciones públicas y privadas” (Goldman, 1989: 59)¹³. Los ganadores de cada uno de los salones nacionales serían premiados por la compañía ESSO —a cambio de que esta se quedara con sus obras— y todos ellos expondrían finalmente en Washington. De modo que el ámbito de los Salones ESSO era continental y su impulso venía dado por organizaciones sospechosas de ser algo más que paladines del arte libre.

¹³ Según Raquel Tibol, estos salones solo tuvieron lugar en 11 países (Tibol, 1992: 20). Ella misma relata que El Salvador acogió en su salón a varios países centroamericanos. Quizá la diferencia en la cifra de cada autora radica en que una contabiliza los salones realizados y la otra el número de países participantes.



Ilustración 1: Cuba y la OEA. Portada de la revista *Siempre!*, 17 de enero de 1962.

El carácter panamericanista del *Salón ESSO* era el propio de los discursos de Nelson Rockefeller y otros promotores de este tipo de eventos. Sus planteamientos sintonizaban con la Alianza para el Progreso (Tibol, 1992: 15-16) —con esa voluntad de injerencia sociocultural que buscaba desalentar la emulación en otros países de la Revolución cubana— y una política de buena vecindad preocupada por reforzar la hegemonía estadounidense.

A estas acciones políticas subrepticias se debía el ataque de los sectores sensibilizados con el desarrollo autónomo del arte nacional. La cita de Icaza que abre este capítulo es un ejemplo de las críticas que este Salón recibió.

El día de la inauguración hubo un fuerte debate. Un amplio sector de los artistas participantes protestó, mientras que José Luis Cuevas, Arnaldo Coen y Juan García Ponce —los dos primeros fueron pintores integrantes de la llamada «generación de la ruptura», y el tercero fue su amigo, crítico más generoso y hermano del pintor también «rupturista» Fernando García Ponce— enfrentaban las críticas. “Lárgate a Washington, traidor, vendido a la OEA”, le decían a Cuevas. Llegó a haber hasta algunos golpes. En mitad del desorden, Olga Tamayo —esposa de Rufino Tamayo, famoso pintor que había formado parte del jurado y ostentaba entonces una ideología artística distante del «nacionalismo»¹⁴— vociferaba rechazando a quienes protestaban: “¡Son los ardidos comunistas! ¡Son los ardidos comunistas! ¡Pero que sepan que se acabaron las hoces y los martillos!” (Tibol, 1992: 21-22).

No es necesario añadir, tras este escueto resumen, que había allí mezclado un clima tenso que combinaba la polarización política y artística. A esta disputa momentánea le siguió una batalla de artículos en los periódicos (Tibol, 1992: 23). Por algo Jaime Moreno se refirió a este evento como “el escándalo mayor que marca la consolidación del arte abstracto en la escena plástica mexicana” (Moreno, 1993: 31).

La exposición *Confrontación 66* fue convocada a finales de 1965 por el INBA, y también reforzó a los partidarios de «la ruptura»¹⁵. En su organización estuvo muy presente la disputa del Salón ESSO, de modo que el INBA pretendió una mayor representatividad de todas las corrientes pictóricas. Para suavizar el clima, la convocatoria subrayaba que no se entregarían premios, y que *Confrontación 66* solo tendría por objeto:

¹⁴ A raíz de las controversias sobre exposición del Salón ESSO, Tamayo dijo lo siguiente: “es una de las mejores exposiciones que se hayan hecho. Ya pasó la época en que teníamos que usar el nacionalismo como defensa. Ahora debemos universalizarnos”. Se refirió también al “comienzo de un movimiento de liberación, después de medio siglo de chovinismo y demagogia, que hará posible el pleno desarrollo de las artes plásticas en nuestro país”. Citado por Tibol (1992: 25).

¹⁵ Emerich, Luis Carlos (2004), “La Ruptura y sus aspiraciones”, *Discurso Visual*, Julio – Septiembre, Ágora.

Mostrar las diversas corrientes en la pintura de nuestro país, realizar un balance general, ver cuáles son los artistas más significativos y observar las orientaciones que predominan en la pintura en México, especialmente de las nuevas generaciones (Tibol, 1992: 41-42)¹⁶.

Sin embargo, el corte de edad —que solo permitía participar a los menores de 46 años— y la selección por parte del comité —que excluyó a multitud de artistas sin contar con la legitimidad suficiente¹⁷— despertaron numerosas críticas. Las múltiples quejas que rodearon la organización del evento provocaron que el INBA tuviera que hacer explícito, mediante un comunicado, que *Confrontación 66* seguía adelante (Tibol, 1992: 43-100).

La exposición se realizó en el Palacio de Bellas Artes, considerado hasta entonces por los artistas «rupturistas» como el bastión de la «Escuela Mexicana». José Luis Cuevas se refirió a este edificio como el “imperturbable bloque de mármol”, el cual, en su opinión, nada había cambiado con la organización de *Confrontación 66* (Tibol, 1992: 46).

Para los partidarios del «realismo social», la *confrontación* no fue tal, puesto que no enfrentaba a las dos grandes tendencias que existían: “la pintura nacional” frente a su “escuela antagónica” —en palabras de Juan O’Gorman y Roberto Berdecio— “los formalistas” frente a “nosotros” —en palabras de Fanny Rael— la pintura “al servicio de una causa” y aquella de “lenguaje propio”, o la escuela “de contenido social” y “la formalista a cuya cabeza estoy yo” —en palabras de Tamayo— “el muralismo, el grabado y las ramificaciones de ese movimiento” que había sido reconocido en el mundo, y “las corrientes que todavía no consiguen ese valor de movimientos internacionales” —en palabras de Siqueiros— “un arte cuya obra degenera en simple artículo de mercancía” y “un arte ajeno a los mercaderes y a la palabraduría [sic] de los críticos paleros, y que forma parte del

¹⁶ El libro de Tibol es especialmente interesante porque reproduce multitud de artículos, cartas y documentos oficiales que rodearon la organización del evento, los cuales van siendo hilvanados por la historiadora del arte.

¹⁷ Los ataques al comité eran muy variados. En función de quiénes los lanzaran, estos iban dirigidos a las personas que lo constituían — que según un grupo de artistas, carecían de “ecuanimidad para juzgar la obra de sus contemporáneos o de pintores anteriores o posteriores a ellos” (Tibol, 1992: 43)— a su selección de artistas —que según Cuevas estaba constituida por “estrellas de tan poco brillo” (Tibol, 1992: 45) y que según Francisco Moreno Capdevila había “eliminado a muchos pintores calificándolos de mediocres, sin antes permitirles presentar su obra” (Tibol, 1992: 76)— o a la idea misma de que hubiera un jurado selector.

desenvolvimiento social de México” —en palabras de Arturo García Bustos (Tibol, 1992: 50-82). Es decir, que la *Confrontación* en realidad excluía a los partidarios del «arte social», ya fuera a través del corte de edad o de la selección de artistas invitados. Según Jorge González Camarena, el “realismo mexicano” era “manifiestamente discriminado en esta exposición” (Tibol 1992: 88).

Debido a esto, los partidarios del «realismo social» acusaban al Instituto de que premiaba —y no solo a través de esta exposición, sino que era ya un giro evidente desde hacía tiempo— a las corrientes abstraccionistas y formalistas, atacaba a la «Escuela Mexicana» y entraba en resonancia con tendencias propiciadas desde Washington y la OEA (Tibol, 1992: 53-73).

Ante esta disputa, el Estado mexicano, que en momentos anteriores se había erigido como defensor del muralismo —desde mediados de los años cuarenta en su vertiente nacionalista socialmente acrítica—, se situaba de manera oficial en una posición neutral¹⁸. Sin embargo, en el caso del *Salón ESSO*, esta posición equidistante y de aceptación, sumada a la participación organizativa del INBA, era, para la historiadora Shifra Goldman, “una aprobación tácita del gobierno de México” de las acciones de una gran empresa extranjera y la OEA, ambas con claras orientaciones políticas durante la Guerra Fría (Goldman, 1989: 61). Como observa el historiador Jorge Alberto Manrique (2001: 68), la perspectiva de los círculos gobernantes estaba cambiando, ya que a mediados de los años sesenta el “mundo oficial” aceptaba la nueva pintura mexicana —es decir, a «la ruptura»—, tanto a nivel nacional —*Confrontación 66*— como internacional —Expo 67 de Montreal. “Prácticamente, no hay ya crítico que piense que aquella escuela [la mexicana], como tal, pueda tener algún futuro; hasta los que más largo tiempo la defendieron llegaron por fin a ajustarse los anteojos” (Manrique, 2001: 68). Precisamente *Confrontación 66* fue “el acta oficial de defunción de la ‘escuela” (Manrique, 2001: 227).

¹⁸ Segota, Gordana (2007) “La ambición cosmopolita. Cultura y museos en México en la década de 1960”, *Discurso Visual*, Enero – Abril, Ágora.

Estas dos exposiciones descritas fueron partes altamente visibles de una transformación artística nacional que llevaba tiempo produciéndose, y que se hacía ya definitiva. No eran, por tanto, una anécdota histórica, sino expresión concreta de un conflicto artístico de largo aliento que había comenzado casi al mismo tiempo que el muralismo, a inicios de los años veinte. Y en esta preocupación procesual, sociológica y estructural es donde se inscribe la presente tesis. Dicho de una forma sintética que más adelante será problematizada, durante 40 años se opusieron el arte con «finalidad social» —ideológicamente derivado de la Revolución mexicana— y el «arte puro» —reivindicador de una práctica adscrita exclusivamente a sus propios términos, y si acaso a un cierto humanismo poco definido—. Estos dos bandos eran heterogéneos, y a pesar de sus diferencias compartían multitud de puntos de encuentro. En este sentido, he aquí una declaración de Siqueiros:

Pretendo aprender de la Escuela de París su voluntad de creación y máxima libertad... rechazando a la vez el curso doméstico y 'distinguido' que ha tomado esa escuela; me interesa el espíritu documental y poderosamente heroico de Orozco, pero recubriendo con verdadera plástica pictórica lo que en él es simple gráfica violenta y gran temática; me inclino ante la artesanía magnífica de Diego Rivera, pero busco transformarla en una verdadera profesionalidad moderna; entiendo el aporte colorista de Tamayo, sus descubrimientos sobre el 'color local', pero apartando los elementos de chic parisén que se han incrustado lamentablemente en la obra de este colega [...] Busco un nuevo realismo que será la suma de todos los aportes del pasado y el presente¹⁹.

A pesar de que entre los dos bloques pudieran reconocerse varios puntos de encuentro y de enriquecimiento mutuo, y a pesar también de que los artistas de uno u otro fueran críticos con sus *compañeros de viaje*, a grandes rasgos se planteaban dos proyectos artísticos plurales y divergentes. Varias notas de prensa recogían ya este debate antes de que la «generación de la ruptura» comenzara —y, como se puede ver, también las dudas sobre la pertinencia del mismo—:

Dos artes, dos escuelas distintas, dos teorías estéticas y un solo hecho: pintura. Con las recientes exposiciones realizadas, una en las calles de [Río] Nazas con pintura francesa, y

¹⁹ "Siete días. Siqueiros", de Luis Guillermo Piazza, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 2 de julio de 1961, p. 3.

otra, en las de Milán, con un exponente de la pintura mexicana: Siqueiros se nos presentó [sic] palpablemente en México las supuestas antagónicas escuelas de arte contemporáneo²⁰.

Lo que esta tesis considera es que la sustitución definitiva de un proyecto por otro a mediados de siglo —el del “arte social” por el del “arte de sociedad”²¹— es lo que se ha venido a llamar «ruptura».

En el desplazamiento definitivo de un modelo artístico por otro influyeron factores nacionales del campo del arte y factores internacionales, a los que a menudo se hace referencia: el desgaste de la Escuela Mexicana y la influencia del abstraccionismo estadounidense. También cuestiones de política nacional e internacional: el abandono de la ideología social revolucionaria por parte del Estado mexicano y el contexto de la Guerra Fría. Además de cambios sociales y económicos: el desarrollo de la burguesía mexicana —en todas sus fracciones de clase— y la expansión del mercado del arte, demandantes ambos de nuevos estilos.

El hecho de que coincidieran temporalmente la Guerra Fría, la consolidación ideológica del capitalismo mexicano, el giro político derechista en las élites gobernantes, la expansión de la burguesía, la concentración de la riqueza y la subordinación definitiva de trabajadores y campesinos, todo ello en torno a mediados de siglo, indica que nos encontramos ante un proceso más amplio de transformación en el que el cambio artístico se inscribía. Que tantos aspectos sociales tendieran a una dirección común —que es hacia la consolidación de la hegemonía burguesa— motiva la sospecha de *causalidad* y no solo de *coincidencia*. Con la especificidad propia del campo artístico, esto es lo que expresan el *Salón Esso* y *Confrontación 66*: los avances de la instauración hegemónica de la burguesía en México —corroborado por los gritos de Olga Tamayo: “¡pero que sepan que se acabaron las hoces y los martillos!”—. Esta hegemonía, hasta 1940 había tenido que mediar su papel de dirigencia, en mayor

²⁰ “Ventana de colores. Dos escuelas pictóricas” de Claudio Mayahuil, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 17 de julio de 1953, p. 7-C y 11-C.

²¹ “Genio y figuras”, de Rosa Castro, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 21 de septiembre de 1952, p. 9-c.

medida, con los intereses de las clases populares y sus organizaciones. A partir del alemanismo (1946-1952), este sector social, a pesar de ser el mayoritario, podía ser en mucha mayor medida obviado y reprimido —más aún si el grueso de la intelectualidad, proveniente de las reducidísimas capas medias y altas, encontraba buenas oportunidades de desarrollo—.

Aquí se han presentado dos exposiciones, dos hitos conflictivos, pero el debate fue prolongado y tuvo, en cada momento, diferentes intensidades y protagonistas. En los años cuarenta fue visible la polémica Siqueiros-Tamayo, y en los años cincuenta y sesenta los afilados textos de José Luis Cuevas —escritos, gran parte de ellos, por José Gómez Sicre²²—. Hubo momentos en los que en la prensa aparecían discusiones sobre la pertinencia de la politización artística de forma frecuente —como a inicios de los años cincuenta—, y otros en los que parecía calmarse la tempestad²³.

Los momentos artísticos más polémicos de la etapa que concierne a esta investigación —1952-1973— fueron los artículos que rodearon las Bienales Interamericanas de Pintura y Escultura de 1958 y 1960, además de las dos muestras comentadas. En unas semanas se adelantó José Luis Cuevas —muy probablemente con textos escritos por Gómez Sicre— a los primeros debates sobre la bienal de 1958, que habían comenzado en mayo. Motivado por una discusión en *México en la cultura* con Andrés Henestrosa, el 2 de marzo apareció en este suplemento un artículo, firmado por Cuevas, crítico con la «Escuela Mexicana». Un mes más tarde, el 4 de abril, se publicó “La cortina de nopal”²⁴.

²² Se ahondará en esta cuestión en el último apartado del primer capítulo.

²³ “De repente se ha hecho el silencio. Nuestros artistas viajeros han dejado de escribir y opinar. Gironella, Coronel, Cuevas, Nieto nada dicen: siguen sus estudios, sus traslados de una a otra ciudad europea sin que ello amerite un comentario. La gravedad de la cosa estriba en que entre los silenciosos figura Cuevas”. Extraído de “Sala de ventas”, sin autor, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 26 de marzo de 1961, p. 4.

²⁴ El 17 y el 30 de junio de 1957 apareció en *México en la cultura* una entrevista —dividida en dos partes— realizada por Elena Poniatowska a José Luis Cuevas. Solo en el fragmento publicado el día 30 aparece un breve comentario de Cuevas al desinterés que observaba en ese momento en Estados Unidos hacia la “pintura mexicana”, tanto hacia la obra de Diego Rivera como hacia la de Rufino Tamayo. Se refirió a esta pintura como “provinciana y limitada” y expresó “gran fe por lo que hacen las nuevas generaciones”. La crítica era mucho menos enfática que la expresada en el artículo publicado nueve meses después en respuesta a Andrés Henestrosa: “Cuevas ataca el realismo superficial y regalón de la escuela mexicana”, por José Luis Cuevas, *México en la cultura*,

Si las bienales y las exposiciones mencionadas fueron eventos polémicos, no fue porque entonces empezara a cambiar la producción plástica, sino porque una concepción y una práctica artística llevaban un tiempo fraguándose como dominantes —sustentadas sobre un incipiente mercado del arte que iba dando a luz a una consolidada «generación»— mientras la anterior postura se encontraba debilitada y debilitándose por diversas razones. Este proceso había comenzado finales de los años veinte²⁵, aunque las disputas más evidentes comenzaron en los años cuarenta y la historiografía haya tendido a datar su inicio a mediados de los años cincuenta. Este último fue el momento en el que la transformación definitiva del campo artístico estaba reclutando a un buen número de artistas que materializarán plásticamente las exigencias del nuevo estado del campo.

Lo que se produjo entre 1958 y 1966 fue que ambas posturas —que hasta entonces habían coexistido, incluso en exposiciones, sin que la despolitizada lograra desplazar la centralidad al muralismo— se disputaron las máximas instancias de reconocimiento estatales en aquella época: la presencia en bienales y en museos nacionales.

Como se podrá ver en los próximos capítulos, para inicios de los años cincuenta se encontraban ya consolidadas una serie de nociones y unas dinámicas en el campo artístico mexicano que avocaban al muralismo a la derrota. Las duras críticas contra los muralistas eran añejas, pero cada vez tomaban más presencia. Un lustro antes de que Cuevas firmara sus primeros textos contra la «Escuela Mexicana» se podían leer afirmaciones como la siguiente: “Siqueiros destruye hermosos paños de concreto al ensuciarlos con colores ofensivos al ambiente y al pobre espectador, móvil o no. [...] Siqueiros está enfermo de Siqueiros”²⁶.

suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 2 de marzo de 1958, pp. 1 y 6. Es más que probable, como en seguida se verá, que la diferencia haya radicado en que los textos de 1958 fueron escritos por José Gómez Sicre.

²⁵ Podemos datarlo de forma tan temprana si por «ruptura» entendemos la lenta y progresiva construcción de una hegemonía artística ajena al arte politizado, en los mismos términos en los que fue descrito por Octavio Paz, inaugurador de dicho concepto (Paz, 1989: 113).

²⁶ “Ventana de colores. El divino Siqueiros”, de Claudio Mayahull, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 20 de septiembre de 1953, p. 7-C.

En esos años, concretamente en 1950, Octavio Paz publicó un famoso texto sobre la pintura de Tamayo en el que apareció el primer referente del moderno concepto de «ruptura». En él, comenzaba ya a dar carácter histórico al muralismo (Paz 1989: 113) —es decir, a reconocer su consagración en el pasado pero a negarlo en el presente—, idea en la que ahondará en sucesivos textos.

Llegados los años sesenta, hay otros acontecimientos que muestran el paulatino afianzamiento de las nociones —y de los artistas— «rupturistas». Por ejemplo, en 1964 se fundó el Museo de Arte Moderno con unas dimensiones que no eran aptas para el muralismo (Garza, 2011: 27). Este espacio en sus primeras dos décadas difundió “pintura de caballete y de obras de arte no figurativas”. Con ello trataba de “articular una tradición de pintura mexicana abstracta [...] en contracorriente al modelo de la Escuela Mexicana” (Garza, 2011: 15). Fue “esta nueva propuesta la que el MAM favoreció, por años, desde su apertura” (Garza, 2011: 39). En su inauguración, el único que contó con una muestra individual fue Rufino Tamayo (Garza, 2011: 39), que como hemos visto se autoproclamaba líder de la tendencia «formalista». Esto, para Garza Usabiaga, “vindicaba un ánimo de época y una voluntad oficial en sincronía con el ‘progreso’ internacional” (Garza, 2011: 41).

También el Museo del Palacio de Bellas Artes pivotaba: Jorge Hernández Campos, director del Departamento de Artes Plásticas entre 1964 y 1970 “trabajó para invitar de manera sistemática a tan legitimador espacio a los creadores del movimiento conocido erróneamente como Ruptura” (Garduño, 2015: 104). Otro ejemplo ilustrativo sería la convergencia de artistas de la Escuela Mexicana junto con Mathias Goeritz y Leonora Carrington en los murales del Museo Nacional de Antropología en 1964.

Por tanto, el planteamiento que articula este trabajo puede ser expuesto de la siguiente manera: la llamada «ruptura» no expresa ni libertad ni apertura artística —las cuales son solo expresiones ideológicas que dieron los vencedores a dicho cambio en un clima tan propicio para ello como el de la Guerra Fría—, y tampoco desvinculación del Estado. Lo que desde la perspectiva de esta tesis expresa es

algo que se va a presentar de forma abigarrada en una oración, pero que se espera esclarecer en las siguientes páginas: «la ruptura» consistió en la coordinación orgánica de la estructura del campo artístico al estado vigente del desarrollo del capitalismo nacional, teniendo en cuenta la forma en que este último insertaba a México en el mundo²⁷.

En la presente investigación se considera al mercado del arte como el factor central articulador —el mediador activo— entre los cambios socio-políticos de la época y los cambios artísticos. Si además tenemos en cuenta el exponencial crecimiento numérico de galerías en la Ciudad de México —22 galerías en 1960, 40 en 1964 y 80 en los años setenta (Goldman, 1989: 50)— la importancia del mercado aumenta y la necesidad del análisis de su funcionamiento se vuelve insoslayable.

Entre 1954 y 1973, hubo tres galerías —Proteo, Souza y Juan Martín— que reunieron a algunos de los pintores que exhibirían en el *Salón ESSO* y en *Confrontación 66*, y que serían los principales espacios de exposición para la mayoría de los pintores que después se incluirían en la «generación de la ruptura» —además de para otros pintores de más edad pero en cercana posición ideológico-artística—. Dichas galerías serán el objeto de análisis que ayude a observar la transformación del campo artístico mexicano en el ámbito de la pintura. Estas entidades artísticas —novedosas para el México de la época— tenían un funcionamiento específico y una dinámica propia, fraguaban determinados contactos y modos de exposición y promoción. Una de las cuestiones centrales de esta investigación es observar cómo las dinámicas desatadas por estos espacios se inscribían en un debate artístico precedente, sentando así las bases organizacionales para lograr la victoria de uno de los dos proyectos en pugna.

²⁷ Esta última anotación no es gratuita. A la hora de analizar las influencias externas dentro de un país conviene observar cómo estas dialogan con la organización interna, más aun teniendo en cuenta que en el momento histórico que aquí se analiza la mitad de la población mundial se organizaba bajo otra forma de régimen socioeconómico y que, en él, las mismas influencias externas implicaban diferentes resultados internos. Esta reflexión parte de los planteamientos de Sergio Bagú al respecto (Bagú, 2005: 96-100).

1.1. Los bandos en pugna

La pintura mural mexicanista, iniciada por Orozco, Rivera y Siqueiros, terminó porque, querámoslo o no, estas manifestaciones obedecen a razones tanto de tiempo como de carácter social. Y la realidad que propició la obra de los 'tres grandes' es otra en la actualidad. Si se vuelve a hacer pintura mural, esta tendrá que ser completamente diferente. La característica, de tipo colectivo, que hubo en tiempos pasados ya hace tiempo que desapareció. Ahora, y no solo en México, la pintura se caracteriza por una tendencia personalista e individual.
Fernando Castro Pacheco²⁸

Los conflictos escasas veces son puramente dicotómicos. Cuando aparentan serlo, a menudo cada polo amalgama a amplios contingentes heterogéneos que se unifican bajo una oposición fundamental hacia el polo contrario. La complejidad y la heterogeneidad de los bandos puede así problematizarse, descomponiéndolos en sectores cada vez más reducidos, y es posible llegar hasta el análisis de la psicología social de cada participante. Sin embargo, en la medida en que se pretende desplazar con estas particularidades a los grandes bandos que las aglutinan, se pierde entonces el carácter estructurante del proceso y se dificulta la comprensión de la lógica que mantenía a sectores heterogéneos reunidos de forma temporal bajo unas premisas generales.

Un estudio sociológico precisa, por tanto, del diálogo entre los factores estructurantes y el modo en que se concreta el proceso histórico, sin perderse en el preciosismo anecdótico; necesita antes que nada expresar las tendencias y después la agitación al interior de dichas tendencias²⁹. De otro modo, ante la enorme cantidad de información histórica, ante el ingente volumen de hechos que cruza la vida de cada agente —desde el desayuno hasta la cena— en cada transcurso histórico, cualquier explicación de un proceso podría ser impugnada

²⁸ “Nuestra encuesta con los pintores”, sin autor, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 18 de marzo de 1962, p. 6.

²⁹ A inicios de los años cincuenta, Frida Kahlo rechazaba su pasado surrealista para decantarse por el realismo, lamentándose por el hecho de que su estado de salud no le permitiera estar en contacto con las masas populares. La polarización crecía y, bajo este contexto, determinados agentes tomaban posición. “Ahora solo hago pintura realista. Desgraciadamente para mí, no tengo contacto con la masa de obreros y campesinos”. Extraído de “Frida Kahlo, trabaja”, de Julio Scherer García, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 14 de diciembre de 1952, p. 5-C y 11-C.

por una conocida sentencia: «la cuestión es más compleja que todo eso». Hay que empezar por reconocer que a todo análisis de un proceso histórico se le puede reclamar más detallismo sin que por ello aumente su capacidad explicativa; y que incluso la dedicación al acontecimiento más concreto puede estar basada en nociones generales no explicitadas que podrían volverse realmente problemáticas —y de doble manera en este caso por su carácter subterfugio—. La cuestión estriba, por tanto, en definir qué es lo fundamental sin negar la posibilidad de detalles divergentes, lo cual solo puede ser perfilado a través de una disputa teórico-empírica.

En el presente trabajo se acota la visión a una porción del cambio artístico nacional: se concentra en la pintura y en la Ciudad de México. Pero estas no son decisiones arbitrarias. El centralismo del país en aquella época iba de lo económico a lo artístico pasando por otros muchos órdenes de la vida social; profundo entrelazamiento de diversas facetas sociales que es más que una coincidencia³⁰. No es que la Ciudad de México fuera representativa del país, sino que en muchos casos *era* el país, y sustituía y abanderaba valores, organizaciones y procesos que no existían en otras regiones de México, pero que se definían y se exportaban como nacionales. Por otro lado, en lo que se refiere a la acotación a la pintura, al menos desde el muralismo posrevolucionario esta

³⁰ Los ejemplos de esta observación son muy variados. Para evidenciar las múltiples facetas de este centralismo, a continuación se citan acercamientos a diferentes aspectos sociales durante los años cincuenta y sesenta: “La ciudad de México representa uno de los espacios claves para la expansión del capitalismo en el país [...] La industrialización del país se concentra en la ciudad de México [...] Entre 1960 y 1970 la ciudad de México contribuyó con más del 45% del producto industrial total del país.” (González Casanova *et al.*, 1986a: 10-11). En 1950, “desde el punto de vista del porcentaje de población sindicalizada sobre el total de asalariados existentes en cada entidad es también notoria la diferencia entre la capital y el interior de la República. Así tenemos que en la primera se encontraba agremiado el 86.4% de esa población mientras que en Nuevo León solo lo estaba el 10.7%” (Basurto, 1996: 116). “El centralismo de un país como el nuestro es un hecho indudable. El centralismo de nuestra actividad artística no es sino función de ese fenómeno mayor. En México todo pasa en la capital. No tenemos en México dos o varios centros artísticos fuertes” (Manrique, 2001: 227). Por último bastará con apuntar que el Frente Nacional de Artes Plásticas, en su llamamiento inaugural de marzo de 1952, situaba este problema en el sexto punto: “La centralización de las actividades artísticas en la capital de la República, es contraria a los legítimos intereses culturales del pueblo y limita las posibilidades de desarrollo del arte” (Híjar *et al.*, 2007: 136).

disciplina ocupó la centralidad artística, tanto en su expansión, promoción y reconocimiento como en las disputas ideológicas³¹.

Teniendo en cuenta estas dos concreciones y la temporalidad de la tesis —1952-1973—, inmediatamente se desprende que los dos bandos principales eran, por un lado, el Frente Nacional de Artes Plásticas y, por otro, ese grupo de pintores que se ha venido a llamar «la generación de la ruptura». Es cierto que el FNAP funcionó tan solo hasta 1962, pero también es cierto que la mencionada «generación» se concretó a raíz de los sucesos ocurridos en entre 1952 —con la apertura de la Galería Prisse— y los inicios de los años sesenta —para 1963 Paz ya identificaba a José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce y Arnaldo Coen entre los jóvenes artistas seguidores de la posición de Tamayo, Pedro Coronel, Juan Soriano y Mathias Goeritz (Paz, 1972: 219)—. Manuel Felguérez también acota de este modo la etapa, sin necesidad de adentrarse en la década de los sesenta: “Cuando él [José Luis Cuevas] escribe su artículo [La cortina de nopal, en 1958], el movimiento del cambio, el cambio total en el arte nacional, ya se había dado”³². En realidad, las dos exposiciones aquí introducidas de mediados de los sesenta y lo acaecido hasta 1973, solo sirvieron para dar más visibilidad a artistas jóvenes que habían despuntado desde antes. Por otra parte, el fin del FNAP en 1962 no acabó con la postura que sus integrantes defendían.

³¹ La pintura, “al igual que la literatura, se encuentra a la cabeza de las manifestaciones culturales. La producción pictórica constituye una fuerza dinámica estrechamente vinculada a aspectos sociales en América latina, especialmente en México, donde, desde hace más de medio siglo, es objeto de un debate ideológico en torno a la preeminencia de un arte público (realismo social) sobre una forma de expresión que privilegia las cualidades pictóricas (pintura de caballete)” (Frérot, 1990: 9-10). Más adelante la autora da un nuevo argumento: la pintura “ocupa el primer lugar en el mercado del arte en México” (Frérot, 1990: 14).

³² Manuel Felguérez: “Si hablamos exclusivamente del ambiente de la pintura, en los años cuarenta prácticamente estaba en pleno apogeo —aunque llegando un poco a su fin— el nacionalismo en todos los ámbitos de las artes, y en especial en la pintura. Eran los años en que Rivera pintaba en Palacio Nacional y Orozco todavía hizo varios murales, entonces era como la culminación de la «Escuela Mexicana». Estoy hablando de a fines de los cuarenta. En cambio, a fines de los cincuenta, ya había una nueva generación que no tenía nada que ver con el nacionalismo y que había irrumpido en el ámbito de la cultura nacional en todas las artes”. Extraído de “In memoriam. La Generación de la Ruptura”, Canal 11, 2003.

La historiografía del arte ha tendido a centrar su análisis en el sector de artistas que en aquel momento fue el triunfante, en los de «la ruptura», y ha tendido a dejar de lado a los artistas considerados menores o «en decadencia», razón por la que apenas hay publicaciones sobre el FNAP. Al seguir esa premisa, resulta que el estudio del campo artístico mexicano ha venido definido por las normas de exclusión e inclusión de dicho campo, y por el resultado de su reestructuración. Se ha caído en la contradicción explicada por Bourdieu de creer estar estudiando el objeto que, en realidad, organiza el estudio (Bourdieu, 1983:15).

De esto se han derivado muchas carencias historiográficas, como ha sido el hecho de adjudicar «la ruptura» a un reducido grupo de pintores y no a un proceso socio-artístico más amplio, el otorgar a este sector el monopolio de la protesta contra el gobierno en torno a la matanza octubre de 1968 —obviando la labor en este mismo sentido de ex miembros del FNAP y de miembros del Salón de la Plástica Mexicana³³— y el desarrollo una historiografía de corte liberal que centra su aparato crítico en culpabilizar al Estado mexicano de toda falta de adaptación a los cánones internacionales dominantes —mismos cánones que tenían los «rupturistas»—, tomando por evidentes unas posiciones artísticas que se construyeron históricamente y eludiendo con ello el análisis del campo artístico mexicano en su complejidad —del cual el Estado extraía a sus representantes oficiales, como empezó a hacer con los «rupturistas» en el segundo lustro de los años sesenta—.

Si en última instancia el objeto de estudio es el campo artístico en sí, sus estructuras y normas, entonces no pueden obviarse las posiciones que se producen a su interior, sean estas subordinadas o dominantes. Sin embargo, a pesar de la amplitud de esta tesis, no se ha tenido oportunidad de analizar el FNAP en profundidad. Si la pretensión bourdiana de la totalidad artística —fundada en el carácter dialéctico de las interacciones entre agentes y nociones estéticas en el seno del campo— es impracticable en los marcos en los que se ha

³³ “1968 y el Salón Independiente”, de Raquel Tibol, en *Proceso*, Ciudad de México, 2 de octubre de 1993.

producido esta investigación, al menos su lógica debe, por su capacidad explicativa, impregnar el análisis inevitablemente particular que se realiza, atrayendo los elementos mínimos que ayuden a comprender un proceso en el que la historia artística estaba en construcción.

1.1.1. El Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP): 1952-1962

La subsunción se cumple en esta desigual relación entre la soberanía del Estado y las precarias soberanías de las agrupaciones artísticas.
Alberto Híjar³⁴

Yo mismo no considero la literatura sino como un instrumento para trabajar socialmente y servir a mi pueblo. [...] El escritor [...] debe militar en los partidos, ayudar en los sindicatos y ser, en suma, sin que esto implique apartarse en sus tareas literarias, un trabajador social. [...] la literatura en sí misma [...] es totalmente inútil. Decía Paul Sartre que las palabras son disparos. Depende a quién estén dirigidos esos disparos: sí a uno mismo —como en el caso de los artepuristas o “literatos”—, o a quienes debemos apuntar para que la vida merezca la pena de ser vivida.
José Revueltas³⁵

En primer lugar, hay que decir del Frente que fue “un colectivo de colectivos” que en su heterogeneidad se propuso mejorar las condiciones de los productores artísticos (Guadarrama, 2005: 3). La ambivalencia ideológica que pretendía abarcar dicha heterogeneidad se podía ver en su declaración de principios.

Esta *Declaración de Principios* no tiene una significación objetiva, ya que al parecer nunca se aprobó. En la segunda Asamblea, en 1957, aún se planteaba presentarla junto a los *Estatutos* para su aprobación (Guadarrama, 2005: 9).

A pesar de que el punto tercero se pronunciara “por un arte inspirado en el pueblo y al servicio del mismo”, en el punto séptimo se definía al Frente como “un movimiento de los trabajadores de las artes plásticas, amplio y abierto, para todas las tendencias artísticas, filosóficas o políticas, sin discriminación alguna”³⁶.

³⁴ (Híjar et al., 2007: 24).

³⁵ “Responsabilidad del escritor. Una entrevista con José Revueltas”, de Rosa Castro, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, 10 de enero de 1954, p. 3.

³⁶ Tanto la *Declaración de principios* como el *Llamamiento a los artistas de México*, previo a la primera asamblea, así como un documento interno que narra el surgimiento del Frente, se

La idea de frente plural venía fundamentada por una tradición antifascista proveniente de los años treinta. En el FNAP tuvieron cabida desde diversas organizaciones de artistas plásticos, críticos y profesores hasta sujetos incorporados de forma individual con o sin militancia política (Guadarrama, 2005: 6-7). Algunos, como el crítico Paul Westheim, se incorporaron al FNAP siendo reacios hacia el «arte social»³⁷.

El FNAP se instituyó en 1952 a través de los siguientes pasos: el 6 de marzo de ese año se reunieron una serie de artistas y agentes culturales, el 18 lanzaron el llamamiento a la Asamblea Nacional de Artes Plásticas, y finalmente el Frente se funda tras la Asamblea Nacional, celebrada el 12, 13 y 14 de mayo en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes (Híjar *et al.*, 2007: 131-135).

El llamamiento tenía los siguientes destinatarios y objetivo central:

Hacemos un llamamiento formal a los pintores, grabadores, escultores, profesores de enseñanza plástica y a las asociaciones de alumnos de las escuelas de pintura y escultura, para que conjuntamente estudiemos los problemas fundamentales del [sic] carácter económico, social y profesional que afectan a los artistas y consecuentemente al desarrollo del arte en México (Híjar *et al.*, 2007: 134-135).

En este llamamiento se resaltaba el valor de la tradición plástica de México y sus aportaciones universales: la plástica precolombina, el barroco mexicano y “su magnífico arte popular”, evidenciando así su concepción nacionalista. Se consideraba a la pintura mexicana contemporánea —*contemporánea* de 1952— como “el arte pictórico más vigoroso del mundo entero”; vigor que, decían, carecía del respaldo estatal y privado acorde con él. Reconocían el apoyo del Estado a los artistas consagrados, pero veían una ausencia de “estímulos realmente efectivos” para los “nuevos valores”. Debido a esto, reclamaban la colaboración estatal y privada para fomentar la producción de obras, el aumento de las becas, la fundación de nuevas escuelas de arte, galerías populares y museos, y el

reproducen en el libro que a continuación se cita y que Alberto Híjar compila (Híjar *et al.*, 2007: 133-139).

³⁷ Un artículo suyo de 1956 supuso un parteaguas en el análisis estético que hasta entonces había realizado la revista *Artes de México*. Esta publicación había comenzado siendo órgano del FNAP en 1953, pero para 1956 hacía un año que se había vendido. El artículo se encontraba salpicado de críticas hacia el arte politizado y exaltaciones de la producción artística individualista, intimista y centrada en cuestiones estéticas. “El arte de Tamayo. Una investigación estética”, de Paul Westheim, en *Artes de México*, N° 12, mayo y junio de 1956, p. 8-14.

incremento de la integración plástica entre la pintura, la escultura y la arquitectura que entonces se estaba realizando. También demandaban que fueran los artistas quienes plantearan al Estado un plan integral que se centrara en la educación, la difusión, la producción y la investigación artísticas. Rechazaban la centralidad del arte del país, concentrado en la capital, por considerarla perniciosa para el mismo arte y para el pueblo mexicano. Por último, declaraban abiertamente su ausencia de interés por tratar en la Asamblea el tema de la sucesión presidencial de ese año (Híjar *et al.*, 2007: 135).

Su posicionamiento sobre el mercado, por ser de especial interés para esta investigación, lo expongo completo y literalmente:

Consideramos que las galerías oficiales y las particulares de carácter comercial, contribuyen al fomento de la producción artística y cumplen una importante función educadora; a este respecto, las galerías oficiales deben mejorarse y aumentarse y las comerciales deben ser objeto de un fuerte estímulo otorgado condicionalmente por parte del Estado (Híjar *et al.*, 2007: 135).

A pesar de que los principales integrantes del Frente pertenecieran al Partido Comunista de México (Híjar *et al.*, 2007: 132) y que promoviesen una ideología social del arte, esta posición respecto al mercado no debe ser objeto de sorpresa. Por ejemplo, el movimiento *¡30-30!* —julio de 1928- abril de 1930—, heredero de la ideología de arte público muralista, de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, de los Centros Populares de Pintura y de la Escuela de Escultura y Talla Directa —es decir, un movimiento antiacadémico, popular y socializante— terminó convertido en una sociedad comercial preocupada por expandir sus oportunidades de mercado, como puede verse en la circular número 7 del movimiento (González Matute, 1983: 20-82 e Híjar *et al.*, 2007: 59-79). No se quiere decir con esto que existía algún tipo de hipocresía en este aspecto en el grupo *¡30-30!*. Sucedió, sin embargo, que en un contexto capitalista y con un Estado que apoyaba de forma insuficiente al arte, el mercado se presentaba como la instancia de obtención de medios para continuar la producción artística-ideológica. Veían en la expansión del mercado del arte, especialmente hacia las clases medias y los trabajadores —empleando para ello medios baratos como el grabado— la posibilidad de obtención de medios para plantear su hegemonía, que era conscientemente

buscada. En la misma circular número 7 exponían la necesidad de conseguir un viaje al extranjero “por ser uno de los recursos primordiales con que contamos para establecer nuestra supremacía real y definitiva”³⁸.

A raíz de esto, conviene realizar cierto señalamiento sobre la ideología revolucionaria que nos distancia un tanto del hilo narrativo. Esta ideología — conformada en el seno de un abierto conflicto, el de la Revolución mexicana, en el que fue necesario que las clases medias y algunos sectores de la burguesía atrajeran para sí a las clases populares en contra del porfirismo— se constituyó con un carácter ambiguo que mezclaba reivindicaciones sociales con una ausencia de crítica profunda al capitalismo³⁹. En su sentido más consciente se acercaba a postulados keynesianos; en su sentido práctico, resultaba ser un equilibrio móvil entre los intereses de las clases populares y unos sectores dirigentes que asentaban el desarrollo capitalista. Tal y como Arnaldo Córdova hace explícito (1987: 31), esta ideología fue una amalgama producida por las clases medias que buscaban apoyo popular en la lucha contra la oligarquía, al mismo tiempo que se distanciaban del movimiento más radical de Villa y Zapata. Por esta razón, pudo ser abanderada tanto por Lázaro Cárdenas como por Miguel Alemán. La permanencia del concepto «revolución», inserta en el nombre de partido oficial, muestra la utilidad política que ha tenido en México este término móvil —*flotante*, en términos de Laclau (2006).

Esta ideología, como el mismo keynesianismo, encerraba cierta paradoja: sus máximos defensores —incluso los de mayor afinidad popular—, con su implementación práctica obstaculizaban las posibilidades sociales y políticas de la continuación de su mismo proyecto de desarrollo nacional. En concreto, el cardenismo fue la máxima expresión de ello. Un marco que dinamizaba la acumulación capitalista a costa de frenar al gran capital, esto último apoyándose en unas clases populares que se encontraban en una relación de progresiva

³⁸ La circular viene reproducida en las páginas citadas en el libro compilado por Híjar (2007) y también en el de González Matute (1983) —esta última es una rica edición con multitud de facsímiles—.

³⁹ Un análisis de cómo, a raíz de la muerte de Madero, las clases medias mexicanas precisaron incorporar las demandas populares, se puede ver en Arnaldo Córdova (1984: 20-29).

subordinación al gobierno, propiciaba, paradójicamente, el debilitamiento del pilar de la práctica política más revolucionaria —los trabajadores— y el reforzamiento de los susceptibles aliados del antagonista —la pequeña burguesía en desarrollo.

Esta era la trampa a largo plazo que encerraba la ideología revolucionaria, incluso en sus postulados más francos. Y una de sus manifestaciones específicas fue la traba que se pusieron a sí mismos a largo plazo los artistas sociales que apoyaban el desarrollo del mercado del arte en un contexto capitalista. Con ello, y como veremos en los capítulos tres, cuatro y cinco, sentaban la base de un modo de relaciones sociales dentro del campo artístico que les relegaría definitivamente a la subalternidad y les impediría disputar la hegemonía —pues esto es todo cuanto hicieron, disputar la hegemonía, ya que en realidad nunca tuvieron un papel dirigente orgánico, sino siempre precario y en un contexto en diferente grado de hostilidad—.

En este sentido, pueden leerse constantes comentarios de Siqueiros acerca de la crisis de la pintura mexicana de carácter social, y previos al contexto actualmente definido como de «ruptura». Ya desde finales de los años veinte y principios de los treinta detectaba el surgimiento del “embrión del ‘artepurismo actual’”. La forma más grave de la desviación dentro de nuestra particular corriente”. A su regreso a México en 1934 veía en la pintura mexicana “confusión”, “contaminaciones ‘artepuristas’”, “un cocktail de pintoresquismo mexicanista y pintoresquismo parisense”; situación que consideraba que se agravaba en los años cuarenta (Siqueiros, 1950: 30-32).

Por tanto, el desarrollo del mercado fue un suicidio a largo plazo para los partidarios del «arte social», ya que desarrolló unas dinámicas complejas y negativas para el despliegue de su praxis artística. Siqueiros percibió y expuso este problema en los *Propósitos esenciales del Centro de Arte Realista Moderno*, fundado en 1944:

En la pérdida de la plataforma social original de la pintura mexicana moderna, fruto intelectual de la Revolución Mexicana, como consecuencia de la aparición y desarrollo de

un mercado privado, hay que encontrar la causa primordial de la crisis que padece en estos momentos su producción, considerada en su conjunto (Siqueiros, 1945: 71)⁴⁰.

Volviendo al FNAP, en su primera Asamblea se hicieron propuestas de fundación de nuevas escuelas, de creación de un Museo de Arte Extranjero, de exención de impuestos para la compra de materiales artísticos y se criticó cierta monopolización del apoyo estatal por parte de un reducido grupo. Las propuestas acordadas se enviarían al presidente electo, con independencia de quién fuera este (Guadarrama, 2005: 4-6).

El Frente recibió apoyo de patrocinadores privados y recogió cuotas de los participantes. Sin embargo, entre las demandas dirigidas al Instituto Nacional de Bellas Artes había una solicitud de financiamiento público. Tal y como ya había hecho antes la Comisión de Pintura Mural —en la que figuraban Siqueiros y Rivera—, se solicitó que el dos por ciento de la financiación de los edificios públicos se destinase a este tipo de pintura. Además, el Frente solicitaba al INBA recibir encargos de objetos artísticos. Otras peticiones directas a esta institución fueron la fundación de un museo de artes plásticas, la compra de obras de arte, el incremento del presupuesto del Salón de la Plástica Mexicana y la creación en él de una sala de escultura (Guadarrama, 2005: 8).

Esta vinculación estatal tuvo como resultado que el FNAP, aunque realizó actividades autónomas como exposiciones nacionales e internacionales y la gestión de una galería propia, funcionase en ocasiones para producir propaganda del gobierno. Este fue el caso de la exposición/concurso que la Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos solicitó al Frente —con mediación del INBA— para representar las obras públicas producidas en el sexenio alemanista —de marcado carácter antisocial—; o la exposición de grabado que la Secretaría de

⁴⁰ Más adelante matiza: “Existe en México, indudablemente, un mercado para las artes plásticas. [...] no hay, obviamente, ninguna razón para desaprovecharlo mientras exista; pero es indispensable someterlo a una acción de saneamiento. Hace falta un mercado artístico adecuadamente orientado en lo que realmente es valioso dentro de la pintura mexicana. Quizá un mercado supervisado por el Estado y, sin él quizá, por una amplia Alianza Económico Profesional de los propios artistas, de todos los artistas, independientemente de sus diferencias de carácter político o técnico. [...] En México, como en todos los países de Hispanoamérica, el único mercado positivo y con la amplitud necesaria para la realización de períodos de producción importante solo puede constituirlo el Estado” (Siqueiros, 1945: 73).

Comunicaciones y Obras Públicas solicitó para una convención en el Caribe (Guadarrama, 2005: 8).

Como señala la historiadora Guillermina Guadarrama (2005: 9), existen multitud de acciones desempeñadas por el Frente de las que no se desprende el contenido social que era planteado en aquella *Declaración de principios* nunca aprobada.

Sin embargo, el Frente nunca tuvo gran complicidad ni respaldo estatal. En el Comité Directivo del FNAP eran conscientes de que el Estado había reducido el apoyo hacia los artistas que expresaban en sus obras una postura social claramente definida. Por esta razón, obligados a buscar financiamiento fuera de los círculos oficiales, fundaron una galería propia que solo pudieron sostener hasta 1960 (Guadarrama, 2005: 12-13). Muy importante es que tanto artistas «rupturistas» como frentistas vieran, en aquella época, una oportunidad de autonomizarse a través de las galerías.

El FNAP se encargó también de la organización de una exposición internacional que recorrería numerosos países socialistas. Hizo una selección de obra amplia, aunque en los límites de un arte de carácter nacional. En las inauguraciones de estas exposiciones, junto a las palabras favorables al nacionalismo artístico, se expresaba la cercanía con los lugares visitados, y las relaciones del Frente con estos países trascendieron dichas exposiciones (Guadarrama, 2005: 16).

El FNAP tuvo primero una revista llamada *Artes Plásticas*, de la que se editaron cuatro números. A partir de abril de 1953, comenzaron a publicar *Artes de México*, misma que perteneció al Frente hasta 1955, cuando pasó a manos privadas⁴¹. Esta publicación tenía un contenido heterogéneo, ya que incluía artículos sobre arte prehispánico, colonial, del México independiente y también sobre arte popular. Un pequeño repaso a algunos de sus artículos ayudan a ahondar en las posiciones del Frente.

⁴¹ Al parecer, la venta de la revista se llevó a cabo bajo un engaño de Salas Azures sobre una supuesta deuda con la imprenta (Guadarrama, 2005: 18).

En el primer número podía leerse un artículo sobre la situación de crisis que estos mismos artistas observaban en el “arte de la Revolucionaria Mexicana”, cuyo desgaste y deformación identificaban como “reflejo de la crisis general de la Revolución”. En opinión de Márquez Rodiles, esto sucedía, no por una saturación o repetición de su plástica, sino precisamente por un abandono parcial de los valores iniciales —a lo que se añadía un reforzamiento del individualismo— al interior mismo de su corriente pictórica:

Se ha perdido, a cambio [de las nuevas expresiones plásticas y del progreso técnico], el valor del mensaje ideológico. El arte actual ha ganado un vistoso y moderno ropaje, pero ha sacrificado el calor humano y su significación esencial⁴².

La solución la identificaba el autor del artículo en ámbitos más allá de lo artístico y no solo en la actitud del artista: “En el impulso del espíritu combativo” de “las fuerzas sociales progresistas”, “las clases revolucionarias” de las cuales el arte debía “nutrirse y apoyarse”⁴³. La idea de que el muralismo y las otras manifestaciones del «arte revolucionario» estaban en situación de dependencia compleja con la deriva política de los sectores progresistas —y que por tanto la preocupación debía ser plástica y política al mismo tiempo—, se repitió en otros artículos mientras la revista perteneció al Frente. Por ejemplo, Rafael Garza Livas cerraba su artículo con la siguiente sentencia: “El arte auténtico de México garantizará la continuidad de la pujanza que le ha otorgado personalidad y valía, a condición de que el movimiento social que lo engendró prosiga también sus metas, inconclusas aún”⁴⁴. Cuando *Artes de México* dejó de pertenecer al Frente, este tipo de análisis de corte sociológico marxista desaparecieron.

Miguel Salas Anzures era director de la revista, y aunque a finales de esa misma década fuera uno de los burócratas que más apoyaría a los artistas de «la ruptura», en este momento escribía las introducciones a la revista con argumentos

⁴² “El arte de la Revolución Mexicana”, de Ignacio Márquez Rodiles, *Artes de México*, número 1, octubre-noviembre de 1953, p. 49.

⁴³ “El arte de la Revolución Mexicana”, de Ignacio Márquez Rodiles, *Artes de México*, octubre-noviembre de 1953, p. 49.

⁴⁴ “Arte de la Revolución”, de Rafael Garza Livas, *Artes de México*, números 5 y 6, diciembre de 1954, p. 14.

profundamente favorables a la «Escuela Mexicana» —en los que incluso se apreciaba una terminología marxista—. Por aquel entonces, veía a la Escuela de París como “vuelta de espaldas a la vida y al hombre, ajena a la problemática social”, cuya preocupación plástica “ha encontrado refugio al deshumanizarse, en el más insustancial formalismo, en el juego inocuo y delirante del color y la línea”. Además, identificaba ciertas posiciones políticas en relación con las posturas artísticas en conflicto:

Detrás del formalismo, del artempurismo, del abstraccionismo, y del arte no figurativo, caretas todas de un mismo disfraz, actúa en forma virulenta —en ocasiones oculta, casi siempre abierta— una franca oposición a todo aquello que signifique luchar por un cambio en la estructura de la sociedad. Y es natural que así sea. Un arte de contenido, expresivo, que muestra al descubierto las lacras de nuestro tiempo, la miseria frente a la riqueza, la regresión del fuerte contra el débil, que llame a subvertir el sistema social dirigido por déspotas y tiranos, que aliente el desarrollo de la democracia, que exija convivencia pacífica entre los pueblos, no puede, esto es obvio, ser aceptado pro quienes conscientemente o no se han hecho cómplices de quienes usufrutuan el poder para beneficio de las minorías⁴⁵.

Mientras la revista perteneció al Frente, sus textos sobre pintura contemporánea tuvieron el siguiente perfil general: realizaban un amplio análisis histórico para explicar un proceso artístico —mientras que el estudio de los aspectos formales era solo una parte de cada ensayo—; eran conscientes de la crisis del muralismo —aunque no consideraban que se debiera a un problema específicamente plástico, sino social—; eran críticos con la deriva del gobierno vigente; consideraban que todavía era posible plantear los objetivos de la revolución; apenas realizaban análisis artísticos personalistas —exaltando a un sujeto en particular—; en varias ocasiones empleaban categorías marxistas; y veían el enfrentamiento teórico-artístico como una expresión de un conflicto político⁴⁶.

⁴⁵ “Sin título”, de Miguel Salas Anzures, *Artes de México*, números 5 y 6, diciembre de 1954, p. 1.

⁴⁶ Sucedió así en los artículos de Rafael Salas Anzures, Ignacio Márquez Rodiles, Rafael Garza Livas, David Alfaro Siqueiros y menos, pero también, con Antonio Rodríguez. Solo Carlos Pellicer —curiosamente, uno del grupo *Los Contemporáneos*— realizaba una lectura más apologética de “los tres grandes” y Tamayo sin ahondar en temas históricos.

A partir de 1956 y durante los 10 años siguientes se observa un cambio de tendencia en la revista, aunque no es homogéneo. En esta aparecían artículos abiertamente hostiles con la «Escuela Mexicana de Pintura»; desaparecía el contenido histórico y las nociones marxistas; los textos analizaban casi en exclusiva valores formales; y los pintores eran mitificados —incluso cuando se trata de Diego Rivera, pues no se dejaba de reconocer algunos aspectos del valor pictórico de «los tres grandes»—⁴⁷.

Para Guadarrama, (2005: 19-22), el Frente basó su nacionalismo en una representación iconográfica de los sectores populares, los héroes y los momentos importantes de la historia nacional y, en ocasiones, de la mundial. Eran tolerantes por tanto con los diversos estilos que se inscribieran dentro del denominado «nacionalismo artístico». Se consideraban continuadores de una tradición artística revolucionaria preocupada por la justicia social, cuyo proyecto habían visto interrumpirse cuando Diego Rivera se vio forzado a renunciar en 1929 de la dirección de la recién creada Escuela Central de Artes Plásticas, reformadora de la Academia de San Carlos. El FNAP trató de enfrentar una situación que identificaban como de claro peligro, ya que el Estado, a pesar de difundir a nivel internacional la obra de «los tres grandes», había decidido asumir un cambio artístico más afín al proyecto modernizador capitalista del que formaba parte activa. Cuestión clave esta última que a menudo se trata de obviar cuando se presenta a «la ruptura» como a un grupo *antistablishment* y a los artistas «nacionalistas» como un sector apoyado por el gobierno.

Ante la creciente presencia del arte abstracto y de corrientes figurativas sin un carácter social, Siqueiros declaró en una reunión del Frente que los elementos formales debían ser enriquecidos y el nacionalismo y el folklorismo superficiales apartados, para poder así dar la batalla a estas otras *escuelas* (Goldman, 1989: 65-66). La idea de que el muralismo mostraba aspectos plásticos criticables no era

⁴⁷ Los nuevos críticos de la revista, en los que se identificaba este nuevo discurso, eran Paul Westheim, Rafael Anzures, Margarita Nelken, Justino Fernández y menos, pero también, Jorge Juan Crespo de la Serna. Solo Bernard Myers escapa a estos patrones, además de la reaparición de Miguel Salas Anzures en 1962.

solo una acusación de sus oponentes, sino una evidencia detectada por algunos de los mismos muralistas.

El Frente fue, para Guadarrama (2005: 20-21), una utopía que pretendía desplegar en la década de los años cincuenta un imaginario gestado en los años veinte. Sin embargo, algunas de sus demandas —como la adquisición de obra de los artistas en producción, y la fundación de escuelas y museos— se desarrollaron en las décadas posteriores.

1.1.2. «La generación de la ruptura»

La nueva pintura mexicana se había constituido al calor de la oposición a la vieja escuela, y en más de un sentido ese era el único elemento de unión entre caminos artísticos muy diferentes entre sí: fue en buena medida una pintura de “frente de batalla”.
Jorge Alberto Manrique⁴⁸

La cercanía entre estos pintores se explica no por el estilo sino por el espíritu que los anima.
Delmari Romero Keith⁴⁹

Entre 1940 y 1970 se produjo en México una transformación artística muy concreta. En ella, un arte social, de premisas populares y deudor de la revolución mexicana, perdió su centralidad en favor de un modelo de abstracción o figuración no politizada y disfrute privado. Obras que ocupaban espacios públicos y enaltecían la importancia histórica de las masas, decayeron en favor de la preocupación por una estética universalista, ajena a lo social y pensada para ser contemplada en galerías. En el ámbito de la pintura dicha transformación produce, y es producto de, la llamada «generación de la ruptura».

Lo que en este punto interesa es definir una de las posiciones enfrentadas para entender el clima ideológico y práctico de la pintura de la época. No es necesario de momento exponer quiénes constituían esta *generación*, sino

⁴⁸ El texto data, al menos, de 1976 (Manrique, 2000: 25).

⁴⁹ Romero Keith, 2000: 42.

simplemente esbozar qué era aquello que hoy en día se conoce con dicho nombre polémico de «ruptura».

La «generación» incluía a artistas nacidos en un rango de edad bastante amplio, pues en general se ha considerado que la abría Vlady, nacido en 1920, y se cerraba —según quién analice le proceso— en torno a 1940, año en el que nació Arnaldo Coen. Como «generación», eran al menos *dos generaciones*.

Frente a la facilidad para demarcar el FNAP, por ser un frente objetivamente constituido, caracterizar a la «generación de la ruptura», un *no grupo* —puesto que su *unidad* era informal y estaba basa en afinidades y amistades—, o, al decir del historiador Jorge Alberto Manrique un “grupo sin grupo” (Manrique *et al.*, 1977: 22), resulta más complejo. Será útil, para ello, hacerlo a través de antagonismos, pues a ellos mismos “les unía más el estar ‘en contra de algo’ que el estar ‘para lograr algo’” (Manrique *et al.*, 1977: 21).

Desde que el muralismo surgió como práctica artística en 1922, enfrentó primero la crítica académica —que era aquello que buscaba desplazar—, pero también la de una serie de tendencias artísticas —antiacadémicas como el muralismo— ajenas a la politización del arte (Manrique, 1988: 25). Sin tratarse de un arte político homogéneo, el muralismo encerraba ciertas nociones comunes de arte público y de artista trabajador-ciudadano que entraban en contradicción con los postulados propios de un arte que proclamaba deberse de forma exclusiva a sus propios términos. De modo que el muralismo se desarrolló como un arte social en conflicto con las nociones de «arte puro» y de arte destinado al mercado⁵⁰.

Por supuesto, la preocupación artística social adquiriría formas diversas en las superficies pictóricas: ora indigenistas, ora arqueologistas, ora problemas sociales presentes y explícitos, ora pasados, alegóricos o místicos... Además, la pintura enmarcada dentro del arte social no solo era una variada forma de expresión con

⁵⁰ “El estatuto del «arte social» es [en cuanto a su posicionamiento respecto al principio heterónimo “de quienes dominan el campo económica y políticamente” y el principio autónomo] del todo ambiguo: pese a referir la producción artística o literaria a funciones externas (lo que los partidarios del «arte por el arte» no dejan de reprocharle), comparte con el «arte por el arte» la recusación radical del éxito mundano y del «arte burgués» que lo consagra, despreciando los valores de «desinterés» [uno de los pilares del «arte por el arte»]” (Bourdieu, 2011: 321).

cierto carácter *dirigido*, enfocado hacia una lectura política, sino también una práctica organizativa que reivindicaba ciertos espacios y ciertos modos de producción artística. La producción colectiva, la ocupación del espacio público o la militancia artística inseparable de la política, son algunos rasgos propios de esta ideología que no son necesariamente deducibles de la superficie pictórica.

No es casual que esta ideología artística constituyese su práctica en variadas ocasiones a través de grupos: sindicatos —como el Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (1922)—, ligas —como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934)—, frentes —como el ya mencionado— o sociedades, alianzas, bloques, talleres o colectivos. Sin duda es falso sugerir que la totalidad de los grupos artísticos conformados en México en el siglo XX han tenido cierta preocupación social —puesto que existieron agrupaciones de estricto carácter gremial⁵¹—, pero sí una importante parte de ellos, tanto antes como después de los años setenta⁵².

En relación antagónica con esto, tampoco es casual que los artistas de la llamada «ruptura» fueran “personas contradictorias” cuya unión se concretaba a través de un “individualismo altamente solidario entre ellos” (Híjar *et al.*, 2007: 10). Eran “extraordinariamente respetuosos con el trabajo de sus compañeros” a la par que la experiencia ajena del resto “no era aprovechable” pues cada cual “tenía que repetir su propio camino” (Manrique 1977: 21). Menos casual era que los considerados «predecesores» de esta generación, los que *admiraban*⁵³ —Rufino Tamayo y Carlos Mérida— fueran unos “modernistas solitarios”, al decir de Octavio Paz (Driben, 2012: 18), o sus antecedentes ideológicos en el terreno de la literatura —los Contemporáneos— fueran un “archipiélago de soledades” según Xavier Villaurrutia (Híjar *et al.*, 2007: 23), o que la primera *unificación* de miembros

⁵¹ “La forma ‘taller’ ha resultado en la historia una estructura productiva instaurada por ideologías diversas” (Híjar, 2007: 15).

⁵² Véase para ello “Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX” (Híjar, 2007). Entre 1922 y 1973, de los 18 grupos que en este libro se analizan, 13 desarrollan ideologías diversas de carácter social.

⁵³ Manuel Felguérez: “Había muchos artistas que uno, como joven pintor, admiraba; estaban los de la Escuela mexicana, pero a nosotros los que nos gustaban eran los modernos, gente que experimentaba otros caminos. Admirábamos a Tamayo, a Gerzso, a Soriano” (Romero Keith, 1992: 42).

de esta tendencia, en la Galería Prisse, fuera concebida por José de la Colina, su afín, “no como un movimiento homogéneo, sino digamos, como una comunidad de individualidades” (Eder, 1981: 37).

El hecho de que esta ideología del «arte por el arte» haya sido sustentada por *no grupos*, por coaliciones informales, era coherente con su lógica individualista⁵⁴. Tanto Tamayo como sus partidarios presentaban a este artista como un pintor centrado de manera incansable en su trabajo a pesar de una supuesta ausencia de reconocimiento nacional⁵⁵. Bajo la ideología del «arte puro» el valor de la obra se encontraba encerrado en ella misma, con toda su potencialidad intrínseca, de modo que la calidad pictórica era considerada capaz de abrirse camino por su propia trascendencia.

En este sentido, Tamayo aconsejaba lo siguiente:

Hagan lo que yo hice, lo que hace todo pintor verdadero: imponerse por sobre la política y las intrigas. No se preocupen por agruparse y formar cenáculos. Mejor es trabajar cada cual en su estudio. Contra la obra no valen amenazas, insultos ni maniobras (Alba, 2006: 104).

Además —y a esto se dedica el siguiente apartado— esta estrategia individual se asentaba, no solo sobre una noción estética, sino sobre unos capitales susceptibles de ser movilizados con éxito por este camino. Debido a esto, en el ámbito de «la ruptura» la constitución de grupos no era planteada como un medio posible y deseable para lograr el *reconocimiento*⁵⁶.

⁵⁴ “El panorama de la nueva pintura y del nuevo grabado mexicano no ofrece tendencias fácilmente discernibles, sino que es más bien *un aglomerado de esfuerzos individuales casi aislados*” (Manrique, 2000: 25-26). “Cada uno buscó inspiraciones donde y como pudo, y [...] desarrolló un trabajo individual y solitariamente; el punto de contacto con los demás miembros de la generación era la defensa —y el contrataque— frente al enemigo común de la escuela nacionalista” (Manrique, 2000: 40).

⁵⁵ Por poner solo algunos ejemplos que pueden demostrar que hay cierta victimización en los defensores de Tamayo: al menos desde 1928 expuso junto a Siqueiros, Orozco y otros muralistas a nivel internacional, mientras que en 1929 realizó una muestra individual en la Galería de Arte Moderno del Palacio de Bellas Artes. Su exposición en la calle Madero en Ciudad de México en 1926 recibió críticas positivas (Alanís y Urrutia, 1987: 16-31).

⁵⁶ “No se formaron grupos hermanados por la búsqueda de determinadas líneas poéticas, porque parecía no haber espacio para ello. El grupo de los llamados “interioristas” no tuvo mayor trascendencia, y el manifiesto de los “hartistas” no influyó para nada en la práctica pictórica de quienes lo firmaron” (Manrique, 2000: 40). “Desde principios de los sesenta un reducido grupo de jóvenes pintores abstractos ha hecho frente común. Con Fernando García Ponce y Vicente Rojo, Manuel y Lilia se sentirán vinculados aunque nunca urdirán nada semejante a un manifiesto o

La individualidad era un valor fundamental. Frente a “la emulación como reconocimiento de los mejores”, propia del politizado Taller de Gráfica Popular y su producción artística asamblearia (Híjar, 2007: 18), bajo el *nuevo* paradigma artístico se propiciaba, según Raquel Tibol, “una cierta obligación hacia el cultivo de un estilo personal [...]. La individualidad se había convertido en un punto muy sensible de los artistas, de ella dependían prestigio y mercado” (Goldman, 1989: XIII). Pero no era esta una apreciación que solo realizaba una historiadora partidaria del «muralismo». Juan García Ponce, el mayor defensor de los «rupturistas», decía lo siguiente:

El resultado negativo de esta situación [se hablaba entonces de una crisis en las artes plásticas] se advierte tal vez en la desorbitada búsqueda de la ‘novedad’ que parece caracterizar a las obras de algunos pintores contemporáneos y que se traduce en un excesivo énfasis en las virtudes de la diferenciación alcanzada por el empleo de nuevos materiales o la inclusión de elementos nuevos en la creación, elementos que, sin embargo, por sí mismos, no representan ni tienen ningún verdadero valor artístico. Las obras se valorizan en primer término en razón de su originalidad porque esta aumenta su valor como artículos de consumo y antes que nada, se le pide al pintor que ‘esté al día’, que cambie y se renueve continuamente⁵⁷.

Dicho en otras palabras y por Octavio Paz: el arte moderno era “un camino que cada uno ha de hacerse y por el que debe caminar a solas” (Paz, 1972: 178). A fin de cuentas, la obra de arte como objeto irrepetible y debido a un autor, era un fundamento distintivo del “arte visual de clase alta” que continuó durante el siglo XX (Hobsbawm, 1999: 21), y que en occidente había comenzado a inicios del Renacimiento. Era esto mismo lo que Luis Cardoza y Aragón valoraba: “la personalidad [que] dirige y deja huella” a pesar de “la semejanza de los estilos internacionales” (Cardoza y Aragón, 1988: 22)⁵⁸.

movimiento —lo que se debe en buena medida al rechazo unánime a la noción de “escuela”, aquello contra lo que habían luchado. Siguiendo en esto a Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Juan Soriano o Pedro Coronel, nada de bloques, ligas talleres, sindicatos o escuelas; sí, en cambio, un pacto de apoyo mutuo y el ejercicio constante de la amistad” (Moreno, 1993: 23).

⁵⁷ “El goce de la pintura”, de Juan García Ponce, *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, Ciudad de México, 13 de marzo de 1963, p. VIII.

⁵⁸ Esto era algo que, en todo un acto de resignificación retrospectiva, veía proyectado desde el arte sumerio, maya y bizantino: “nos llega viva la sensibilidad de un individuo, borrada en el arte

En parte debido a este punto, las galerías privadas —ese fenómeno comercial-cultural que crecía a gran velocidad en torno a mediados de siglo en la Ciudad de México— era el espacio *natural* de desarrollo de esta generación. El clima cultural en el que se insertaban, distante del Estado y en mediación con la creciente burguesía, demandaba una pintura en continua redefinición formal y distinción, y por tanto era idóneo para albergar una despolitización del arte.

Esta necesidad de diferenciación también queda expresada en lo disímil que era la obra de los «rupturistas» entre sí. Había tanto pintores abstractos como figurativos, que a su vez desarrollaban estilos diferentes. Desde el punto de vista de sus obras, por tanto, la unidad era imposible. Sin embargo, funcionaban como coalición precisamente por lo que estaba en disputa respecto a la herencia muralista y por los lazos sociales que los unían. Eran por tanto una coalición heterogénea como la que se puede generar en cualquier otro campo ante un momento de disputa en el que se produce una contradicción fundamental⁵⁹.

Por cómo estaba constituida la «generación de la ruptura», no contaba con un manifiesto o una declaración de principios al uso. Sí tuvo, sin embargo, amplia exposición de sus ideas a través de los periódicos. Lo más cercano a una declaración de principios fue el texto firmado José Luis Cuevas, “La cortina de nopal”, que se publicó en abril de 1958⁶⁰ —y no en 1956, como comentan algunas fuentes—; texto escrito sin intención colectiva pero que resumía la perspectiva de los artistas que se encontraban en la misma lógica. En dicho texto se exponían las principales tesis «rupturistas» y «antinacionalistas», y la crítica hacia el arte social precedente.

Este texto describía, a modo de relato sarcástico, los pasos que daba un joven dibujante para convertirse en pintor profesional dentro del contexto de las instituciones de la época, que quedaban caracterizadas como totalizantes. El

anónimo de civilizaciones, aunque no conozcamos el contexto en que florecieron” (Cardoza y Aragón, 1988: 22).

⁵⁹ El campo político es el ejemplo por excelencia de alianzas heterogéneas articuladas coyunturalmente.

⁶⁰ “Cuevas, el niño terrible”, de José Luis Cuevas, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 6 de abril de 1958, p. 7.

firmante resaltaba que el texto estaba emitido desde una individualidad consciente de poder encontrar resonancia entre los compañeros de generación; sin embargo, también indicaba que, de no hallarla, le satisfaría haber expresado su inconformidad a título personal. Sus tesis centrales en orden de aparición son las siguientes: a) el muralismo, supuesto arte popular, resultaba indiferente para las masas, que lo desconocían o rayaban, b) existía un academicismo expresivo que consistía en pintar “monotes” bajo ciertos preceptos formales, y un rechazo hacia el conocimiento artístico de otros países, que se enfrentaba con un nacionalismo racial, c) los espacios en que, como pintor, se podía alcanzar prosperidad económica, estaban en manos del Estado o de organizaciones —frentes— afines a la «Escuela Mexicana», lo que propiciaba la homogeneidad plástica dentro de una corriente mexicanista, y anulaba la contrarréplica tanto pictórica como discursiva, d) también los compradores extranjeros reforzaban la producción de arte y actitudes consideradas mexicanistas, e) todos estos mecanismos homogenizaban la producción plástica, f) él, José Luis Cuevas, se había opuesto siempre a estos mecanismos, los había confrontado y, por ello, no había recibido más que críticas personales, g) pese a esto, existía un pasado pictórico que reivindicar: ese conjunto de artistas que se inscribían en un “México eterno y universal que se abre al mundo sin perder sus esencias”, h) Cuevas se reconocía como parte de una joven generación que compartía este conjunto de inquietudes (Cuevas, 1988).

Los valores que principalmente defendía este *grupo* —y que eran, por tanto, declarados inexistentes en los partidarios de la «Escuela Mexicana»— eran el cosmopolitismo y el internacionalismo, la defensa de un arte que no se agotara en lo nacional, y la producción plástica al margen de cuestiones sociales o políticas normativas, sustentada solo en la individualidad del artista y la especificidad del arte.

En general estos agentes habían entrado al campo artístico a través de las galerías privadas de la época. No solo de aquellas con las que tradicionalmente se

les suele relacionar —Prisse, Proteo, Souza y Juan Martín— sino también de otras.

Que su posición artística general estuviera despolitizada en el seno del debate aquí planteado, no implica que estos artistas no estuvieran en disposición, en determinadas ocasiones, de realizar una producción plástica que sí lo estuviese, incluso de realizar una actividad política paralela. Así ocurrió en algunos casos en torno a 1968, debido al movimiento estudiantil y a la masacre de Tlatelolco. Antes aún, hacia 1966, Alberto Gironella y Vicente Rojo realizaron algunos dibujos para la revista *Horizonte español* de Ruedo ibérico⁶¹, y en 1961 José Luis Cuevas hizo una exposición en Roma, en la Galería Obelisco, con una serie titulada “La España de Franco”⁶² —aunque se trató más bien de una provocación—.

Vicente Rojo fue el que más divergió en este punto. Debido a razones familiares —padre militante del Partido Comunista Catalán y tío general del Estado mayor de la República— tuvo una militancia política muy concreta hasta mediados de los años cincuenta, la cual abandonó precisamente por diferencias con la organización en la forma de entender la relación entre el arte y la política. Desde entonces, concibió su tarea en la imprenta como un trabajo comprometido, que a la par le apasionaba tanto como la pintura. Rojo sentía que su trabajo en el diseño “cumplía una función social, cultural, política. Mientras que la pintura era todo lo contrario, era algo que a mí me permitía volar, inventar, no tener compromisos con nadie”⁶³. Nótese, por tanto, que eran esferas separadas en lo que a la cuestión política o social se refiere, no como ocurría con los pintores muralistas.

Josep Bartolí había sido dibujante político en España, pero en la Ciudad de México su obra no tuvo este corte⁶⁴, a pesar de que militó en varias

⁶¹ Esto puede verse en una carta del galerista Juan Martín a Alberto Gironella de 1966 (Romero Keith, 2000: 133).

⁶² “Sala de ventas”, sin autor, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 4 de junio de 1961, p. 3.

⁶³ Entrevista con Vicente Rojo el 25 de mayo de 2016, Ciudad de México.

⁶⁴ Fragmento de nota periodística sobre una exposición suya en 1963 en la Galería Juan Martín: “Ahora expone la obra que comprende cuadros realizados en los años 1959 a 1962, donde podemos ver lo que sería la transición de un periodo figurativo y expresionista a abstraccionismo”.

organizaciones y participó en revistas políticas, al tiempo que ilustraba otras destinadas al turismo, como *Mexico This Month* (Bartolí, 2002: 386-399). Vlady, que era hijo de un anarquista franco-ruso que se había incorporado a la Revolución de Octubre en 1919, tenía una clara afinidad con la posición anticapitalista del trotskismo. Pero incluso él acudió a la pintura como *refugio*, y no como espacio donde disputar también estas cuestiones. “Me convertí en pintor sin quererlo, deseando escapar, desprenderme de la historia. Y he aquí que la historia me persigue aún” (Vlady, 2006: VI) También podríamos incluir aquí algunos gestos de Tamayo, quien “rechazó participar en las Bienales Interamericanas de pintura por estar en contra del franquismo” y siempre se declaró socialista (Torres, 2016: 33); declaración cuya significación es muy relativa⁶⁵.

Sin embargo, esta politización, o bien era ocasional, o bien era paralela a la producción plástica, y en cualquier caso solo concernía a una minoría de los «rupturistas». Como grupo artístico contribuyeron a lo que estaba en juego en las décadas de los cincuenta y los sesenta: a la retirada de toda «retórica» en las artes plásticas. Vicente Rojo considera que, salvo él y Vlady, los «rupturistas» “no tenían una tendencia política definida”. “No había trasfondo político”⁶⁶.

Que los nuevos artistas con mayor reconocimiento ostentaran una posición artística despolitizada, tenía un doble origen —algo que conviene resaltar cuando en la etapa anterior la mayoría de artistas tomaban parte activa en los conflictos políticos—. Esta doble causalidad se sintetiza aquí, pero se desgranará en los siguientes capítulos. Por un lado, influía la procedencia social acomodada de los pintores, que los vinculaba de determinada manera con el campo social en su conjunto y con las disputas políticas. Por otro, el estado del campo artístico, por sus modos de reclutamiento y principios de consagración, demandaba y propiciaba en aquel momento este tipo de posiciones.

Extraído de “Galerías”, de J.G.P., *La cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, Ciudad de México, 27 de marzo de 1963, p. 33.

⁶⁵ Bromeaba José Luis Cuevas diciendo que “Tamayo se consideraba socialista por aparecer en las páginas de ‘sociales’...” (Cuevas, 1975: 159).

⁶⁶ Entrevista con Vicente Rojo el 25 de mayo de 2016, Ciudad de México.

Por ejemplo, en los años treinta la misma dialéctica, como es bien sabido, había promovido otro tipo de perfil en el que las vinculaciones a las ideas socialistas estaban muy presentes. Durante los años cincuenta y sesenta, por el contrario, los artistas contaron con menos incentivos para normalizar una plástica imbricada teórica y prácticamente con una postura política definida. La despolitización artística como premisa en instauración dominante en el campo artístico no negaba los momentos de politización citados, pero estos últimos no bloqueaban dicha gran dinámica en desarrollo, la cual estaba asentada sobre las nuevas estructuras de consagración. Sin ningún problema podían convivir la anécdota activista y un cierto humanismo abstracto con la apuesta del «arte por el arte» —que fue la ideología artística que estuvo detrás de cada artículo, cada exposición, cada elogio y cada defensa de los «rupturistas» y sus afines—, pero poner ambas al mismo nivel sería equiparar la deriva del campo y de sus posiciones dominantes con las contradicciones vibrantes que se daban en su seno.

La producción artística politizada tenía que ver con la dialéctica mencionada entre la historia de vida del productor directo y el estado del campo artístico, ambas cuestiones siempre susceptibles de relativa contingencia —aunque tampoco es que todo sea posible en todo momento—. Dicho modelo de práctica artística no era una cuestión de *buena voluntad*, la cual no puede ser negada a los artistas de «la ruptura». Esta postura consistía en esa incorporación de lo social en el agente que Bourdieu llamó un *habitus*. Era una forma socialmente instituida, asimilada por el sujeto y constituyente del mismo a través de su experiencia, cuyos patrones eran reconocibles entre sectores de artistas, y cuya diferencia entre unos y otros propiciaba disposiciones diferentes ante un mismo hecho: cómo pintar y cómo relacionar esta práctica artística con el modo de entender la situación en la que se encontraba la sociedad. Los conflictos que se dieron en torno a «la ruptura» fueron, por tanto, una disputa entre *habitus*, en la cual estaba en juego la definición de lo que era válido al interior del campo artístico.

Conviene hacer una última aclaración sobre la mencionada politización artística para evitar equívocos. Hay dos nociones de apariencia contradictoria que conviene distinguir: por un lado, la afirmación de que *todo arte es político*, por otro, la de que *no todo arte está politizado*. Como *animales políticos* en el sentido aristotélico, no hay escape a esta faceta en cualquier acción desarrollada en sociedad; toda práctica implica una toma de posición ante las diversas discusiones y conflictos sociales —aunque sea la de una *despolitizada* omisión— y contribuye a la normalización o a la puesta en cuestión de determinadas estructuras de poder. Esto lo expresa de forma excepcional el famoso lema feminista: “lo personal es político”.

Por supuesto que la posición plástica de estos pintores no escapaba a dicha dimensión, y estaba relacionada con determinadas concepciones más generales sobre el estado de la sociedad, sus problemas y soluciones, lo que era importante y lo que no. Su individualismo y su esteticismo respondían a cosmovisiones propias en ese momento de las clases dominantes, y su producción plástica era funcional al desarrollo de un capitalismo, que se encontraba en creciente abandono de las nociones sociales engendradas en a raíz de la revolución. Incluso en cuanto a sus relaciones, podían estar mejor posicionados respecto a sujetos o grupos de poder, los cuales contribuyeron a su consagración. Por tanto, que se dejaran de lado las cuestiones socio-políticas como parte del paradigma de la producción plástica, no suponía desprenderse de la política, sino tomar *determinada* posición política. En este sentido, su arte era político como todo arte producido, cuanto menos, en las sociedades modernas.

Ahora bien, esta cuestión no desplaza la necesidad de encontrar un concepto específico con el que referirse a las actividades plásticas cuyos agentes involucrados han tenido, como uno de sus fundamentos y cuestiones principales a problematizar —ya sea en el resultado del producto artístico o en la organización de su producción—, la dimensión política; esto es, que hayan puesto atención central a las consecuencias de su acción en sociedad y hayan guiado su práctica artística en relación con problemáticas en principio ajenas a la misma,

generalmente vinculadas a las clases desposeídas. Y es esto es lo que aquí se ha denominado «arte politizado».

La necesidad de no desplazar una noción por la otra la imponen las mismas posturas de la época. Es necesario diferenciar entre dos posiciones fundamentales y contrapuestas. Una de ellas se puede ejemplificar con unas palabras de José Revueltas: “El escritor [...] debe militar en los partidos, ayudar en los sindicatos y ser, en suma, sin que esto implique apartarse en sus tareas literarias, un trabajador social. [...] La literatura en sí misma [...] es totalmente inútil”⁶⁷. La otra corresponde al conjunto de nociones que impulsaron a los «rupturistas» y quienes les apoyaron, como Octavio Paz: “Hacia 1940 un grupo de artistas notables rompió el aislamiento, renunció a la retórica ideológica y decidió explorar por su cuenta dos mundos: el de la pintura universal y el suyo propio” (Paz, 1989: 287).

Estas mismas posturas enfrentadas se reproducían en la época en el ámbito de la música y de la literatura, y no solo en la capital, sino en lugares de lo más diversos. En una nota de 1953 en el periódico *Excélsior*, se recoge de forma muy breve la publicación de un libro que se ubicaba social e ideológicamente en las antípodas de los literatos aliados de «la ruptura». Un grupo de obreros del ingenio azucarero de Ixcateopan, Puebla, había logrado que se satisficiera su demanda de aumento de salario —que partía de condiciones miserables, incluso en el contexto del campo mexicano de la época, razón por la cual el sueldo se multiplicó por diez— tras nueve meses de huelga. Durante este tiempo, los trabajadores habían contado con el apoyo de otras organizaciones sindicales azucareras. Tras ello, cooperaron cinco pesos mensuales y publicaron una colección de “poemas sociales” titulada *Marcha Humana*, de Rubén Anaya Sarmiento, habitante de la región⁶⁸.

⁶⁷ “Responsabilidad del escritor. Una entrevista con José Revueltas”, de Rosa Castro, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, 10 de enero de 1954, p. 3.

⁶⁸ “Producción artística”, de Claudio Mayahuil, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, 29 de marzo de 1953, p. 10-C.

En fin, México tenía al menos dos sociedades en marcha, dos mundos heterogéneos donde la cultura podía echar sus raíces; y con esos dos mundos, dos amplísimos y variados proyectos pictóricos. Puede haber casos en los que esta diferencia entre un arte politizado y uno no politizado pueda ser sutil, pero no estamos ante ese problema. En concreto, para estudiar el conflicto que se propone esta tesis, la noción —cierta, válida, y analíticamente útil— de que «todo arte es político», no desplaza la pertinencia de emplear el concepto de «arte politizado» para referirse a prácticas más específicas, como las ejemplificadas. Pretenderlo supondría pasar por alto uno de los ejes principales del debate artístico desde mediados del siglo XIX y hasta la actualidad, y también haría obviar que en aquella época, en México, el vaciamiento de un *mensaje* en las obras era el aspecto central en juego. No por nada José Gómez Sicre quiso resaltarle por carta a Alfred H. Barr Jr —quien había sido director del Museo de Arte Moderno de Nueva York—, antes de la primera exposición de José Luis Cuevas en Washignton en 1954, que este dibujante era de los que “no están interesados en los mensajes políticos”⁶⁹.

1.2. Un clima internacional en tensión: apuntes sobre la Guerra Fría cultural

Al finalizar la [Segunda] guerra [mundial], cambiarían la política de la izquierda así como el enemigo en turno de los países occidentales, pasando de la amenaza del fascismo al peligro del comunismo. Y con este cambio, el destino de la primera generación del muralismo quedaría sellado. A partir de entonces, el realismo, dialéctico o no, sufriría el asedio, tanto en casa como en el exterior.
Mary K. Coffey⁷⁰

Se acaban de presentar los elementos fundamentales de la polémica artística de la época al interior de México. Sin embargo, al hacerlo, varios elementos han

⁶⁹ Fragmento de la carta de Gómez Sicre a Barr de 1954 traducido para esta tesis: “[Cuevas] representa la última generación de artistas, quienes no están interesados en los mensajes políticos y, al mismo tiempo, no rompen con la tradición expresionistas de la Escuela mexicana” (Fox, 2013: 281).

⁷⁰ (Coffey, 2015: 141).

apuntado hacia un contexto global muy específico, y hacia el modo en que el gobierno y determinados sectores del país reaccionaban ante él. Las acusaciones enfrentadas entre «colonialismo cultural» y «nacionalismo exacerbado» remitían a las formas en que los sectores de artistas consideraban que debía darse la relación entre la cultura nacional y la internacional, y también expresaban su diagnóstico sobre la situación: cerrazón para unos, momento de injerencia para otros. Y las acusaciones peyorativas cruzadas que definían la práctica del contrincante como de «arte de sociedad» o como «arte propagandístico», aun siendo previas a la Guerra Fría, encontraban en ella un contexto internacional polarizado.

El muralismo tenía un marcado carácter cosmopolita por varias razones. En primer lugar, era heredero de las transgresiones formales de las vanguardias europeas y sus prolegómenos —por ejemplo, Siqueiros declaró la deuda con Paul Cézanne⁷¹—. En segundo, estaba en diálogo con las problemáticas de otros países. En tercero, lo conformaban pintores de diversas nacionalidades. Y en cuarto lugar, tuvo influencia por toda América. Sin embargo, su cosmopolitismo se desarrolló bajo una forma particular, pues estaba en parte ligado al internacionalismo obrero y guardaba relaciones de contribución/discusión con artistas de otras regiones que también estaban ocupados en atender la relación entre arte y acción política desde las izquierdas.

Sin embargo, al mismo tiempo, por las circunstancias de México derivadas de una historia colonial y un presente dependiente, el muralismo desarrolló y se relacionó con diversos nacionalismos contestatarios a estas dominaciones internacionales; con ese nacionalismo no chovinista sino democratizante que resumía la famosa frase de Vicente Lombardo Toledano: “Nacionalizar es descolonizar”. Para barrer con la oligarquía porfirista afrancesada se hacía necesario, no solo realizar el reparto de tierras y desarrollar una industria propia menos dependiente de la inversión extranjera, sino también revalorar el patrimonio cultural vinculado a lo indígena. Para Octavio Paz, la Revolución mexicana había

⁷¹ “Panorama de las artes plásticas. Posibilidades y dificultades de los negros”, de Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 7 de septiembre de 1952, p. 7.

supuesto “una revelación del subsuelo histórico de México [...] una revelación de nuestro ser nacional” (Paz, 1989: 11-12). Fue con la Revolución mexicana con la que se empezaba a valorar, ya no solo el pasado indígena, sino su presente y sus manifestaciones culturales. A fin de cuentas, desde las lecturas marxistas como la de Siqueiros, la dependencia económica y la cultural estaban relacionadas. Y no se equivocaba, pues los periodos de la posrevolución marcados por una acción política menos subordinada respecto a Estados Unidos fueron precisamente los del desarrollo del muralismo; esa corriente que, como diálogo de lo nacional y lo internacional, situó al México de la primera mitad del siglo XX en la historia universal del arte, influyendo sobre todo el continente y haciendo patrimonio global lo que había nacido en un contexto concreto, gracias a de las resonancias que encontraba en otros países.

Siqueiros subrayaba que el nacionalismo en la pintura mexicana de la época había sido, no su fundamento, sino una derivación positiva y necesaria del propósito inicial, el cual se basaba en un arte social que hiciera avanzar a la Revolución mexicana —punto donde el nacionalismo se hacía emancipatorio, y por ello se integraba— y, a través de ella, a la revolución proletaria mundial.⁷²

Sí, un arte nacional, pero un arte nacional por función social nacional, ligado a las tradiciones poderosas de la nacionalidad, y no un arte para turistas mentales, un arte de especulación *snob* formalista, mexicanista en consecuencia (Alfaro, 1951).

Por tanto, el cosmopolitismo y el nacionalismo muralistas conformaban una dialéctica multifacética: por un lado, la relación entre las luchas globales y nacionales anticapitalistas; por otro, el resultado del diálogo entre los planteamientos artísticos vanguardistas y las formas precolombinas; por último, la síntesis de estos dos grandes pilares en una plástica renovada de valores propios y con inserción política.

Por supuesto, del devenir artístico de México formaban parte otros muchos artistas que no necesariamente comulgaban con estas ideas fuertemente politizadas, sino que planteaban un nacionalismo más próximo a ser un valor en sí

⁷² “Retorno al arte mayor. Verdadera significación nacional e internacional de la pintura mexicana contemporánea”, de David Alfaro Siqueiros, *Artes de México*, números 5 y 6, diciembre de 1954.

mismo, al tiempo que no eran seducidos por las ideas comunistas. La atención vuelta sobre la riqueza artística de México tenía varias razones de ser y diferentes planteamientos. Esta era una de las fuentes de debate al interior de la «Escuela Mexicana», movimiento que Siqueiros analizó críticamente en varias ocasiones⁷³.

El muralismo no fue nunca una corriente autocomplaciente, sino el centro de intersección de multitud de debates sobre cómo se estaban resolviendo las dialécticas mencionadas, algo que no venía dado y que había que producirlo teórica y prácticamente, y que se fue modificando en su transcurso y a través de diversos agentes.

La postura de Siqueiros, que había sido la dominante en el Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores Revolucionarios a inicios de los años veinte, y que había incorporado incluso a un nihilista como José Clemente Orozco —reacio a todas las ideologías políticas, lo cual fue uno de los fundamentos, junto a su muerte más temprana, de su mejor acogida en el mundo «rupturista»—, no lo era ya a mediados del siglo XX, incluso al interior de la «Escuela Mexicana». Muchos artistas, nacionales y extranjeros, encontraban en el arte popular mexicano y en el prehispánico soluciones plásticas de su interés (Torres, 2016: 29-30), sin que necesariamente desarrollaran una dimensión política. No por nada Siqueiros echaba en falta a finales de los años cuarenta “las doctrinas y prácticas” que habían dado vida al muralismo⁷⁴.

En resumen, la amplitud de la «Escuela Mexicana» —diversa desde su nacimiento— a su llegada a los años cincuenta estaba atravesada por diferentes posicionamientos, entre los que las ideas marxistas no eran las dominantes —se había consolidado ya una segunda generación de muralistas de corte más humanista y existencial, como González Camarena (Coffey, 2015: 188-196)—. A

⁷³ Los textos más importantes al respecto: “Rectificación sobre las artes plásticas en México” de 1932 (Tibol, 1974: 37-52); la recopilación de ensayos de los años treinta y cuarenta en el libro “No hay más ruta que la nuestra” (Alfaro, 1945); y la última parte de “El muralismo de México” de 1950 (Alfaro, 1950).

⁷⁴ “Tamayo es de una ampulosa autosuficiencia, dice Siqueiros”, de Antonio Rodríguez, *El Nacional*, México, 27 de septiembre de 1947, pp. 1 y 3.

pesar de ello, sus nacionalismos no dejaban de tener por base una cierta preocupación social, tuviera esta o no una clara definición política.

«La ruptura» eludió estas complejidades, en parte porque no eran cuestiones de su interés. Su *habitus* era otro, y su actividad y su reflexión plástica se producían por diferentes circuitos y lógicas. Las problemáticas político-artísticas no se encontraban en la cartografía de sus preocupaciones, que eran las de conocer el arte principalmente europeo, estar al tanto de las últimas manifestaciones, dedicarse al placer —a veces angustioso e incierto— de la pintura, explorar sus posibilidades, lograr espacios para exponer... Además, entendieron el “No hay más ruta que la nuestra” de Siqueiros como un mandato estilístico, lo que les generó un absoluto rechazo, ya que lo más valioso para ellos era la individualidad en el arte —algo que no había sido tan importante para la otra postura—. Esta sentencia de Siqueiros —apoyada en un breve repaso bastante simplista de la organización del arte en tres momentos de la historia del ser humano— era más bien una defensa del arte público y realista en sus diversas posibilidades —que siempre estuvieron en discusión en el muralismo—, cuestión que aunque podía cobijar a artistas con diversos estilos, era opuesta a la noción de «la ruptura».

La preocupación «rupturista» por la autonomía de la pintura hacía que cualquier nacionalismo fuera considerado chovinista; cualquier planteamiento político definido, una injerencia categórica; y la discusión sobre la producción plástica, un asalto a la individualidad. Todo este debate fue retirado por ellos en bloque, y no volvió a ocupar un lugar de peso en las discusiones artísticas sino en los años setenta, entre Los Grupos politizados—ya desde nuevas premisas artísticas, en un contexto alejado de la preeminencia de la pintura (Vázquez, 2008: 194-196)⁷⁵—.

Por tanto, el mismo campo artístico mexicano, sin necesidad de injerencias extranjeras, recogía condiciones para un conflicto ideológico en el terreno de la cultura que empleara los términos de la Guerra Fría. Esta no emanaba desde los

⁷⁵ A inicios de los años sesenta, con Nueva Presencia hubo cierto resurgimiento de estas inquietudes.

Estados Unidos y la Unión Soviética extendiéndose sobre el mundo, sino que sus planteamientos eran claves de lectura al mismo tiempo nacionales e internacionales, realizadas desde los diferentes países en un momento en el que dos claros proyectos económicos, políticos y sociales estaban en marcha; y ante estos proyectos —que tenían dimensión teórica y práctica, real e ideal— las naciones, en su interior, tenían sectores partidarios de aproximarse a uno y a otro, siendo parte activa del conflicto.

Sin embargo, en esta intersección entre lo nacional y lo internacional, la posición «rupturista» tenía una clara ventaja: lo quisiera o no, lo apoyara o no, le interesara o no, lo cierto es que entraba en resonancia con el macartismo y las pretensiones culturales hegemónicas de Estados Unidos, potencia capitalista, vecino del norte y país dominante en una región de dictaduras levantadas en favor de los intereses del capital; todas ellas circunstancias internacionales propicias para que terminaran de desaparecer las bases sociales del muralismo. A la acción económica, política y militar desarrollada desde Estados Unidos en los diversos países de Latinoamérica para frenar los avances de cualquier tipo de izquierda —intervención que a menudo contaba con la iniciativa y la participación activa de las élites de cada país, defendiendo así de forma paralela los intereses de los grupos dominantes de ambas naciones— se le unía, bajo su propia lógica y agentes específicos, una injerencia cultural.

Esa intervención se trató de una realidad histórica. Desde mediados de los años cuarenta, en Estados Unidos el expresionismo abstracto era reconocido como la creación nacional por excelencia (Stonor, 2001: 353-354). Para la ideología panamericanista de las élites estadounidenses, esta era una victoria simbólica en la lucha contra París por la capitalidad artística. El expresionismo abstracto, una corriente realizada por artistas que habían tenido —pocos años antes, durante los gobiernos de Roosevelt— una “afiliación inconsciente con la ‘izquierda’”, era idóneo para la batalla cultural contra el realismo socialista, pues se presentaba como el arte producido desde la plena libertad individual, y así lo

instrumentalizaron las élites políticas estadounidenses a través de la CIA (Stonor, 2001: 353-356 y 361).

La construcción de esta abstracción despolitizada como símbolo de libertad estética fue en parte una labor dirigida desde políticas culturales del MOMA en coordinación con la CIA —dirigismo del cual se beneficiaban las élites estadounidenses, y que obviaba ciertas expresiones abstractas politizadas como las de Antoni Tàpies— (Torres, 2016: 12-29), pero también era parte del devenir del campo artístico desde Baudelaire y las primeras teorizaciones sobre el «arte puro», que demandaban la independencia estética de todo «tema» y que conformaba una lógica que encontraba resonancia en un gran sector del campo artístico. Por supuesto, la victoria simbólica a la que contribuían estas dos dinámicas, la injerencista y la *natural* —la segunda tuvo siempre en jaque al muralismo desde su nacimiento—, ayudaba a debilitar las posiciones siqueirianas. Y eran dinámicas que, por supuesto, no actuaban por separado, ya que la primera se encargaba de dinamizar la segunda, lo que explica por qué los artistas, como observa María Elena Lucero, estuvieron “lejos de una complicidad tácita o consciente” con “la manipulación ideológica presente en la batalla cultural” (Lucero, 2016: 149).

La exaltación del expresionismo abstracto había tenido una fraseología nacionalista. Se presentaba como la “expresión auténtica, independiente y autóctona de la voluntad, el espíritu y el carácter nacionales” (Saunders, 2001: 353), que no era otro *carácter* que el de la libre empresa; es decir, se abanderaba dicha tendencia para impulsar el nacionalismo propio de las clases propietarias de los Estados Unidos. Con el expresionismo abstracto se evidenciaba que los artistas de este país ya no “tenían que escapar, para madurar en Europa”, sino que Nueva York era ya también “el centro cultural” del mundo (Saunders, 2001: 355). Era este un nacionalismo en diálogo con el panamericanismo que ya se había ido asentando desde el MoMA durante los años cuarenta a través de numerosas muestras de arte primitivo americano (Torres, 2016: 30), y que entraba en contradicción con los tipos de nacionalismo defendidos por el muralismo.

De modo que la relación entre lo «cosmopolita» y lo «nacional» era una construcción compleja en todos los bandos enfrentados. Y es que no era esta la contradicción fundamental, como tampoco lo era la de abstracción *versus* figurativismo. El eje polarizador, la contradicción principal, era la que existía entre la politización artística de izquierdas —funcional a las demandas de las clases populares— y la ausencia de politización artística —funcional al desarrollo capitalista—, con las implicaciones que estos posicionamientos tenían.

Que esta fuera *la contradicción principal* no significa que estas corrientes no tuvieran nada en común, pues, como se ha dicho, se retroalimentaban en muchos aspectos. Lo que implica la idea de la *contradicción principal* es que era en este punto donde, dadas aquellas condiciones históricas y mientras no hubiese un hecho que las trastocara —como en parte ocurrió en México en 1968—, era en esa discusión concreta donde el acuerdo era *inalcanzable*. Y no importaba que los dibujos de Cuevas pudieran asimilarse a los de la «Escuela Mexicana», o que Siqueiros produjera abstracciones sobre todo en los años cuarenta. Estas aproximaciones formales se alcanzaban desde posiciones fundamentalmente contradictorias.

La Organización de Estados Americanos (OEA) se constituyó en 1948. Desde el Departamento de Artes Visuales, ejerció una campaña de intervención cultural sobre América Latina (Frérot, 1990: 40-41). Durante los años cincuenta, comenzaron una serie de acciones por toda la región: constitución de salones —ya hemos hablado de los ESSO—, instituciones, becas —como la Guggenheim, de las más cuantiosas— y otros tipos de apoyo a todo arte que en principio estaba desentendido de las preocupaciones políticas (Goldman, 2008: 373-396) —aunque en realidad jugaba parte activa y muy concreta en las disputas de la época—.

Se daba la necesidad de desplazar una producción artística que no se había politizado en cualquier sentido, sino en el de las izquierdas y en favor de las clases populares, y en muchos casos en diálogo y acción con ellas. Era esta una alianza política esforzada en poner en peligro los intereses de las élites, tanto

estadounidenses como de sus propios países. En respuesta a esto, entre las actividades encubiertas estuvo la de seducir a los intelectuales y financiar de manera secreta a aquellos que eran antimarxistas “mediante el apoyo a la publicación de revistas, conferencias, o películas cuyos contenidos se dirigían a la oposición de un socialismo de Estado; todo respaldado por el espionaje estatal” (Torres, 2016: 26 y 27).

Las acciones militares de Estados Unidos en la región, como la que realizó para derrocar al gobierno de Jacobo Arbenz en Guatemala y asegurar los intereses de la United Fruit Company, tenían su contraparte cultural con los mismos intereses. Aquel conflicto en concreto le pilló a Arturo García Bustos en Guatemala, en el Taller de la Casa de la Cultura, donde se hacían grabados favorables a la reforma agraria. Como una muestra del particular cosmopolitismo mencionado en la «Escuela Mexicana», los artistas guatemaltecos y mexicanos de izquierdas colaboraban tratando de organizar una especie de Taller de Gráfica Popular en aquel país⁷⁶.

Durante los años treinta, bajo unas circunstancias muy concretas, el recibimiento del muralismo mexicano en los Estados Unidos había sido positivo. Todavía no existía otro modelo artístico que pudiera cumplir las aspiraciones de exaltación americanas, había cierta tensión con Europa por el auge del fascismo (Manrique, 1982: 2140) y se daba en ese momento la presencia de un gobierno de corte keynesiano que había llegado al poder tras el Crack del 29, y un clima de desarrollo del movimiento obrero en el que las nociones anticapitalistas tenían mejor acogida.

Pero esto dio un giro y las grandes colecciones que entonces se hicieron fueron “olvidadas en los museos a los que han ido a parar” (Manrique, 1982: 2141), y con la ayuda del macartismo la «Escuela Mexicana» perdió su mercado en Estados Unidos⁷⁷ (Frérot, 1990: 22). Comenta Shifra Goldman que desde los años cuarenta:

⁷⁶ Entrevista con Arturo García Bustos y Rina Lazo el 11 de febrero de 2016, Ciudad de México.

⁷⁷ “A la violenta campaña macartista de la posguerra que echó por la borda la fascinación de los estadounidenses por la Escuela Mexicana, se aunó una política exterior intervencionista en el

Se inició una difamación contra el movimiento muralista. Se le acusó de anecdótico, narrativo, arcaico, nacionalista, propagandista, literario y carente de imaginación. Esta campaña, llevada a cabo en Europa y los Estados Unidos, dio como resultado que las historias del arte desdeñaran o excluyeran de plano a la escuela mexicana (Goldman, 1989: 30).

Pero el cambio artístico mexicano no solo se vinculaba con las políticas *dirigistas de apariencia no dirigista* del vecino del norte y otros países, sino también con los intereses y gustos de quienes ocupaban las posiciones dominantes del campo artístico a nivel internacional. A fin de cuentas, esa *campaña* a la que se refería Goldman fomentaba una posición que era defendida por agentes nacionales de peso, como *Los Contemporáneos*, y cuyas críticas estaban presentes desde finales de los años veinte.

Estas concepciones no eran un producto de la Guerra Fría ni de las campañas secretas, las cuales tan solo pudieron dar fuerza a una posición existente que, como veremos en los capítulos tres, cuatro y cinco, contaba ya en el México de los años cincuenta con el desarrollo de un estado del campo artístico cada vez más favorable a su hegemonía.

México, un país con peso en la región, con su campo artístico específico, sus propias instituciones de consagración, su propio estado del mercado y su propia historia del arte marcada de manera muy fuerte y diferencial por su revolución y el muralismo, no recibió estas injerencias como un vaso vacío. Es un hecho histórico que la actividad secreta cultural estadounidense debió haber dinamizado estas condiciones, y que becó y consagró a artistas «rupturistas». Pero también lo es que dicha postura tenía sus propios y convincentes argumentos ineludibles incluso para los artistas más politizados, y que Siqueiros consideraba como meta final del arte, aunque no opinara que pudiera darse bajo las condiciones del momento⁷⁸.

plano político y cultural que instrumentó el Departamento de Artes Visuales de la OEA" (Frérot, 1990: 24).

⁷⁸ Siqueiros dijo lo siguiente en 1932: "Soy partidario de que la pintura y la escultura sirvan al proletariado en su lucha revolucionaria de clases; pero considero la teoría del arte puro como suprema finalidad estética. Agregó: una manifestación de tal naturaleza no ha existido hasta la fecha en el mundo, y solamente podrá existir en una sociedad sin lucha de clases, es decir, sin política; esto es: en la sociedad comunista integral. Lucho por el advenimiento de esa sociedad porque al hacerlo lucho por el arte puro" (Tibol, 1974: 51).

Entre los agentes fundamentales para esta tesis, varios de ellos estuvieron vinculados a las nada inocentes instituciones estadounidenses. El galerista Antonio Souza “en 1958 participó en la publicación *Américas*, órgano de difusión de la Organización de los Estados Americanos (OEA)” (Puente y Silva, 2013: 49). Hilda Lorenzana, quien era la esposa de Arnaldo Coen en los sesenta, le escribía las siguientes palabras a otro galerista fundamental de «la ruptura», Juan Martín, en agosto de 1967: “Gómez Sicre nos recibió diciendo que no tenía noticias tuyas pero el doctor Savoyer le había telefonado diciéndole que enviara los cuadros” (Romero Keith, 2000: 144). Por su parte, recordaba Bianca Dall’Occa Orsi, esposa de Francisco Corzas, la gran actividad de investigación que el MoMA realizaba a finales de los años sesenta:

Dejó un libro de Juan en el Museo de Arte Moderno [de Nueva York], tienen un archivo en el cual están fotos, *currículum*, etc., de Rojo, de Coen, de Alberto, de Pancho, de varios de tus pintores y de algunos otros. Ahora quieren que cada pintor tenga una carpeta más amplia, más al día.

Es increíble cómo aquí saben todo y de todos, de los buenos, de los malos, de los que venden menos, de los que venden más. Están de veras muy bien informados sobre el arte de México (Romero Keith, 2000: 141).

En la etapa de interés de esta tesis, tuvieron beca Guggenheim los siguientes artistas: Enrique Echeverría —1957—, José Luis Cuevas —1960—, Vlady —1968—, Alberto Gironella —1968— y Gunther Gerzso —1973—.

Para Echeverría esta beca fue muy provechosa, ya que su estancia de un año en Nueva York le permitió conocer al director del MoMA—quien le compró obra— y a un cubano llamado Rolando d’Angel, quien dirigía la galería Rolando d’Angel Latinamerican Art, espacio en el que estaban exponiendo varios artistas latinoamericanos que pronto tendrían gran reconocimiento, como Wilfredo Lam, Botero o Armando Morales⁷⁹. Según Teresa del Conde, entre los artistas “a quienes José Gómez Sicre promovía desde la Organización de Estados Americanos” estaban Enrique Echeverría y José Luis Cuevas (Ruy *et. al.*, 2002: 81).

⁷⁹ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

De todas estas cuestiones, el vínculo más directo y que derivó en una de las cooperaciones tras bambalinas y sistemática quizá más significativa y llamativa, fue el que establecieron José Luis Cuevas y José Gómez Sicre. Este último —quien había enviado en 1954 a Cuevas a exponer a Washington, donde se vendieron todas sus obras— escribió casi cien de los polémicos textos que el dibujante «rupturista» firmó, tal y como el reciente trabajo de Edgar Alejandro Hernández permite probar⁸⁰. Algunos de los escritos eran autobiográficos —en teoría—, otros en respuesta a polémicas —como por ejemplo con Raquel Tibol—, y también es posible evidenciar que entre los enviados a *México en la Cultura*, varios no fueron escritos por Cuevas. Las cartas que le mandaba a Gómez Sicre muestran que para 1963 Cuevas ya había desarrollado tal dependencia estilística que no se atrevía a contestar ni al cuestionario de un periódico⁸¹.

Quizá el hecho de mayor relevancia para esta investigación sea una carta de Cuevas dirigida a Gómez Sicre el 18 de diciembre de 1958, ocho meses después de la publicación del texto conocido como “La cortina de nopal”. Decía lo siguiente:

Ayer hablé con Benítez [Fernando, el director de *México en la Cultura*] y me pidió colaborar mensualmente en su periódico. Esto es peligroso, pues de escribir yo algo se advertiría mi dualidad de estilos. Me pagarían algo (es decir, a ti). [...] Dice que admira “mi” hondo sentido del humor y que le gustaría lo conservara en todos “mis” escritos (Fox, 2013: 290).

Esta reacción cautelosa, en especial el miedo a que se detectara una “dualidad de estilos”, lleva a pensar que ninguno de los tres textos publicados bajo la firma de Cuevas en aquel suplemento—el primero fue en marzo de 1958— estuvieran escritos por él; incluido el famoso relato que ha llegado a ser considerado casi como un manifiesto de «la ruptura», “La cortina de nopal”. El hecho de que la entrevista que Elena Poniatowska realizó a Cuevas —que apareció nueve meses antes, el 17 y el 30 de junio de 1957— no contara con un

⁸⁰ Aunque ya una autora estadounidense había develado hacía tres años que varios artículos firmados por Cuevas habían sido escritos por Gómez Sicre (Fox, 2013: 152), esto no tuvo resonancia en México hasta la aparición del artículo de Edgar Hernández, que por otra parte ha extendido la acusación a muchos más textos. “José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas”, de Edgar Alejandro Hernández, *Excélsior*, 6 de julio de 2016.

⁸¹ “José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas”, de Edgar Alejandro Hernández, *Excélsior*, 6 de julio de 2016.

estilo tan hostil hacia la «Escuela Mexicana» ni con tanta insistencia en ello, apuntala esta hipótesis. Además, tal y como señala Claire F. Fox al hilo del fragmento de carta citada (2013: 152), la cuestión de que Fernando Benítez resaltara el sentido del humor de los textos previos y que Cuevas entrecomillara su autoría, contribuye a incluir a “La cortina de nopal” —con fuerte componente sarcástico— como uno de los escritos de Gómez Sicre.

Sin embargo, todos estos vínculos no han sido objeto de estudio de esta tesis. Hay razones que argumentan esta decisión: las discusiones de la época y sus bases socio-artísticas —principal preocupación de este trabajo— eran previas a la Guerra Fría, y estaban presentes en otros lugares del mundo al menos desde el siglo XIX. De modo que hubiera sido muy estrecho tratar de argumentarlas como consecuencia del injerencismo. La solución idónea, pero imposible en los marcos en los que se ha producido esta investigación, hubiera sido realizar ambas investigaciones, pensando a la Guerra Fría como enzima polarizadora —y dinamizadora de una de las dos partes— de un debate ya existente.

La virtud de la opción escogida reside en que, al poner de relieve las condiciones endógenas, se evidencian las nuevas oportunidades de influencia externa, tanto con pretensión dirigista como aquellas que son producto de la mera afinidad. Porque no se puede dejar de lado que un arte que en apariencia se alejaba del Estado, que tenía conexión con determinados referentes internacionales, y que satisfacía la pasión *esnobista* por lo nuevo, no se relacionaba solo con los intereses imperialistas estadounidenses, sino también con los propios de algunos sectores de la clase media urbana y de la burguesía mexicana de la época interesados en el arte. A fin de cuentas, fueron aquellos “nuevos funcionarios públicos y empresarios instruidos, quienes se interesaron por las nuevas corrientes plásticas y culturales como un importante elemento de prestigio social asociado a la modernidad” (García, 2014: 496); gustos nuevos cuyo creación respondía más a procesos sociales que a la polarización de proyectos políticos.



Capítulo 2. Proyecto artístico y clases sociales

Es curioso observar que de ordinario esos más auténticos ingredientes o requisitos de una cosa son los que nos pasan inadvertidos, los que dejamos a nuestra espalda, como si no fueran lo que son: el ser más profundo de la cosa. [...]

Para responder a la pregunta: ¿Qué es la cosa? Lo que hacemos es deshacerla, precisamente recurrir de su forma, tal y como está ahí funcionando, a sus ingredientes, que procuramos aislar y definir. Y claro está que, suelto, cada uno de sus ingredientes no es la cosa: esta es el resultado de sus ingredientes, y para que esté ahí funcionando es preciso que los ingredientes desaparezcan de nuestra vista como tales y sueltos.

[...] La definición de una cosa, al enumerar sus ingredientes, sus supuestos, lo que ella implica si ha de ser, se convierte, por tanto, en algo así como la pre-cosa. Pues esa pre-cosa es el ser de la cosa, y es lo que hay que buscar, porque esta ya está ahí: no hay que buscarla. En cambio, el ser y la definición, la pre-cosa, nos muestra la cosa en statu nascendi, y solo se conoce bien lo que, en uno u otro sentido, se ve

nacer.
José Ortega y Gasset⁸²

Vistos los dos perfiles artísticos en disputa, desde la sociología del arte cabe una pregunta fundamental: ¿Existieron unas condiciones sociales determinadas —y determinantes— que permitieron y propiciaron el particular proceder —plástico, expositivo y organizacional en general al interior del campo artístico— de uno u otro sector? Se plantea aquí la posibilidad de que estos dos grupos de artistas tuvieran una serie de características sociales comunes y diferenciadas que, sin ser expresadas en la disputa simbólica, sin hacerse explícitas, podrían ser fundamentales para entender el debate. Se trataría de ver si es posible encontrar en cada sector algo así como esa “pre-cosa” que identificaba Ortega y Gasset en el epígrafe que abre este capítulo.

Por desgracia, para esta investigación no era posible realizar el estudio de ambos grupos de artistas. En lugar de ello, se ha ahondado en los «rupturistas» y se han realizado pequeñas comparaciones, cuando ha sido factible y pertinente, con los afines al FNAP.

Las características de los artistas de «la ruptura» —es decir, su *pre-cosa*— serían las originadas en una procedencia social más elevada que la de sus oponentes, de la cual se derivaban unos capitales —económico, cultural y

⁸² (1982: 67-68)

social— que se estaban volviendo más propicios ante el nuevo estado del campo. Estos capitales, al ser movilizados, lograrían un exitoso desenvolvimiento a través de las estructuras del campo en rearticulación, permitiendo sostener su proyecto ideológico-artístico temporalmente ajeno al Estado, y afianzando la legitimidad de su postura mientras las instancias oficiales se transformaban —y eran por ellos impulsadas a transformarse— de forma progresiva a su favor.

De esta hipótesis se desprende que no es desde la tradición filosófica de Ortega y Gasset desde la que se va abordar el análisis de elementos comunes de este sector, sino desde una bien distinta. Se hará desde cierta perspectiva que ha tenido siempre, como una de sus fundamentales preocupaciones analíticas, el estudio de cómo los factores culturales de apariencia autosuficiente o autónoma tienen un enraizamiento en lo social:

No se parte de lo que los hombres dicen, se representan o se imaginan, ni tampoco del hombre predicado, pensado, representado o imaginado, para llegar, arrancando de aquí, al hombre de carne y hueso; se parte del hombre que realmente actúa y, arrancando de su proceso de vida real, se expone también el desarrollo de los reflejos ideológicos y de los ecos de este proceso de vida. También las formaciones nebulosas que se condensan en el cerebro de los hombres son sublimaciones necesarias de su proceso material de vida, proceso empíricamente registrable y ligado a condiciones materiales. La moral, la religión, la metafísica y cualquier otra ideología y las formas de conciencia que a ellos correspondan pierden, así, la apariencia de su propia sustantividad. No tienen su propia historia ni su propio desarrollo, sino que los hombres que desarrollan su producción material y su trato material cambian también, al cambiar esta realidad, su pensamiento y los productos de su pensamiento. No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia (Marx y Engels, 1966: 25-26)

La posibilidad de una relación entre los estilos, tendencias o las concepciones artísticas en general y las condiciones de existencia —y no solo remitidos a cuestiones culturales— ha sido uno de los aspectos subrayados históricamente por el marxismo. Plejanov, a inicios del siglo XX, planteaba de la siguiente forma la disyuntiva entre las dos grandes inclinaciones culturales que en su etapa histórica se perfilaban:

Si los artistas de un determinado país en una determinada época huyen de «las agitaciones de la vida» y del «combate» [de la politización], y en otra época, al contrario,

aspiran ávidamente a los combates y a la agitación inevitablemente relacionada con ellos, tal conducta no proviene de que algo extraño les ordena determinadas obligaciones en determinadas épocas, sino de que con una clase de condiciones sociales les domina una disposición, y con otras, otra (Plejanov, 1974:26).

Desde esta posición teórica —que tan solo lleva al terreno específico del arte la concepción general de Marx y Engels ya citada—, el marxismo advierte sobre la necesidad de comprobar cuáles son los determinantes sociales, es decir, cuáles son las condiciones de vida que pueden derivar en concepciones ideológicas divergentes e incluso opuestas; en este caso en el ámbito artístico.

El momento a analizar es de especial interés porque no es posible encuadrarlo en ninguno de los dos caracterizados por Plejanov —los cuales correspondían a situaciones históricas en los que dominaba más, o bien las posiciones del «arte por el arte», o bien las de el «arte social»—, sino que se trata justo de un proceso intermedio, de una transición. En él, los artistas tensionan para legitimar determinadas posturas artísticas.

Sabemos que las sociedades con desigualdades económicas engendran diferentes modos de vida, de manera que no es necesario un cambio de época para observar diferentes ideologías. Y sabemos más: en una sociedad desigual, las diferentes condiciones bajo las cuales los seres humanos realizan la producción y reproducción de la vida social, engendran, en su forma más sintética, las diferentes clases sociales. Una de las formas en las que los artistas se podrían relacionar con estas clases es una proximidad mayor por una u otra —proximidad que puede ser objetiva o subjetiva, aunque aquí nos centraremos en la primera—.

De lo que se trata, en resumen, es de rastrear lo que Bourdieu llamó *habitus*:

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de *disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que puede ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos (Bourdieu, 2007: 86).

Bajo las nociones marxistas —que podríamos ejemplificar por el momento a través de Nicos Hadjinicolaou— la autonomía del arte queda negada, pues los

estilos no solo guardan relación entre sí —como oposición formal definible tan solo en términos artísticos—, sino que tienen que ver con las clases sociales (Hadjinicolaou, 2005). Dichas clases estructuran la sociedad desde fuera del campo artístico y se incorporan a él bajo unas condiciones de dominación y subordinación ya definidas —una desigualdad cultural y económica preexistente. Con ello se sientan las bases para un desarrollo ideológico —también en los términos y prácticas específicamente artísticas— desigual y tendente al conflicto.

Hadjinicolaou clarifica esta relación entre las clases sociales y el arte al sustituir la noción de estilo por la de “ideología en imágenes”, que define de la siguiente manera:

Combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen a través de la cual los hombres expresan la manera en que viven sus relaciones con sus condiciones de existencia, combinación que constituye una de las formas particulares de la ideología global de una clase (Hadjinicolaou, 2005: 97).

Es necesario señalar que esta investigación se interesa, no por la ideología en imágenes —que habría que identificar en la producción plástica concreta—, sino por el conjunto de disposiciones y prácticas propias de los dos grupos indicados. La ideología en imágenes sería una de las dimensiones del proyecto teórico-práctico de los artistas de «la ruptura»; se trataría de la objetivación, en la superficie pictórica y a través de las disposiciones culturales, de las relaciones sociales que condicionan cada obra en particular. Por ello esta noción es central para las investigaciones como la de Hadjinicolaou, que se disponen a analizar los productos artísticos, pero específica en exceso para las intenciones de esta tesis.

Los apuntes teóricos aquí expuestos plantean la necesidad de tratar de vislumbrar si en el origen del conflicto artístico descrito existía, “en última instancia”⁸³, un conflicto de clase que se estaba evidenciando bajo la forma

⁸³Esta expresión es subrayada por Engels tras la muerte de Marx: “Según la concepción materialista de la historia, el factor que en última instancia determina la historia es la producción y la reproducción de la vida real. Ni Marx ni yo hemos afirmado nunca más que esto. Si alguien lo tergiversa diciendo que el factor económico es el único determinante, convertirá aquella tesis en una frase vacua, abstracta, absurda. La situación económica es la base, pero los diversos factores de la superestructura que sobre ella se levanta —las formas políticas de la lucha de clases y sus resultados, las Constituciones que, después de ganada una batalla, redacta la clase triunfante, etc., las formas jurídicas, e incluso los reflejos de todas estas luchas reales en el cerebro de los

específica de la que lo dota el campo artístico. Dicha especificidad, bajo la perspectiva que aquí se está desplegando, vendría provocada por el particular terreno el disputa: el de las prácticas y teorías derivadas de la producción de imágenes.

Teniendo en cuenta el diálogo entre el marxismo y la teoría del campo artístico de Bourdieu que va a sustentar esta tesis, conviene señalar y resolver aquí una aparente contradicción entre ambas teorías. A menudo el marxismo —o deberíamos decir mejor *algunos marxismos*—, en su intento por desvelar las estructuras de clase subyacentes al conflicto artístico, ha restado importancia a la especificidad del campo y ha tendido a realizar, de forma reduccionista, un salto directo que conecte a las clases sociales con la producción artística, obviando las mediaciones.

Es sin embargo evidente que una clase social, entendida de forma deshistorizada y solo en su faceta económica, no genera por sí misma una ideología artística, del mismo modo que no hay una *ideología artística burguesa*, sino varias y transformables. Las clases sociales, en su desarrollo histórico, median con los estados existentes de las prácticas y las reflexiones de los diversos campos, entre ellos el artístico. Si Bourdieu recrimina a Hadjinicolaou el reduccionismo de vincular un estilo a una clase social, sin especificar cómo se producía esa vinculación, y si el sociólogo francés hace énfasis en cómo las clases sociales median con la histórica específica del campo, estos señalamientos no se producen en dirección opuesta al marxismo, sino que ahondan en la lógica dialéctica materialista señalada por Marx, o en el “juego mutuo de acciones y reacciones” al que se refería Engels, afirmando la importancia de los factores “supraestructurales” (Salinari, 1969: 54). No hay aquí una contradicción entre ambas teorías, sino una discusión sobre la complejidad de las correlaciones que también se ha producido al interior de los marxismos.

participantes, las teorías políticas, jurídicas, filosóficas, las ideas religiosas y el desarrollo ulterior de estas hasta convertirlas en un sistema de dogmas— ejercen también su influencia sobre el curso de las luchas históricas y determinan, predominantemente en muchos casos, su forma. Es un juego mutuo de acciones y reacciones entre todos estos factores” (Salinari, 1969: 54).

La noción teórico-empírica desde la que aquí se trata de analizar el proceso de interés es la que Bourdieu (2011: 194-195, 308, 355 y 375) expone en *Las reglas del arte*: la verificación de que todo cambio dentro del campo artístico apela a sus argumentos específicos, es decir, tiene una autonomía mayor en sus *principios*, pero precisa de cambios externos en la misma dirección sobre los cuales apoyarse. En este caso, una posición artística despolitizada que existía prácticamente desde los inicios de la etapa muralista —desde la segunda mitad de los años veinte (Paz, 1989: 113)—, con el paso de los años y la agudización de la disputa simbólica, desplegaba sus nociones de inclusión y exclusión en el campo artístico redefiniendo el equilibrio de fuerzas en el campo y la noción sobre el arte —retirándole todo resquicio militante—. El éxito de esta disputa ideológica lo logra a través del desarrollo de nuevas estructuras del campo apoyadas en una transformación externa: el sistema de galerías y la expansión del coleccionismo de arte fruto del desarrollo de la burguesía mexicana.

El campo artístico está sometido a una doble jerarquización (Bourdieu, 2011: 321). Por un lado a la producida por el capital simbólico —ese conjunto de saberes que ostentan legitimidad al interior del campo, que ha sido producido y acumulado por su tradición de relativa autonomía (Bourdieu, 2011: 327) y que es un tipo de capital cultural específico que se le supone a quienes ocupan posiciones dominantes en el campo— al ser disputado y redefinido por los agentes (“principio autónomo”). Quienes ostentan el capital simbólico están en disposición de definir la noción de arte dominante, que es precisamente la que ellos encarnan. Este capital era lo que, en el catálogo de la exposición “Ruptura 1952-1965” que se realizó en 1988, se expresaba de la siguiente manera: “eran los miembros de la Escuela Mexicana los que marcaban las pautas y definían los conceptos” (1988: 12). El capital simbólico es lo que está en juego cuando se enfrenta, por un lado, la noción de que el arte, «para ser arte» —es decir, para ser «verdadero arte»— debe enraizarse en las problemáticas sociales, en oposición a la noción de que «el verdadero arte», es aquel que trasciende a estas problemáticas y se centra en sus valores específicos. En la disputa por la definición de lo que es y lo que *no* es arte,

en la competencia por la capacidad de concretar los principios de inclusión y exclusión del campo, lo que está en juego es el dominio sobre dicho capital.

La otra jerarquización es la generada por la subordinación a fuerzas ajenas al campo, como pueden ser las provenientes del campo del poder (“principio heterónomo”). Históricamente, estas dos jerarquías dominan de forma desigual una sobre la otra y, en su relación, definen el devenir del campo.

Esta noción implica que la clase social no es el único elemento determinante en la conformación de las posiciones de los artistas, sino que estas posiciones vienen definidas en su forma, como espacios posibles, por el propio campo artístico y sus debates internos. Sin embargo, aunque la clase social no sea la directa productora de las posiciones ni la perfiladora de las tendencias, Bourdieu, en su estudio del campo artístico francés en el siglo XIX, encontró, con una coincidencia que le “llama la atención”, una relación entre las grandes tendencias artísticas —identificadas entre sí en aquella época y país como «arte social», «arte por el arte» y «arte burgués» o comercial— y las posiciones políticas y las trayectorias de vida de sus integrantes (Bourdieu, 2011: 134 y 391-392).

Dicho esto, la primera tarea será ver si en realidad existió la presumible relación de procedencia de clase, de trayectoria de vida y de politización entre los integrantes de la llamada «ruptura», que motivara su específica toma de posición en el campo artístico. Si tal correlación se daba, entonces, como señala Bourdieu (1998: 15), el trabajo del sociólogo no habrá hecho más que comenzar, pues faltaría lo principal: explicar los términos en los que se producía esa relación; definir qué influía sobre qué.

2.1. Fuentes para la concreción del perfil y metodología de la selección de los artistas

Con la expansión del “libro de arte”, [...] un amplio público se halla a merced de esas “introducciones” ora líricas, ora enciclopédicas, pero siempre falsificadoras. Lo que no debe pasarnos inadvertido es la función social de dicha producción que transmite tenazmente los valores de las clases dominantes a través del inofensivo “amor al arte”.
Nicos Hadjinicolaou⁸⁴

El orden que hay en la historia humana no puede derivarse, como los filósofos ilustrados pretendían, del orden que hay en los pensamientos de los hombres. No es pensando como los hombres adoptan la matrilinealidad, o la covada, o la terminología iroquesa del parentesco. [...] es obvio que los pensamientos están sujetos a condicionantes, condiciones previas que hacen más o menos probable su ocurrencia en individuos y en grupos de individuos.
Marvin Harris⁸⁵

La revisión bibliográfica ha sido la fuente principal para la recopilación de los datos de vida de los artistas —aunque hay algunos aportes extraídos de la revisión hemerográfica y de las entrevistas realizadas para esta investigación—. Los libros consultados han sido desde biografías hasta catálogos de exposiciones, pasando por entrevistas publicadas o estudios historiográficos de esta etapa. Obrar de una manera más apegada a los datos primarios habría imposibilitado la tarea en los plazos que dominan este trabajo. Sin embargo, otros aprendizajes se han derivado de dicha revisión.

Muchos de los libros y catálogos sobre los artistas de «la ruptura» son, más que un medio de comprensión de estos agentes, un recurso para la reproducción de su exaltación. Varios de ellos incluyen textos de amigos, familiares o colegas —figuras a veces fundidas en una misma persona—, o se trata de catálogos de empresas privadas que, entre páginas de halagos, invitan a un académico para legitimar la publicación. Incluso lo mismo ocurre con complacientes exposiciones públicas, dependientes de las cesiones de coleccionistas privados que, en su *generosidad*, ven su obra revalorizada. La mayoría de estos libros tiene uno de los

⁸⁴ (Hadjinicolaou, 2005: 3-4).

⁸⁵ (Harris, 1982: 201).

dos siguientes enfoques, cuando no congenia ambos: o se mueven entre mitos de individualismo y vidas novelescas, o realizan análisis formales de las obras en los que se poetiza a placer; poesía que, en lugar de ser metáfora explicativa con trasfondo analítico, contribuye a despistar la atención de los fenómenos más estructurantes. Se cose así una nebulosa noción de genialidad, aderezada con caprichosos detalles de vida que convierte a la persona en personaje y con ello la sublima. Tras leer estos textos, no queda duda: la mayoría trata sobre genios talentosos, atrevidos, arriesgados, dramáticos, bohemios, imperturbables en la continuidad de su camino artístico, cuya obra es fascinante, misteriosa y evocadora⁸⁶.

Esta es la proyección ideológica a la que mayoritariamente contribuyen los libros y catálogos sobre los artistas, culminando así la especificidad del campo artístico que, si ya procura ser autorreferencial y hermético en la producción, se cierra aquí sobre sí mismo en un punto de su difusión, para explicarse desde sus propios términos. Con ello, se impermeabiliza de miradas más analíticas y ajenas a su lógica.

Sin embargo, como todo texto, estos también ha ido posible leerlos entre líneas. La tarea ha consistido en recopilar la información biográfica que para esta tesis resultaba de interés —a menudo abandonada como trivial entre pomposas frases o excluida del análisis y enlistada al final de las publicaciones—, con el fin de sistematizar la información desde un marco teórico afín a la investigación.

Sería necesario ponderar —aunque esa es ya otra investigación— en qué medida estas publicaciones han tratado de diferente manera a los artistas de «la ruptura» al pasar el tiempo. En general, han tenido un primer interés artístico-

⁸⁶ Otras investigaciones recientes se han hecho eco de similares impresiones. Acerca del libro de Romero Keith sobre la galería de Antonio Souza, afirman lo siguiente las autoras Puente García y Silva Ibargüen —quienes, entre otras cosas, perfeccionaron el incompleto catálogo que se incluía en dicho libro—: “A pesar del loable esfuerzo que esta publicación significó, no es una investigación rigurosa acerca de la trayectoria de Souza; más que abordar la producción y gestiones de este personaje, se mantiene en un plano superficial, anteponiendo la figura del galerista como *socialité* y no como pieza fundamental para la cultura mexicana” (Puente y Silva, 2013: 15).

biográfico, después una etapa más larga de acercamiento puramente formal, y al final un nuevo interés por la vida, cuando el artista era de más edad y contaba con gran consagración histórica. Sería pertinente analizar cuáles de esos cambios se han debido a transformaciones de los paradigmas historiográfico-artísticos, y cuáles al mero hecho de que, con su consagración y dando por evidentes los trabajos anteriores, los datos sociales han tendido a obviarse y el enfoque se ha centrado en el análisis de la producción artística, tal y como se ha observado de forma predominante —para cerrarse, en algunos casos, con amplias retrospectivas de vida de los artistas de gran edad, no siempre de carácter analítico—.

Es probable que el factor fundamental sea el primero, ya que, como veremos en seguida, se encuentra el mismo sesgo en la narración de otros procesos culturales de la época ajenos a la plástica. Ayuda a sustentar esta hipótesis el hecho de que esta forma concreta de explicar la historia se haya ido revirtiendo al final de la primera década del siglo XXI, con una historiografía que ha vuelto la mirada sobre la organización de las exposiciones, el estudio de las instituciones y el análisis detallado de la vida de los artistas, aunque haya sucedido de manera no del todo generalizada y no siempre liberada de la noción de genialidad.

Dicho esto sobre las fuentes, es necesario explicar de qué modo se ha seleccionado a los 26 agentes analizados, que son más de la docena —aproximada— de artistas que la historiografía ha solido inscribir como miembros de esta «generación».

Si se obedece a las publicaciones que tratan este asunto y, a partir de ellas, se traza una lista de forma amplia incluyendo a todos los posibles, los «rupturistas» serían los siguientes 20 sujetos: Gilberto Aceves Navarro, Lilia Carrillo, Arnaldo Coen, Pedro Coronel, Francisco Corzas, José Luis Cuevas, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Alberto Gironella, Roger von Gunten, Luis López Losa, Rodolfo Nieto, Brian Nissen, Tomás Parra, Gabriel Ramírez, Vicente Rojo, Kasuya Sakai, Francisco Toledo, Vlady y Héctor Xavier.

Una lista más acotada sería la que realizó Teresa del Conde a partir de observaciones de Jorge Alberto Manrique:

Los de la Ruptura fueron los siguientes: Lilia Carrillo, Francisco Corzas, José Luis Cuevas, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Vicente Rojo, Vlady, Roger von Gunten y Héctor Xavier. No le pareció tan clara [a Manrique] la inclusión de Pedro Coronel en la exposición del Carrillo Gil y tiene razón. Pedro era "esmeraldeño", escultor y pintor, metido en otras lides. Arnaldo Coen (n. 1940), Luis López Loza (n. 1938) y Tomás Parra (n. 1937) según pienso yo, hicieron "eclosión" un poco después, pero sí se adhirieron totalmente a los iniciadores de Ruptura, basta ver obras suyas realizadas a principios de los sesentas (Conde, 1999: 205)⁸⁷.

El principio metodológico para la selección de los sujetos a analizar que aquí se ha seguido, difiere tanto de la elaboración de una lista amplia a partir de los agentes incluidos por los diversos historiadores como de una más acotada y realizada desde una visión crítica del proceso que identificara a los más activos en él. El procedimiento ha sido otro, conecta con el planteamiento teórico, y ha permitido extraer, tal y como se verá en el siguiente apartado, algunas conclusiones de cierta relevancia sobre este *grupo*.

Para la selección se ha partido de varias premisas básicas. En primer lugar, la posición de los artistas de «la ruptura» —y de los próximos a ella— era posible de ser adoptada y mantenida, y tenía capacidad de hegemonizar el campo, gracias al sistema de galerías en exponencial desarrollo en la época. El crecimiento de estos espacios en ese momento concreto fue fruto de una carencia previa —impropia de países europeos en esas fechas— que fue posible por el fortalecimiento de la burguesía mexicana y el interés de otras burguesías extranjeras en el arte nacional, lo cual disparó el coleccionismo principalmente a partir del avilacamachismo.

Por otro lado, sabemos que, por excelencia, estos artistas giraron en torno a cuatro espacios: la Galería Prisse —1952-1953—, la Proteo —1954-1963—, la Antonio Souza —1956-1968— y la Juan Martín —1961-actualidad—. La importancia central de estas galerías en la configuración de dicha «generación»

⁸⁷ En un texto de 2009, en este intento de localizar al *núcleo duro*, sugiere que quizá Francisco Corzas deba ser sacado de la lista y Juan Soriano incluido (Conde, 2009: 144-145).

—a pesar de que expusieron en otros lugares— ha sido evidenciada por multitud de historiadores⁸⁸.

En tercer lugar, conviene resaltar que el carácter de estos espacios se definió en relación con una noción de «arte por el arte» en proceso de ascenso — de aumento de legitimación— en la jerarquía del campo. Esto convertía a las mencionadas galerías en aglutinadores de agentes —artistas, literatos, críticos, historiadores, periodistas, coleccionistas, galeristas, etc.— afines en su planteamiento teórico-práctico; planteamiento en el cual se inscribían los artistas de la «generación de la ruptura». Es decir, estos espacios tuvieron la importancia de ser el sustento organizacional principal.

Por tanto, estudiar a los productores plásticos que pasaron por estas galerías, independientemente de su edad o los grupos de mayor afinidad, nos ayudará a entender el resultado del filtro socio-artístico que estos espacios realizaban, y a su vez nos permitirá acercarnos a inferir la importancia que tuvo la conformación del mercado en la selección de unos y no otros artistas. Es por ello que el grupo de agentes a analizar no son solo los incluidos entre los «rupturistas», sino los que más expusieron en estos espacios, es decir *el cosmos de pintores más visible de «la ruptura»*.

⁸⁸ El subrayado es mío: “En 1961, la **Galería Juan Martín** concentraría lo que hoy se considera el **núcleo de la Ruptura**: Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Alberto Gironella, Vicente Rojo, Roger von Gunten, Arnaldo Coen, Francisco Corzas y Gabriel Ramírez”, en (Emerich 2004). “Una buena parte de ellos [los artistas opuestos a la Escuela Mexicana] **se reunirían, después de la desaparición de la Proteo y la Antonio Souza, en la Galería Juan Martín**” (Manrique, 2001: 143). “**Entre otras galerías importantes** habría que citar la **Galería Juan Martín, en cierta manera sucedánea de Proteo y Souza**” (Manrique, 2001: 80). “**La Galería Proteo abrió a la pintura joven el camino del reconocimiento: lucha que proseguiría la Galería Juan Martín** a partir de 1962, ya que la Proteo cerró sus puertas en 1963” (Frérot, 1990: 74). “La segunda sala que agrupó a las nuevas propuestas fue Proteo [...] Dos años más tarde, en 1956, se abre la galería de **Antonio Souza**, justo enfrente de la **Proteo** [...] Ahora bien, **el espacio de consolidó definitivamente a la Generación de la Ruptura fue la Galería Juan Martín**” (Driben, 2012: 30). También Pilar García se centra de forma principal en estas galerías (García, 2014: 496-500). “Desde la década de los cincuenta comenzaron otros a **abrir la brecha del mercado mundial**: La **Galería Prisse** (1952), la **Galería Proteo** (1957) que exponía a sus artistas en Caracas, Estados Unidos y Europa; la **Galería Antonio Souza** (1953), la **Galería Juan Martín** (1961)” (Rodríguez Prampolini, 1994: 10). “**Destacan por su labor cultural a favor de las nuevas manifestaciones artísticas dos galerías: la de Antonio Souza**, que existió entre 1953 y 1968; y **la Juan Martín**, fundada en 1961” (Garduño, 2009: 454). También Teresa del Conde trata fundamentalmente a estos tres espacios cuando analiza a los pintores de «la ruptura» (Conde, 1999)

En primer lugar, hay que señalar que, por razones de tiempo, las exposiciones de la Galería Prisse —no recopiladas en ninguna publicación y reunidas para esta tesis en el anexo II⁸⁹— no han podido tenerse en cuenta. Debido a la corta duración de dicho espacio —1952-1953— esto no supone un problema, ya que tuvo una baja relevancia estadística —sus muestras suponen menos de 5% del total realizadas por las cuatro galerías—. Además, los artistas que expusieron en ella pasaron después a la Proteo —1954-1963— o a la Antonio Souza —1956-1968—, cuando no a ambas. Por tanto, excluirla de esta parte del análisis no tiene mayores consecuencias. Aunque la Galería Prisse tuvo una importancia inaugural en algunas facetas de esta historia —ya ha habido arrepentimiento historiográfico por darle excesiva importancia a este espacio en la formación de la «Generación de la Ruptura» (Conde, 1999: 191)⁹⁰—, los artistas «rupturistas» se perfilaron en un proceso más dilatado, sobre todo a mediados y finales de los años cincuenta, de forma principal en la Proteo y la Antonio Souza, y en los años sesenta recogidos, parte de ellos, proyectados unitariamente y consolidados en la Juan Martín —1961-actualidad— (Driben, 2012: 30).

Tanto la Galería Antonio Souza como la Juan Martín fueron estudiadas por Delmari Romero Keith (1992 y 2000). Las publicaciones que esta autora dedicó a cada galería reconstruían los catálogos de las exposiciones. Además, el listado de muestras de la Galería Antonio Souza que Romero Keith había confeccionado, fue corregido y ampliado por Tania Marcela Puente García y Gabriela Silva Ibargüen (2013) a partir de fuentes hemerográficas. Por ello, a la hora de cuantificar qué artistas habían expuesto más, se tomó como punto de partida este último.

El catálogo que aparece en el libro de Romero Keith sobre la Galería Juan Martín también evidencia carencia de muestras, y ha sido complementado para esta tesis con los catálogos de exposiciones que en aquella época Justino

⁸⁹ Las muestras de esta galería que han sido detectadas son escasas, aunque es probable que se acerquen al total. Como se verá en el capítulo cuatro, sus exposiciones no tuvieron gran seguimiento por los periódicos y por Justino Fernández.

⁹⁰ Y mucho más claramente: “La legendaria Galería Prisse también cuenta [...], pero su duración fue muy corta: más bien funcionó como centro de reunión donde se gestaba ‘la disidencia’. La Galería Prisse más forma parte de las leyendas de la época, que no de la eclosión de las supuestas nuevas corrientes” (Conde, 2009: 147).

Fernández realizaba de forma anual para el Instituto de Investigaciones Estéticas. Como la Galería Juan Martín tiene existencia hasta la actualidad, se ha escogido el año 1973, incluido, como momento de corte.

A nivel procesual, la razón de esta fecha reside en que a inicios de los años setenta —tras el 68 y los grupos artísticos derivados y la aparición de nuevos lenguajes— se hacía evidente que empezaban a surgir otras dinámicas artísticas. Además, la oposición «Escuela Mexicana» *versus* «Ruptura» ya estaba liquidada, con la primera relegada a su carácter histórico y la segunda como protagonista del ámbito pictórico. Para esas fechas databa también Raquel Tibol el fin de «la ruptura»: “Yo pondría como clausura del movimiento cuando se organiza, en 1972, el Congreso Nacional de Artistas Plásticos, al que concurrieron todos, y los nuevos también”⁹¹. La razón de decantarse en concreto por 1973 fue que ese año su director y fundador abandonó la galería, y en torno a ese momento, como veremos más adelante, algunos artistas se salieron de ella y otros nuevos se incorporaron.

En cuanto a la Galería Proteo, la reconstrucción de la lista de sus exposiciones se ha tenido que realizar al completo para esta tesis. Para ello se ha partido de los catálogos de Justino Fernández, los cuales han sido completados con revisión hemerográfica. El catálogo se encuentra en el anexo III, con sus respectivas fuentes y el modo en que se ha confeccionado.

Llegados a este punto, ya se hacía posible cuantificar qué artistas habían expuesto en ellas y en cuántas ocasiones. Sin embargo, como el conjunto de expositores de las tres galerías rondaba los 400, era necesario acotar el grupo de estudio a aquellos que de forma dominante habían estado presentes.

Para ello, se ordenó a los artistas por número de exposiciones de mayor a menor —teniendo en cuenta la suma de muestras individuales más las colectivas—, empleando para cada expositor el referente de la galería en la que más presencia había tenido. El corte se efectuó en las tres exposiciones totales,

⁹¹ Raquel Tibol en “In memoriam. La Generación de la Ruptura”, Canal 11, 2003.

desechando a quienes no alcanzaran esta cifra. A continuación, se retiró de la lista a los artistas que habían tenido una presencia breve o nula en el país⁹².

La selección de los artistas no radicados en México por parte del galerista mediaba entre ser fruto de la visión socioartística de este agente y de sus capacidades prácticas —capital económico y social—. Su importancia radicaba en la posibilidad de que la elección del galerista fuese compartida y valorada por los diversos agentes del campo ideológicamente próximos, pero se trataba de una importancia secundaria, de apoyo, y los artistas seleccionados carecían de una actividad importante dentro del campo artístico mexicano. Eran ciertos miembros de este campo quienes los atraían en consonancia con una dinámica artística que estaban desarrollando, por lo que se trataba de sujetos que podían considerarse en cierta manera como *pasivos*, o *activados* en la mayoría de los casos desde el galerista⁹³.

El resultado final de las operaciones hasta ahora descritas es el siguiente. En la columna de las galerías se puede ver en cuál de las tres expuso cada artista —Proteo (P), Souza (S) o Juan Martín (JM)— y en las siguientes el número de exposiciones colectivas e individuales que realizaron, y la suma de ambas.

Principales expositores de las galerías Proteo, Souza y Juan Martín

	Galerías	Artistas	Colectivas	Individuales	Ambas
1	JM	F. García Ponce	7	8	15
2	P + JM	Vicente Rojo	(P2) (JM6)	(P4) (JM8)	(P6) (JM14)
3	S + JM	Roger Von Gunten	(S3) (JM7)	(S10) (JM6)	(S13) (JM13)
4	S + JM	Manuel Felguérez	(S7) (JM7)	(S4) (JM6)	(S11) (JM 13)
5	S + JM	Lilia Carrillo	(S7) (JM8)	(S2) (JM5)	(S9) (JM13)

⁹² Se ha excluido a: Bona de Mandiargues —pareja de Octavio Paz por un tiempo y después de Francisco Toledo—, François Arnal, Botero, Bageris, Borborini, Meyer Petersen, Perilli, Cornelia y Szyzlo.

⁹³ No era este el caso del catalán exiliado Josep Bartolí, por ejemplo, que, pesar de sus entradas y salidas de México, estuvo en torno a la Galería Prisse y otros eventos de importancia.

6	P + JM	Enrique Echeverría	(P 8) (JM 1)	(P 5) (JM 0)	(P 13) (JM 1)
7	P + S	Alice Rahon	(P3) (S6)	(P0) (S6)	(P3) (S12)
8	P	Vlady	9	3	12
9	S + JM	Gunther Gerzso	(S7) (JM4)	(S4) (JM0)	(S11) (JM4)
10	P	Patric	5	6	11
11	P + JM	Alberto Gironella	(P6) (JM7)	(P1) (JM3)	(P7) (JM10)
12	P + S	Rufino Tamayo	(P4) (S6)	(P2) (S3)	(P6) (S9)
13	P	Giménez-Botey	7	2	9
14	P + S + JM	Juan Soriano	(P5) (S5) (JM5)	(P0) (S3) (JM 1)	(P5) (S8) (JM6)
15	P + S + JM	Felipe Orlando	(P6) (S2) (JM4)	(P0) (S2) (JM4)	(P6) (S4) (JM 8)
16	P + S	Mathias Goeritz	(P6) (S4)	(P2) (S2)	(P8) (S6)
17	S + JM	Francisco Toledo	(S3) (JM1)	(S5) (JM4)	(S8) (JM5)
18	S	B. Bate Tichenor	4	4	8
19	JM	Arnaldo Coen	4	4	8
20	P + S	José Luis Cuevas	(P7) (S5)	(P0) (S2)	(P7) (S7)
21	P + S	Pedro Friedeberg	(P0) (S1)	(P1) (S6)	(P1) (S7)
22	P	M. Wörner Baz	3	4	7
23	S	Wolfgang Paalen	6	1	7
24	P + S	Pedro Coronel	(P4) (S2)	(P2) (S1)	(P6) (S3)
25	S	G. Aceves Navarro	3	3	6
26	S	Alvar Carrillo Gil	3	3	6
27	JM	Kazuya Sakai	2	4	6
28	P + S + JM	L. Carrington	(P5) (S4) (JM4)	(P0) (S1) (JM0)	(P5) (S5) (JM4)
29	P + JM	José Bartolí	(P4) (JM2)	(P1) (JM2)	(P5) (JM4)
30	S	Zanabria	2	3	5
31	JM	Gabriel Ramírez	2	3	5
32	P	Silva Santamaría	3	2	5
33	P	Maka	3	2	5
34	S	Esqueda	4	1	5

35	P	Urueta	4	1	5
36	P	Climent	4	1	5
37	P	Nierman	4	1	5
38	S	Hurtado	0	4	4
39	P	Héctor Xavier	2	2	4
40	S + JM	Corzas	(S2) (JM2)	(S1) (JM1)	(S3) (JM3)
41	JM + S	Remedios Varo	(S2) (JM2)	(S0) (JM1)	(S2) (JM3)
42	P	Monferrer	0	3	3
43	P	Navarro España	0	3	3
44	P	San Miguel	0	3	3
45	S	García Ocejo	0	3	3
46	S	Jaso	0	3	3
47	P	Souto	1	2	3
48	P	Virgilio Ruiz	1	2	3
49	S	López Loza	1	2	3
50	S	Nissen	1	2	3
51	JM	Keary Walde	2	1	3
52	JM	Marta Palau	2	1	3
53	P	Diego Rivera	3	0	3
54	P	Romero	3	0	3
55	P	Michel	3	0	3
56	P	Mérida	3	0	3

Tabla 1: Elaboración propia a partir del catálogo de la Galería Antonio Souza de Puente y Silva (2013: 367-385), del catálogo de la Galería Juan Martín de Romero (2000) complementado con los catálogos de Justino Fernández (1961 -1973) además de revisión hemerográfica, y del catálogo de la Galería Proteo de elaboración propia.

Dada la extensión de la tabla y los límites temporales en los que debía realizarse esta investigación, aún era preciso recortar la lista.

Como puede verse desde un punto de vista cuantitativo, se evidencian tres grandes grupos —están sombreados a la izquierda, sobre el número, en tono diferente de gris—. El primero lo conforman 29 agentes que expusieron todos ellos

seis o más veces en las mencionadas galerías —salvando los dos últimos, que suman cinco—, y que en su mayoría —más del 60%— lo había hecho en dos o más de esos espacios. Este último aspecto, a pesar de sus cinco exposiciones, es el que ha motivado a incluir a Carrington y a Bartolí en el primer grupo, además de por razones históricas y vínculos sociales. A continuación viene un sector de ocho artistas que expuso cinco veces en alguna de las tres galerías, y, tras este, los 19 que expusieron cuatro o tres veces; una proporción ínfima de ellos —el 10%— en más de un espacio.

La redacción del siguiente apartado se ha basado en los 29 primeros agentes, al que se le ha realizado un último corte debido a la ausencia de información disponible sobre algunos artistas. Felipe Orlando, Bridget Bate Tichenor y Kazuya Sakai han quedado fuera del análisis debido a la imposibilidad de encontrar siquiera un mínimo de información sobre su procedencia social. Esto nos deja una lista definitiva de 26 artistas. De cada uno de los artistas de ellos, cuanto menos se ha podido lograr información suficiente para caracterizar su origen social.

Hay algunos nombres que quedan fuera del análisis y que cierta historiografía podría considerar pertinente incluir —como podrían ser Héctor Xavier, Gabriel Ramírez, Francisco Corzas, Tomas Parra o Luis López Loza—, aunque en realidad lo idóneo hubiera sido estudiar a los 56. Sin embargo, equilibrando las razones teóricas e historiográficas con las temporales —límite este último con el que más se ha tenido que batallar—, se considera que el mencionado sector representa de manera adecuada a los que fueron promocionados de forma dominante por estos espacios y que, por tanto, son expresión de su concepción artística y *cosmos* del surgimiento de la «generación de la ruptura».

Dicho grupo no es, por supuesto, la generación tal y como se ha construido histórica e historiográficamente —doble *historia* que no hay que olvidar—. Sin embargo, el modo en que se ha seleccionado nos permite entender varias cuestiones. Una de ellas es que las mencionadas galerías no eran exclusivas para

los jóvenes. Otra, que los ocho, diez o 15 artistas de «la ruptura» no estaban solos, sino que había todo un conjunto de pintores de más edad —y también, a partir de la Juan Martín, más jóvenes— en su misma dinámica. Es decir, esta metodología, de apariencia un tanto burda y en exceso cuantitativa, resulta que tiene la virtud de reinsertar a «la ruptura» en su verdadero contexto inmediato de exposición; virtud cuantitativa vuelta cualitativa que hay que reconocer que solo pudo ser apreciada una vez avanzada la investigación. Y entre los restituidos a la importancia en este proceso estaba Alvar Carrillo Gil, que ya Raquel Tibol lo habían incluido en 1964 entre los continuadores de la “corriente individualista, afirmada en un formalismo más o menos subjetivo” (Tibol, 1964: 181-182), y cuya edad y trayectoria no se ajusta a la propia de quienes ha sido introducidos en la «generación de la ruptura», pero que realizó exposiciones que fueron empleadas como arma arrojada por algunos críticos contra el muralismo. Esto nos permite también entender la capacidad coordinadora de las galerías para atraer y hacer gravitar en torno a ellas a artistas dentro de una relativa diversidad estilística y generacional; lo que refuerza aún más su importancia.

La tabla compartida también nos muestra que existieron sujetos con mucha visibilidad en aquel momento, pero que han pasado al olvido o han perdido presencia. También hay nombres en la lista que podrían chirriar al referirse a «la ruptura», y sin embargo resulta difícil calificar esto como un problema. No deja de ser relevante que, en los principales lugares de surgimiento de esta «generación», hubiera también artistas con los cuales no se les relacionaba. Esto es muestra de una de las claves del campo artístico: las cooperaciones no planeadas, no pensadas y no conscientes que se dan entre diversos agentes a la hora de consolidar un proyecto, y que después tienden a ser obviadas por una historiografía que realiza un ensalzamiento retrospectivo de los artistas consagrados.

2.2. Perfiles sociológicos de los artistas de «la ruptura»

Se puede y se debe hacer esa arqueología del régimen autoritario. No hay peligro de incurrir en la odiosa sociología del arte. Las obras de los muralistas no sufrirán: al contrario. Nadie podría hoy hablar de Rafael sin referirse a León X; nadie puede hablar de Rivera y Orozco sin hablar del partido que se llamó, sucesivamente, PNR, PRM y PRI.
Renato González Mello⁹⁴

El sociólogo es un tipo que fastidia porque se la pasa quitando los estrados, los taburetes, los zancos, los coturnos que usted tiene bajo los pies, y a veces hasta el suelo que pisa. Es lo que hace que la sociología parezca triste, pero no es la sociología la que es triste, es el mundo. [...]
El sociólogo descubre que muchas de esas cosas que creemos naturales, que quisiéramos que fueran naturales, más o menos según nuestra posición en el mundo social, según nuestras disposiciones, muchas de esas cosas son puramente históricas, es decir, puramente arbitrarias, existen pero habrían podido no existir, son contingentes, sus fundamentos son históricos.
Pierre Bourdieu⁹⁵

Fruto del diálogo entre el fundamento teórico que se está desplegando en la presente tesis y los datos empíricos que ha demandado el planteamiento del problema, se han detectado una serie de características comunes al conjunto de 26 agentes que adquieren especial peso en la explicación de «la ruptura». A continuación se abren de secciones que condensan los aspectos más relevantes.

El esfuerzo individual que se ha realizado para el estudio de estos 26 agentes —en un periodo tan breve como es el marco de producción de una tesis de maestría—, lejos de cerrar una interpretación al respecto y de concluir todos los caminos que permite abrir, lo que hace es evidenciar las posibilidades explicativas de un vasto estudio que sería útil abordar: en general, el análisis grupal como método para comprender otros muchos procesos. Con esto no se quiere decir que las conclusiones aquí compartidas carezcan de relevancia o sean preliminares; al contrario, si se comparten es precisamente porque se considera que son significativas y susceptibles de contribuir a realizar una observación enriquecedora sobre el proceso. Sin embargo, es cierto que podrían llevarse más lejos, que es necesario hacerlo, y que un lector especializado está en situación de ello. Para

⁹⁴ (González Mello, 2008: 12)

⁹⁵ (Bourdieu, 2010: 36)

facilitar estas cuestiones, se añade el anexo IV de esta tesis: una sistematización los datos de cada artista y su fuente. Quizá a lo que debería aspirar este apartado es a persuadir de la necesidad de ampliarlo.

2.2.1. La cuestión generacional: ¿punto de partida del cambio o consecuencia activa del mismo? Relación con las transformaciones del campo literario

Quienes participaron en la Ruptura genuina (es solo un modo de decir las cosas) se frecuentaban entre sí, a pesar de no ser coetáneos; jugaban fútbol, asistían a inauguraciones en galerías, leían los mismos libros. Varios eran amigos íntimos y la intimidad llegó hasta los lechos conyugales.
Teresa del Conde⁹⁶

Durante todo el desarrollo del muralismo había habido ciertamente contracorrientes o subcorrientes, con puntos de contacto más bien esporádicos con la gran pintura épica.
Jorge Alberto Manrique⁹⁷

La primera y más evidente conclusión derivada tan solo de la tabla de los artistas recién presentada, y las edades de cada uno, es la ausencia de consistencia de la idea de una «generación de la ruptura» como agente del cambio artístico. Por el contrario, esta tesis apunta a que dicha concepción generacional ha sido una construcción historiográfica posterior al proceso que precisamente ha ocultado varios de los mecanismos que tomaron parte en la transformación artística.

Ya se ha señalado que el conflicto entre los modelos artísticos politizados y los no politizados era una cuestión de largo aliento. En el caso que nos compete, se inició con el mismo muralismo a mediados de los años veinte. Sin embargo, no era esta una polarización cultural propia tan solo de la pintura. Los procesos simbólicos emanados de la Revolución mexicana, al ser herederos de sus tendencias socializantes, todos ellos vieron truncado de forma paulatina su particular desarrollo proyectual e ideológico en la medida en que la burguesía

⁹⁶ (Conde, 1999: 191)

⁹⁷ (Manrique *et al.*, 1977: 80)

posrevolucionaria tomaba el control del desenvolvimiento del país, cada vez de forma menos mediada con las clases populares. En este proceso, dicha clase social extendía el mercado de los bienes culturales y, con ello, propiciaba que el «arte politizado» perdiera posiciones —pues no era el mercado un espacio donde pudiera consolidar a largo plazo su postura—. Por tanto, para arrojar luz sobre el carácter amplio de la transformación, conviene observar de forma panorámica qué estaba ocurriendo en otros campos culturales.

En lo que se refiere al campo literario, si por ejemplo atendemos al esbozo que Leonardo Martínez Carrizales realiza sobre la «Generación del Medio Siglo» —un grupo de escritores— la similitud con los «rupturistas» es en varios puntos muy elevada. El párrafo que a continuación se cita podría referirse casi de forma indistinta a unos u a otros:

[Son sujetos nacidos], aproximadamente, entre los años 1920 y 1935, [...] [han] dominado el escenario de la cultura mexicana desde la segunda mitad de los años cincuenta hasta los tempranos años setenta. [...]

Los siguientes *lugares comunes* [...] vienen a caracterizar en el discurso a la comunidad que nos atañe: la crítica de todos los órdenes de la vida pública y artística, el aprecio de los valores estéticos de la obra de arte por encima de cualquier otra consideración de orden político y social, la originalidad y la novedad entendido como oriente que dirige la expresión del sujeto creador, el cosmopolitismo, una inclinación a favor de los valores de la modernidad que no excluye la crítica, y el rechazo de los discursos nacionalistas consolidados gracias al influjo de la Revolución Mexicana⁹⁸.

Como puede verse, estos eran escritores que ocupaban posiciones homólogas a las de los «rupturistas», pero dentro de otro campo, el campo literario. Sin embargo, la posición próxima de ambos grupos en cuanto a la cosmovisión cultural —la cual era más amplia que su actividad específica (plástica o literaria) y les permitía reconocerse en su diversidad disciplinaria— permitió que se apoyaran mutuamente.

⁹⁸ Martínez Carrizales, Leonardo (2008), “La Generación de Medio Siglo. Tesis historiográfica sobre una categoría del discurso”, en *Tema y variaciones de literatura 30*, México, UAM, Semestre I, pp. 19-20.

Entre los nombres que Martínez Carrizales enlista⁹⁹, se encuentran literatos que tuvieron relación de amistad o colaboración artística con los «rupturistas» — ilustrando los unos poemas o cuentos a los otros en libros y revistas; “los pintores hacíamos escenografía, los escritores escribían sobre nosotros, nosotros los leíamos a ellos”¹⁰⁰—, y que, en algunos casos, estuvieron entre sus mayores defensores. Este era Juan García Ponce —el “gurú de la Generación de la Ruptura” (Conde, 2009: 143)—, Carlos Monsiváis, Juan José Gurrola, Jorge Ibargüengoitia, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Elena Garro, Tomás Segovia, entre otros.

Los paralelismos y concurrencias entre ambos *grupos* no acaban aquí. En la bibliografía que ha analizado a este grupo literario, Martínez Carrizales detecta el mismo sesgo que en esta tesis, unas páginas más atrás, ha sido esbozado sobre las publicaciones que han tratado a los «rupturistas»:

[Un] relato predominantemente descriptivo antes que analítico, anecdótico y centrado en particularidades, prima en los trabajos de conjunto dedicados al estudio de este capítulo de nuestro pasado literario. Esta proclividad por las anécdotas y los testimonios de vida se ha visto fortalecida en un entorno donde se ha vuelto habitual la historia inmediata, decididamente emotiva, drásticamente personalizada, que los propios protagonistas de la cultura literaria del periodo practican con el propósito de construirse a sí mismos en tanto sujetos públicamente inteligibles, legitimando sus puntos de vistas, sus elecciones públicas y sus creencias artísticas¹⁰¹.

Para explicar la causa de estos aspectos comunes en la lectura y narración del proceso plástico y el literario —similares sesgos y énfasis—, conviene hacer un apunte teórico-empírico. Las ciencias sociales —y de forma especial la sociología— han tendido a realizar una falsa dicotomía entre estructura y agencia. Esta disyuntiva está resuelta en el marxismo desde su planteamiento inicial a partir de la noción de *dialéctica materialista* —donde la *estructura* respecto a la *agencia* es una condición histórica que funciona como un *determinate* al tiempo

⁹⁹ Martínez Carrizales, Leonardo (2008), “La Generación de Medio Siglo. Tesis historiográfica sobre una categoría del discurso”, en *Tema y variaciones de literatura 30*, México, UAM, Semestre I, p. 21.

¹⁰⁰ Manuel Felguérez en “In memoriam. La Generación de la Ruptura”, Canal 11, 2003.

¹⁰¹ Martínez Carrizales, Leonardo (2008), “La Generación de Medio Siglo. Tesis historiográfica sobre una categoría del discurso”, en *Tema y variaciones de literatura 30*, México, UAM, Semestre I, pp. 22-23.

que como un *posibilitante* y que, a pesar de ello, es susceptible de ser transformada; donde, además, el conjunto de agencias estructuran a otras agencias y dan a luz a nuevas estructuras¹⁰²—.

En su «materialismo histórico», Marx y Engels entendían el devenir de la historia como fruto de un conjunto de acciones individuales que, a pesar de su aspecto azaroso, se articulaban en procesos sociales —amalgamadores de la mencionada individualidad—. Esto sucedía, por un lado, bajo ciertas condiciones sociales —que propiciaban, con una enorme complejidad, una acción susceptible de ser entendida como *conjunta*— y, por otro, ante determinadas relaciones de fuerzas respecto a los otros sectores e individuos.

Marx y Engels no debatían, por tanto, oponiendo a la estructura respecto a la agencia, o a las condiciones sociales respecto a los sujetos en que estas se encarnaban —sujetos que eran capaces de revertirlas—. Este posicionamiento teórico puede observarse sobre todo en los textos de análisis de la realidad concreta realizados por ambos autores, porque lo cierto es que la mayoría de resúmenes y aclaraciones teóricas que Marx y Engels hicieron se dedicaban a subrayar lo que sus contrincantes académico-políticos eludían: las condiciones sociales¹⁰³.

La siguiente cita de Engels parte de una noción que podemos llamar *estructural* —una “causa final”, el “desarrollo económico de la sociedad”—, y poco a poco se va desgranando y permitiendo la entrada de la *agencia* —que “en última instancia” se encuentra relacionada con lo anterior, pero que no es reducible a ella—. Engels define al materialismo histórico como:

Esa concepción de los derroteros de la historia universal que ve la causa final y la fuerza propulsora decisiva de todos los acontecimientos históricos importantes en el desarrollo

¹⁰² Marx en el 18 Brumario: “Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y transmiten el pasado” (Marx y Engels, 2016: 250).

¹⁰³ Engels, carta a Mehring, 1893: “En lo que nosotros más insistíamos —y *no podíamos por menos de hacerlo así*— era en *derivar* de los hechos económicos básicos las ideas políticas, jurídicas, etc., y los actos condicionados por ellas. Y al proceder de esta manera, el contenido nos hacía olvidar la forma, es decir, el proceso de génesis de estas ideas, etc. Con ello proporcionamos a nuestros adversarios un buen pretexto para sus errores y tergiversaciones” (Marx y Engels, 2016b: 530).

económico de la sociedad, en las transformaciones del modo de producción y de cambio, en la consiguiente división de la sociedad en distintas clases y en las luchas de estas clases entre sí (Engels, 1969: 19).

Para seguir esa tendencia de profundización en la complejidad —que la anterior cita interrumpe al llegar a la lucha de clases—, se puede continuar con la siguiente apreciación de Engels.

La historia se hace de tal modo, que el resultado final siempre deriva de los conflictos entre muchas voluntades individuales, cada una de las cuales, a su vez, es lo que es por efecto de una multitud de condiciones especiales de vida; son, pues, innumerables fuerzas que se entrecruzan las unas con las otras, un grupo infinito de paralelogramos de fuerzas, de las que surge una resultante —el acontecimiento histórico—, que a su vez, puede considerarse producto de una fuerza única, que, como un todo, actúa sin conciencia y sin voluntad. Pues lo que uno quiere tropieza con la resistencia que le opone otro, y lo que resulta de todo ello es algo que nadie ha querido. De este modo, hasta aquí toda la historia ha discurrido a modo de un proceso natural y sometida también, sustancialmente, a las mismas leyes dinámicas. Pero del hecho de que las distintas voluntades individuales —cada una de las cuales apetece aquello a que le impulsa su constitución física y una serie de circunstancias externas, que son, en última instancia, circunstancias económicas (o las suyas propias personales o las generales de la sociedad)— no alcancen lo que desean, sino que se fundan todas en una media total, en una resultante común, no debe inferirse que estas voluntades sean = 0. Por el contrario, todas contribuyen a la resultante y se hallan, por tanto, incluidas en ella (Marx y Engels, 2016b: 521).

Regresando a nuestro objeto de estudio, nos encontramos ante un mismo patrón de lectura y narración de dos procesos culturales diferentes. A esto contribuían dos cuestiones. Por un lado, las condiciones sociales para que fuera abrazada cierta explicación de la historia, y por otro el hecho concreto de que precisamente algunos de aquellos literatos —y otros de más edad pero afines— contribuyeran a construir el relato «rupturista». Se trataba por tanto de una coordinación que tenía mucho de informal y que se daba bajo condiciones propicias. La afinidad sumaba fuerzas individuales concretándolas en un proceso social en el cual la acción consciente —un grupo de estos literatos y artistas eran llamados *la mafia* por su capacidad de ocupar en poco tiempo los principales espacios de difusión—, sin negar que fuera decisiva, no era de manera necesaria

la clave de los acontecimientos ni el punto de partida o el aspecto suficiente para su explicación.

Los ejemplos de agentes en posiciones homólogas en ambos campos cooperando para su mutuo afianzamiento, fueron varios. Octavio Paz —previo a la mencionada generación literaria— dedicó un famoso texto a Tamayo donde exponía el desarrollo del muralismo mexicano y la *ruptura* que este y otros pintores implicaban en dicha corriente, dejando una crítica que legitimaba el proceder de Tamayo y de todos los pintores que se alejaran de realizar un arte como el muralista, que “predica” (Paz, 1965: 247). En 1954, dedicó textos a Juan Soriano y a Pedro Coronel que reforzaban esta posición, que era tanto la propia del literato como la de los pintores que promocionaba (Paz, 1965: 264-269). Otro tanto ocurría en 1958 con Carrillo Gill, en 1960 con Paalen y en 1962 de nuevo con Juan Soriano (Paz, 1972).

Entre el literato y los pintores se daba un reconocimiento mutuo que impulsaba simbólicamente a ambos. Así se refería Paz a las obras que analizaba: “están más allá del juicio, me hacen perder el juicio”. Con su crítica, en sus palabras, tan solo buscaba “añadir placer a mi placer”, “en fin, al gustar las obras, las juzgo; al juzgarlas, las gozo” (Paz, 1972: 172-173). Lo mismo ocurría con la *Revista Mexicana de Literatura*, en cuyo comité de colaboración estaba Juan Soriano, junto a Antonio Alatorre, Jorge Portilla, Juan Rulfo y Ramón Xirau; revista de la que Juan García Ponce sería director de 1963 a 1965 y donde el galerista y escritor Antonio Souza publicó un relato (Puente y Silva, 2013: 48).

Poesía en voz alta es un ejemplo de agrupación orgánica de los dos sectores. Sus fundadores fueron los pintores Juan Soriano y Leonora Carrington y los literatos Juan José Arreola y Octavio Paz (Paz, 1972: 217).

Quizá la publicación que mejor refleja —tanto a nivel de contenido como de edición— el matrimonio feliz entre campo literario y campo artístico, sea el catálogo de la exposición *Homenaje a Juan García Ponce* —“impulsor no solo de estos artistas, sino de muchos de quienes los sucedieron” (Conde, 2009: 148)— que la Galería Juan Martín realizó en 1968 (García Ponce, 1968). A pesar de la

claridad del título, es difícil saber quién es el homenajeado: si el escritor cuyos textos llenan el catálogo o los pintores elogiados en ellos y que exponen sus obras. Es claro que el refuerzo simbólico es mutuo.

En este catálogo, se puede consultar una selección de breves escritos que el principal crítico e ideólogo de «la ruptura» había dedicado —desde diferentes medios— a su hermano Fernando García Ponce, a Juan Soriano, Alberto Gironella, Vicente Rojo, Arnaldo Coen, Kazuya Sakai, Manuel Felguérez, Roger von Gunten y José Luis Cuevas, entre otros. Todos los textos están fechados dentro de la etapa cronológica de esta investigación, y en todos ellos subyace una lectura de la pintura como expresión subjetiva de espíritu del artista. Las obras son consideradas “objetos absolutos”, esto es, autónomos, y es ensalzada de forma continua la pintura de los «rupturistas» por su ausencia de una narrativa ajena a lo *estrictamente plástico*. “Si Rojo calla hasta el extremo [...] es simplemente para dejar que la materia nos hable”. Sobre las obras de Coen comenta: “Solo son imágenes de sí mismas”. Sobre Kazuya Sakai: “Su pintura renuncia a todo valor de referencia, a todo significado que no sea el de la pintura misma”¹⁰⁴.

En ningún caso la producción plástica era relacionada en estos textos con un ámbito más amplio que el de la cultura —entendida esta en su sentido estrecho, reducida a lo artístico—. Las *sensaciones que producen las obras* era el tema central, y García Ponce actuaba como un médium para dictaminar la lectura correcta, para *unir obra y espectador*¹⁰⁵.

¹⁰⁴ El catálogo no tiene paginación, de ahí que no se ponga la referencia. De todos modos es corto, y las citas sobre cada artista están extraídas de los textos que llevan por título su nombre.

¹⁰⁵ “Aunque en principio las obras que Vicente Rojo expone actualmente en la Galería Proteo con el título general de **Pintura 62** se entregan al espectador a primera vista, parecen casi demasiado directas en su aparente objetividad, en su estricta renuncia a todo elemento fácilmente decorativo o efectista, y no parecen querer ir más allá de la clara sensación de equilibrio y serenidad que inmediatamente produce el conjunto de la exposición sobre el espectador, sería un grave error considerar que por esto la pintura de Vicente Rojo es una pintura fácil, que por su misma claridad no requiere de mayor elucidación”. “Imaginación y renuncia”, de Juan García Ponce, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, Ciudad de México, 31 de octubre de 1962, p. XVIII. “El creador, el artista, **se sirve del arte**; para él es un medio que le permite expresarse, divulgar sus ideas, comunicar sus sentimientos al través de las formas elegidas para establecer una comunión con sus semejantes. El crítico, en cambio, **sirve al arte**, va a la zaga del creador; en cierta medida depende de él y debe admitir que su misión es contribuir, en la medida de sus facultades, a estrechar la comunicación de las obras con el público, estableciendo sus antecedentes, los datos externos que

Esta “nueva era” cultural en la que se producían transformaciones en la misma dirección, tanto en el ámbito literario como en el de la pintura, fue descrita por Octavio Paz en 1963 (Paz, 1972: 215-220). Consideraba que ese cambio general había sido *anunciado* por la poesía.

Ya la revista *El Hijo Pródigo*, publicada entre 1943 y 1946, había polemizado con el muralismo a través de sus artículos (Eder, 1982b: 11). En su lucha humanista tanto contra el “arte dirigido” como contra el “esteticismo”, los literatos que allí publicaban daban la batalla simbólica también a favor de sus pares en la pintura. Antes aún, entre 1928 y 1931, la revista *Los Contemporáneos* había realizado la misma alianza entre los literatos y pintores que rechazaban la politización artística, y, entre otros apoyos comunes, habían organizado en 1935 una exposición de Tamayo en la Galería de Arte Mexicano (Manrique, 1988: 26).

Todas estas *coincidencias* y colaboraciones entre el ámbito artístico y el literario —que ha sido señalados también por los analistas del proceso (Manrique, 1982: 2157)—, vuelven sumamente interesante el intento por observar los paralelismos entre los diversos campos culturales. Los ejemplos son muy variados, y aquí solo se ha pretendido presentar algunos. Más adelante, a la hora de analizar las galerías y su papel, se van a retomar algunas de estas alianzas en su específico momento de agencia histórica.

Pero lo que interesa de este fenómeno es que, si dos «generaciones» de diferentes campos aparecieron en la misma época y estaban enfocadas hacia la misma noción cultural —aunque con los matices propios de su disciplina—, era necesario que hubiera existido una transformación externa a los campos, en diálogo con la interna, que permitiera que los nuevos grupos detentores de creciente reconocimiento en cada campo ocupasen posiciones favorables entre sí y antagónicas respecto a los que desplazaban. Esto lleva a rechazar la idea de que los *protagonistas* directos fueran los agentes *exclusivos* de tamaña

pueden ayudar al espectador a esclarecer su realidad. Fundamentalmente es un mediador. Está situado en la zona intermedia entre el arte y quien lo contempla y debe contribuir, en todo instante, a unirlos”. “La crítica del arte es un acto de amor/ El crítico un mediador, no un propagandista”, de Juan García Ponce, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, Ciudad de México, 14 de marzo de 1962, p. XIII.

transformación, y que más bien su posibilidad de ascenso se debiera a alteraciones ya producidas.

El hecho de que aún más campos culturales pivotasen en el mismo sentido contribuye a entender a las generaciones como fruto de una consecuencia histórica. El campo de la música o el de la arquitectura tuvieron debates similares: el muralista y arquitecto Juan O’Gorman, por ejemplo, disputó una noción de arte útil en ambos frentes, mismas disciplinas que, en dirección opuesta, practicó Mathias Goeritz.

Las generaciones no son el producto de un tiempo neutro, sino que en él se desenvuelven diversas dinámicas sociales, muchas de ellas en pugna, de las cuales deviene la formación de dichas generaciones. Al formarse la «nueva generación» en un espacio de socialización general —campo social— y específico —campo del arte, en este caso— lo suficientemente alterados respecto a los precedentes como para permitir su aparición, este nuevo grupo —que también se verá acompañado de nuevos agentes, como galeristas, coleccionistas y críticos— contribuye a terminar de modificar el campo llevando a los últimos términos, los simbólicos, las modificaciones organizacionales que permitieron su existencia.

Lo que contemplamos en el estudio de nuestros 26 agentes es que la supuesta «generación de la ruptura», el *núcleo duro*, reúne solo la mitad de los que de forma dominante expusieron en estos espacios. Dicha «generación» comprendía a sujetos nacidos en un margen temporal de por sí amplio —1920-1940— que además se encontraban acompañados por sujetos de cinco, diez, 15 y hasta 20 años mayores que ellos, y que tenían una similar concepción artística.

En consonancia con esto, recuerda Arnaldo Coen que confluían, en la Zona Rosa en general, multitud de agentes de diferentes generaciones y disciplinas culturales pero con similares inquietudes¹⁰⁶. Y conviene señalar que si se atiende a las exposiciones de los años cincuenta, la vinculación entre la oposición al

¹⁰⁶ Entrevista con Arnaldo Coen en octubre de 2014 en la Ciudad de México. Esta, como todas las entrevistas citadas a partir de ahora y en la cuáles no se especifique al entrevistador, es porque han sido realizadas por el autor de esta investigación. La entrevista a Arnaldo Coen fue correalizada con Pablo Gómez Ascencio.

muralismo y una supuesta nueva «generación» era aún más difusa, precisamente porque la generación se fue conformando a medida que una noción artística avanzaba en su capacidad de hegemonizar el campo.

Por tanto, lo que se estaba produciendo en aquella época no era una disputa entre una nueva pintura y una vieja. Las galerías mencionadas no eran los espacios *para los jóvenes*, no hacían un mero corte generacional; eran el lugar donde el arte no tenía que pensarse en continua relación con la política —con relativa independencia de la edad del productor directo—, cuestión que estaba en la raíz de la oposición artística de la época. En lugar de una pugna entre generaciones, ante lo que nos encontramos es ante una pugna de nociones artísticas adoptadas por agentes de diversas edades. No se trataba de una sustitución de un grupo de agentes viejos por un grupo de agentes nuevos, sino de una disputa por definir qué era lo viejo y qué era lo nuevo, lo pertinente y lo desechable, disputa que era previa al nacimiento de los sujetos que se han inscrito en la mencionada *generación*.

Ante la reestructuración del campo artístico —que se articulaba con un campo social cada vez más hostil al arte politizado—, la posición de los «rupturistas» tenía más oportunidad de prosperar, lo que permitió a los sujetos que la encarnaban en los años cuarenta y cincuenta lograr el capital simbólico que les daba visibilidad y proyección histórica —y todo el reconocimiento posterior—, amparando después a muchos jóvenes que fueron surgiendo. Sin embargo, quienes en esos años entraron al campo artístico con una posición cuyas bases organizacionales estaban en proceso de debilitamiento, a la larga desaparecerían de la historia del arte, si es que consiguieron mantenerse, pese a todo, al interior del campo. La *generación* no *generó* la transformación, sino que fue *generada* por esta; empezando por las contradicciones que tenía que asumir un «arte social» que demandaba financiamiento de un Estado capitalista que abandonaba sus tendencias socializantes, cuestión que debilitaba material e ideológicamente este arte del mismo modo que el cardenismo lo había reforzado.

En torno a esta idea podemos entender la afirmación de Reyes Palma: “los jóvenes herederos de la postura de Tamayo, Goeritz y varios otros, [...] encontraron la mesa puesta aunque de manera autista se atribuyan el mérito de quebrar los cimientos del movimiento nacionalista” (Reyes Palma, 2001: 231).

El historiador Jorge Alberto Manrique, próximo a los «rupturistas» en ideología artística y amistad, empleó la misma expresión pero en sentido opuesto: “La nueva pintura mexicana no tenía, ni mucho menos, la mesa puesta cuando la generación del rompimiento de los tardíos años cincuenta buscaba los caminos de su arte y los espacios necesarios para sobrevivir” (Manrique, 1988: 42). Sin embargo, salvo José Luis Cuevas y Alberto Gironella, en general estos artistas no tuvieron que desplegar una agencia confrontativa. Tenían sus espacios de exposición, su público, sus críticos y compradores, y aunque las discusiones estuviesen presentes durante los años sesenta, el campo artístico, su nuevo estado y el equilibrio de fuerzas en su interior, les amparaba. Manrique exageraba la agencia de este sector justo en el lugar adecuado: en el catálogo de la exposición “Ruptura. 1952-1965” en el Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, mismo en el que se dio a luz al concepto de «ruptura».

Para cerrar este apartado, conviene volver al citado texto de Martínez Carrizales sobre la «Generación del Medio Siglo». Las conclusiones a las que llegó sobre la narración historiográfica de aquella etapa del campo literario dialogan con las que esta tesis plantea sobre el propio de la «Generación de la Ruptura»:

Me parece conveniente proponer una reconsideración de la categoría Generación de Medio Siglo como producto de la memoria colectiva cuya construcción ha sido responsabilidad de un grupo restringido de escritores y artistas; instrumento regulador de las operaciones históricas el juicio estético y las formas expresivas que se refieren a este apartado de las letras mexicanas del siglo XX; categoría vigente en virtud de que tematiza las orientaciones dominantes del orden social mexicano¹⁰⁷

¹⁰⁷ Martínez Carrizales, Leonardo (2008), “La Generación de Medio Siglo. Tesis historiográfica sobre una categoría del discurso”, en *Tema y variaciones de literatura 30*, México, UAM, Semestre I, pp. 26.

2.2.2. El origen social

¿Cómo, en un país de tantos desequilibrios como México, han logrado surgir y, sobre todo, perdurar, fenómenos como Andrés Henestrosa Carlos Monsiváis, Adolfo Patiño o Francisco Toledo, entre otros, que no tenían, en sus inicios, más armas que su ingenio [...]?
Oliver Debroise¹⁰⁸

Me resisto a hablar de mi niñez porque en los numerosos escritos biográficos que he leído la descripción de las 'niñeces' siempre me ha parecido aburrida. Invariablemente me salto hasta la página en que la persona cumple 23 años. Todas las etapas infantiles se asemejan.
Pedro Friedeberg¹⁰⁹

Lo que se ha mencionado hasta el momento ha sido el papel del campo artístico en la producción de una generación de pintores, pero la idea de que un campo *produce* un conjunto de agentes es en realidad la abstracción de una dialéctica: ese proceso mediante el cual una serie de sujetos con unas características individuales más o menos concretas, ante el nuevo estado del campo, logran su escalada en la consagración artística precisamente por contar con las características que entonces ese campo propiciaba y demandaba para la conquista de capital simbólico. De modo que se impone la necesidad de volver la vista sobre el grupo de artistas en concreto y sus cualidades previas a la entrada al campo artístico, para entender por qué contaban con favorables puntos de partida.

Al inicio de este capítulo se ha comentado que no es descabellada la hipótesis de que el origen social ayudara a determinar la posición de los artistas en el campo. Y esto no porque la clase social de procedencia —medida por el empleo de los padres y las condiciones de vida durante la niñez y la adolescencia— determinara por sí misma la posición artística, sino porque bajo un contexto específico, este origen podía plantear —en aquellos que querían ingresar en el campo artístico— disposiciones decantadas hacia algunas posiciones concretas de entre las abiertas entonces por el campo.

¹⁰⁸ (Debroise, 2006: 244)

¹⁰⁹ (Holtz y Mena, 2009: 363)

Contra la idea transhistórica (Bourdieu, 2011: 131), antidialéctica y esencialista de que la clase social produce la postura artística, Bourdieu advierte lo siguiente:

El origen social no es, como se cree a veces, el principio de una serie lineal de determinaciones mecánicas, al determinar la profesión del padre la posición ocupada, que determinaría a su vez las tomas de posición: no se pueden ignorar los efectos que se ejercen a través de la estructura del campo, y en particular a través del espacio de los posibles ofrecidos (Bourdieu, 2011: 381-382)¹¹⁰.

Esos “posibles ofrecidos” variaron de manera importante en México desde los años veinte hasta los años cincuenta. Así como el muralismo y la gráfica popular contaban con cierta legitimidad al interior y al exterior del campo artístico durante el cardenismo —en el contexto de la lucha contra el fascismo— y contaban con algunas oportunidades materiales de desarrollo o subsistencia, las tendencias del «arte por el arte» no tenían entonces su espacio *natural* debidamente organizado —el mercado—, y tomar dicha posición suponía una serie de costos materiales y simbólicos que dificultaban que se constituyera como noción dominante¹¹¹. Esto comenzó a revertirse tras la Segunda Guerra Mundial. De todos modos, para no reproducir la victimización «rupturista», conviene decir que el muralismo nunca ocupó la cómoda situación a la que este otro sector llegó en los años setenta y posteriores, sino que siempre contó con una crítica decidida, dificultades de financiamiento y unas tensiones con el Estado; en fin, con un mudo capitalista en el que el desarrollo artístico muralista caminaba a contrapelo.

De modo que existía una serie de opciones artísticas pensables como tales, en torno a las cuales desplegar una práctica artística; opciones cuya identificación como adecuada y cuya posibilidad de puesta en práctica guardaban cierta relación

¹¹⁰ La idea provenía era añeja en este autor. En *La distinción* la explica de este modo: “es la lógica específica del campo, de lo que en él se encuentra en juego y de la especie de capital que se necesita para participar, lo que impone las propiedades mediante las cuales se establece la relación entre clase la clase y la práctica” (Bourdieu, 2012: 129)

¹¹¹ Al “rescate” de los artistas con posiciones incapaces de alcanzar un capital simbólico de peso en su momento histórico, acuden los historiadores con esquemas estéticos posteriores para resaltar su “importancia” y otras características que con el devenir del campo se vuelven susceptibles de ser revaluadas favorablemente. Bajo la misma lógica, también ejercen el “olvido” oportuno de quienes ya no son considerados relevantes. Debroise y Medina, como ellos señalan, hicieron esta relectura histórica de manera consciente y explícita en el catálogo de *La era de la discrepancia* (2008: 21-23).

con la clase social de origen de los artistas —tanto en las posibilidades económicas como las inclinaciones culturales que esta procedencia otorgaba—. Dicha relación no era mecánica, como dice Bourdieu, sino determinada doblemente, es decir, por una relación dialéctica entre unos capitales de partida y unos espacio de “posibles ofrecidos” por el campo. Sin embargo, al observar el campo literario francés bajo un contexto histórico concreto, esta relación se producía de manera marcada:

La burguesía con aptitudes y la nobleza de tradición tienen en común el favorecer unas disposiciones aristócratas que lleven a los escritores a sentirse alejados por igual de las proclamas demagógicas de los partidarios del «arte social», a los que identifican con la plebe periodística de la bohemia; y de las diversiones fáciles de los «artistas burgueses»¹¹², que, en su mayor parte hijos de la burguesía de negocios, no son para ellos más que mercaderes del templo que se han convertido en maestros en el arte de recuperar, caricaturizándolos, los valores de la gran tradición romántica.

Al estar más o menos en igualdad de condiciones en cuanto a dotación de capital económico y de capital cultural, los escritores procedentes de las posiciones centrales en el seno del campo del poder (como los hijos de médico o de miembros de las profesiones «intelectuales» [...]) parecen dispuestos a ocupar una posición homóloga en el campo literario (Bourdieu, 2011: 134-135).

No es la única observación en este sentido:

Llama la atención que el conjunto de los partidarios del «arte por el arte», que están objetivamente muy próximos por sus tomas de posición políticas y estéticas y que, sin formar propiamente un grupo, están vinculados por relaciones de aprecio mutuo y a veces de amistad, también están muy próximos por su trayectoria social (como también lo estaban, como hemos visto, los partidarios del «arte social» o del «arte burgués») (Bourdieu, 2011: 135).

En el caso que nos interesa, por ejemplo, las “tomas de posición políticas y estéticas” de los «rupturistas» no eran idénticas, tan solo próximas —tenían diferentes estilos pictóricos, y mientras unos pocos, en especial los provenientes de algún tipo de exilio, estaban claramente politizados, la mayoría no—, y en algunos casos las divergencias fueron suficientes para dificultar la continuidad de un proyecto común —como en el Salón Independiente—. Sin embargo, dentro de

¹¹² Para evitar equívocos, conviene señalar que la categoría de “artista burgués”, que la retoma Bourdieu del debate de la época, era un epíteto lanzado por los partidarios del “arte por el arte” y del “arte social” hacia aquellos que destinaban su producción artística al mercado, y que la regían por este.

ese ámbito de artistas opuestos al arte politizado —que ya se ha subrayado que era heterogéneo—, sí encontramos lo mismo que Bourdieu: una proximidad en “sus tomas de posición políticas y estéticas” y en “su trayectoria social” y “relaciones de aprecio mutuo y a veces amistad” (Bourdieu, 2011: 134).

La cuestión de la trayectoria social —y no solo educacional y artística profesional— es un aspecto que ha sido menos tratado por la historiografía que ha estudiado esta etapa. Solo los agentes con mayor capital simbólico han protagonizado monografías en las que este aspecto aparece narrado. En concreto, la cuestión del origen de esa trayectoria —el origen de clase— no ha sido objeto de estudio profundo, ni se han analizado sus implicaciones, puesto que las premisas teóricas de las que en general ha partido la historiografía mexicana no lo han considerado fundamental. De modo que, a pesar de la gran cantidad de bibliografía sobre los agentes de interés, esta cuestión apenas tiene presencia significativa. Dicha carencia se hace más alarmante en la medida en que la modesta aproximación empírica que se ha logrado realizar para esta tesis evidencia una regularidad que sitúa al origen social como un aspecto indispensable —aunque mediado— para comprender a los «rupturistas». A continuación se realiza un repaso rápido a este aspecto en los agentes analizados.

Como puede verse en el apéndice sobre los datos sociales relevantes de los artistas (anexo IV de esta tesis), Fernando García Ponce —y obviamente también sus hermanos y aliados, el escritor Juan, y el coleccionista y después galerista Carlos— era hijo de un “sobresaliente hombre de negocios” y de una mujer que pertenecía a esa pseudoaristocracia yucateca llamada “la Casta Divina”, que le otorgó una infancia de “niño rico”. El padre de Vicente Rojo, español, era ingeniero de profesión y directivo de Catalana Gas y Electricidad desde 1914 a 1936, cuestión que no libró a la familia de ciertas necesidades económicas en torno a la Guerra Civil, sobre todo en el lapso de tiempo entre la emigración del padre y la de Vicente. Su tío y hermano de su padre fue jefe del Estado Mayor del Ejército

republicano. El padre de Roger von Gunten, era contador y, de forma literal, pintor de domingo.

Manuel Felguérez heredó de su padre un rancho en Zacatecas, a cuyos negocios se dedicaba también la madre. A los doce años vivía con su familia en la calle Marsella, en esa zona privilegiada que después sería llamada “La Zona Rosa”. El padre de Lilia Carrillo era general piloto aviador y su madre, Socorro García, había estado inmersa en el mundo cultural mexicano desde muy joven. Socorro escribió en 1958 un alegato por la Galería Antonio Souza y en contra de los burócratas del INBA¹¹³. El padre de Enrique Echeverría era dueño de una zapatería en la colonia Santa María, que por aquellos años era un espacio de buena posición socioeconómica, pero murió cuando Enrique tenía cuatro años; su madre confeccionaba camisas de seda —según algunos datos para un diseñador socio de Sanborns, aunque Ester Echeverría comenta que las hacía por encargo— y esto le aportó medios suficientes para mandar a su hijo a Veracruz a un hotel en su 13 cumpleaños para que conociera el mar. Vivían de forma modesta en una casa de huéspedes de la hermana de su madre, en una colonia popular. El padre de Pilar Rahon era un pintor de academia, su primer maestro.

El padre de Vlady —Víctor Serge—, a pesar de ser hijo de un oficial zarista y una aristócrata rusa, fue un anarquista franco-ruso que se había sumado a la Revolución rusa en 1919. Tenía una amplia cultura y desarrolló conexiones importantes en el mundo artístico y político europeo de izquierdas. El de Gunther Gerzso había emigrado a México a finales del siglo XIX y allí se había convertido “en un hombre de negocios relativamente próspero”. Murió cuando Gunther tenía un año, pero su madre, pianista, cantante y con dos hermanas artistas, se casó durante diez años con Ludwing Diener, propietario, junto a sus hermanos, de una joyería. Además, Gunther se educó con su tío materno, Hans Wendland —historiador y coleccionista de arte— durante cuatro años en una finca cerca de Lugano (Suiza) con extensos viñedos y una vasta colección de arte. La misteriosa

¹¹³ "La Galería de Antonio Souza: Una lección a los burócratas del arte", de Socorro García, *México en la cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, Ciudad de México, 7 de septiembre de 1958, p. 6.

Patric, escultora de la que apenas se ha logrado encontrar información y que era mencionada sin apellido en todas las referencias hemerográficas, fue hija de diplomáticos. Su padre era embajador de China cuando ella era joven, y vivió en varios países antes de arraigar en México. El padre de Alberto Gironella era mercader y la madre una “dama yucateca” cuyo padre había fundado una importante fábrica de refrescos embotellados de la que se hizo dueño el tío de Alberto, Arturo Mundet. En los años cincuenta, sus padres tenían una tienda de ultramarinos. Durante la infancia de Alberto, iban los domingos a Cuernavaca al famoso Hotel Casino de la Selva y tenían una casa con “prestancia” y “cierto brillo”.

Rufino Tamayo es el sujeto de este estudio con origen social menos acomodado: su padre era zapatero y su madre costurera, y su abuelo materno había sido talabartero y minero. Sin embargo, es posible que esta humildad de origen fuera parte del relato propio de un pintor que se presentó a sí mismo como un indígena; entraría dentro del mito del *salvaje sensible*. Sería necesario contrastar esta información para discernir cómo fue posible que su tío Cosme Velásquez Navarro fuera compositor y pianista; cuestión que, hay que decirlo, no tiene por qué ser determinante ya que esa formación pudo estar relacionada con la familia Velásquez, y no con la Navarro, que era la que tenían en común, pues la abuela de Tamayo y la madre de Cosme eran hermanas. A partir de los 12 años vivió en la Ciudad de México con sus tíos Leopoldo, Esteban y Amalia, los cuales abrieron un comercio en el mercado de La Merced gracias al cual vivían “decorosamente”. Los beneficios de la venta de frutas en ese punto céntrico capitalino no podían ser menores si inscribieron a Rufino en la escuela de contabilidad para que se encargara de las cuentas del negocio familiar.

El padre de Giménez-Botey era propietario de una fábrica de mosaicos. Los padres de Juan Soriano habían estado en la Revolución junto a Villa y, sin ser una familia “muy rica”, había contado con sirvientas en la familia desde la generación de su abuela, las cuales le habían criado. El padre de Mathias Goeritz había sido consejero municipal y alcalde de Danzing, una ciudad portuaria europea de

bastante peso, y descendía de una familia de jueces de Prusia del este. Su abuelo materno era pintor académico, profesión que había abundado en la familia. Contaba Goeritz —y es una anécdota con cierta capacidad de enclasmiento— que su madre le dio dinero para que fuera a esquiar a Austria por una alta calificación que había sacado en latín en su adolescencia.

Francisco Toledo “fue el cuarto hijo de una amplia y acomodada familia de comerciantes del Istmo de Tehuantepec”, lo cual le permitió que su padre impulsara cierta persistencia académica a pesar de sus malos resultados. Al llegar a la Galería Antonio Souza, su pretensión de estudiar arquitectura fue reconducida, pues con 17 años había llegado a la Ciudad de México a estudiar secundaria con dicho objetivo a largo plazo, el cual Souza no consideró conveniente, y propició su dedicación exclusiva al arte. El padre de Arnaldo Coen era filólogo y tenía una agencia de publicidad llamada Sistemas Publicitarios; tenía amplios conocimientos de música y lingüística, y su madre —la abuela de Arnaldo— había sido una cantante de ópera con carrera en Italia. También a Coen le había cuidado una nana. El padre de José Luis Cuevas se dedicaba los domingos a la aviación y trabajaba como vendedor de medicinas. El abuelo paterno había sido administrador de la empresa El Lápiz del Águila, y la madre había estudiado pintura. La familia vivió en San Ángel en una casa alquilada, durante una temporada en la que Cuevas aprendió a montar, y después se trasladaron a la colonia Roma, también de alquiler, en un entorno más pudiente. La familia tenía chofer y un coche Willis —en el que José Luis iba a la escuela— a inicios de los años cuarenta; también tenían sirvientas. La familia contaba, además, con unos parientes políticos de clase más acomodada que la suya.

Los padres biológicos de Pedro Friedeberg se divorciaron cuando este tenía dos años, y el niño permaneció con la madre, Gerda Landsberg, quien en México trabajó como traductora para León Trotsky y Ana Seghers. Al parecer, Gerda debía tener una familia con capacidad de apoyarla económicamente porque se trasladó, siendo de origen judío, de Italia a Alemania en pleno nazismo para obtener medios con los que viajar a México. En México se casó con Erwin Friedeberg, que

trabajaba para el gobierno de Cárdenas detectando simpatizantes del nazismo. Erwin frecuentaba a los intelectuales de la época en el Café París, a donde llevaba a Pedro. El matrimonio encargó a inicios de los años 50 una casa moderna a Max Cetto en el exclusivo nuevo fraccionamiento del Pedregal, que tanto se anunciaba en las revistas de la época. En casa tenían una “excelente biblioteca”. Sus abuelos paternos adoptivos vivían en la colonia San Rafael en una casa porfiriana elegantemente decorada.

La abuela materna de Marysole Wörner Baz había sido una reconocida diseñadora de sombreros que se había encargado de cultivar *el amor al arte* en sus cinco hijos, de modo que Marysole tuvo dos tíos interesados en la pintura —uno con estudios de arquitectura y otro con la carrera de ilustrador—, y una madre, una tía y otro tío devotos de la literatura y la danza. De niña también contó con una nana, al parecer para suplir a su madre que había sido operada. El padre de Woolfgang Paalen era comerciante e inventor, con excelentes relaciones en los ámbitos cultural y artístico, y tenía la “manía” de “comprar propiedades en lugares poco accesibles y luego venderlas para adquirir otras más, aunque perdiera dinero”. La madre de Woolfgang había sido actriz en su juventud. La familia paterna de Pedro Coronel estaba formada por varios músicos y pintores. Su padre era músico de banda y tenía una tienda de ropa llamada La Elegancia. Por parte de su madre había propietarios de ranchos.

El padre biológico de Gilberto Aceves Navarro había sido cantante “fracasado”, y mientras este fue el cabeza de familia no vivieron holgadamente. Su madre había sido enviada por los abuelos maternos de Gilberto a Inglaterra a estudiar canto, y había sido cantante profesional de ópera. Su abuela materna era hija del hacendado Luis de las Heras y su abuelo materno un antiguo propietario de panaderías que las había perdido “a causa del sindicalismo”, tras lo cual había comprado unos molinos en Tehuacán, Puebla, antes de casarse. La segunda pareja de la madre, poco después de empezar a estar juntos, se hizo dueño de tres estaciones de radio, con lo que Gilberto pasó a tener sirvientas “con delantal y guantes”, ropa de “niño rico” y “casa elegante”.

Alvar Carrillo Gil provenía de una familia dedicada al comercio y las labores agrícolas, y recibió un apoyo especial por tratarse del primer hijo varón. Su familia no era de clase acomodada, pero precisamente este sujeto se adentró en el campo artístico muy tarde, una vez había consolidado una exitosa carrera empresarial en el ámbito de la medicina y había adquirido legitimidad como coleccionista de arte.

Leonora Carrington creció en el seno de la burguesía inglesa adinerada. Era hija de un empresario inglés que había heredado el negocio textil familiar y lo había vendido, convirtiéndose en uno de los mayores accionistas de Imperial Chemical Industries. Su madre, irlandesa, era hija de un médico local, y este sector de la familia tenía amistades literarias. En su infancia recuerda habitar cada vez una casa más grande, donde las sirvientas pasaron de dos a diez. Contaba con chofer familiar, y una institutriz francesa y una niñera que la cuidaban.

Por último, este repaso cierra con Josep Bartolí, cuyo padre era profesor de música y compositor. La madre de Josep había muerto joven —cuando él tenía 15 años— y, para mantener a sus cinco hijos, el padre trabajó tocando el piano en los cines de barrio, aunque también había estado en grandes orquestas, como en el Liceu con la formación de Pau Casals.

Como ha podido apreciarse en estos atropellados párrafos que trataban de dar un rápido panorama, los sujetos que de forma dominante expusieron en las galerías Proteo, Antonio Souza y Juan Martín tenían un origen social privilegiado. Unos más que otros, es cierto, pero todos ellos se habían criado en el seno de familias de clases sociales con un capital económico elevado y un capital cultural propicio para el nuevo estado del campo artístico. Conviene recordar la relevancia que tenía ser un profesionalista a principios del siglo XX.

Era de esperar que todo sujeto inmerso en el campo artístico tuviera una procedencia social cuanto menos pequeñoburguesa, es decir, proveniente de una familia con algún pequeño negocio —y quizá empleados que, sin embargo, no le permitieran deslindarse de su dedicación a la empresa— o con el cabeza de familia en un puesto de funcionario de cierto nivel que, a pesar de algunas

“penurias” —siempre relativas, no comparables con la miseria rural mexicana— permitiese un desenvolvimiento en el campo artístico. Sin embargo, la mayoría de los sujetos aquí expuestos superan con creces este límite.

Bajo estas condiciones de nacimiento y crecimiento, era de esperar que se generaran en los sujetos —aun antes de adentrarse al campo artístico o siquiera pretenderlo— disposiciones sociopolíticas en las cuales la militancia, el sindicalismo, el desarrollo de los servicios públicos o la confrontación al capital privado, entre otras cuestiones políticas que caracterizando en general a los muralistas, no fuesen cuestiones que ocupasen una centralidad en sus preocupaciones generales, y menos aún se articularan con una praxis artística. Por supuesto, dicha tendencia despolitizada podía redefinirse con la experiencia de vida, como de hecho sucedió con Francisco Toledo en torno a 1968 y gracias a su pareja de entonces, Elisa Ramírez —proceso que Debroise narra de forma muy clara en su texto “Toledo insurgente” (2006)—. Sin embargo, las propicias circunstancias de relativa libertad cultural que en la época tenían estas familias fomentaban un desenvolvimiento artístico con intereses individuales cuyos referentes eran lo producido en los centros dominantes internacionalmente, y dificultaban la posibilidad de percibir como un proyecto de vida o de desarrollo individual la producción de un arte preocupado por asuntos que no formaban parte de sus propias preocupaciones inmediatas. Y estos posicionamientos en el abanico de posibles no solo guardaban relación con las concepciones ideológicas que se veían propiciadas por sus orígenes, sino también con las opciones de toma de contacto con determinados sectores del campo cultural que propiciaban, ya que sus padres podían tener conocidos coleccionistas, cantantes o literatos que animaran y propiciaran cierto desarrollo plástico, pero era más remota la posibilidad de que tuvieran contacto con comunistas, lombardistas o agentes culturales de marcada tendencia de izquierdas y afines al muralismo.

Por el contrario, en la etapa de la Revolución y de la inmediata posrevolución, cuando la disputa contra la oligarquía porfirista era evidente y estas capas *intermedias* —se les ha llamado *clases medias*, a pesar de encontrarse en

el decil superior de la población y ser en realidad una *élite dominada*— tenían un nuevo sistema político que definir, su politización en horizontes progresistas era mucho más probable. De esto se desprende que la clase social de origen no solo no define mecánicamente la posición artística por el hecho —ya comentado— de que estas posiciones vienen dadas históricamente por el campo, sino también porque las clases —a pesar de tener un componente estructural que no conviene dejar definitivamente de lado, pues ayuda a entender por qué se han dado similares alianzas entre clases y fracciones de clase ante determinados contextos en diferentes tiempos y lugares— se concretan históricamente, también en el carácter político que adquieren. Y sin embargo, como hemos visto, esta *causalidad dialéctica* de apariencia tan azarosa y poco determinante —opaca, por tanto, *fetichizada* y escurridiza al análisis histórico puede— toma una forma muy definida ante el estudio de un determinado momento.

Para dar una verdadera significación a la procedencia social en el posicionamiento artístico, hubiera sido necesario realizar un análisis comparativo que incluyera a los artistas del otro polo, los del Frente Nacional de Artes Plásticas —o cuando menos a una parte de ellos— y contrastarlos entre sí por grupos de edades. Sin embargo, esta tesis no se lo ha podido permitir. Todo cuanto se puede señalar es que, mientras Rina Lazo (1923) provenía de una familia acomodada de Guatemala¹¹⁴, Adolfo Mexiac (1927) tenía un origen social rural y humilde, cuyo padre debía emigrar periódicamente a Estados Unidos para trabajar (Salas, 2008: 142) y el padre de Arturo Estrada (1925) era un hijo de campesino que había montado un negocio de zapatería y curtumbre en una zona rural (Tibol, 1961: 8).

Por tanto, es interesante plantear la hipótesis de que los artistas partidarios del muralismo y del Taller de Gráfica Popular nacidos en los años veinte y treinta, pudieran tener una procedencia social menos acomodada, y que la lógica de estas formas particulares de «arte social», y su organización, permitieran que agentes más en contacto con las demandas populares por su experiencia de vida y con un

¹¹⁴ Entrevista con Arturo García Bustos y Rina Lazo el 11 de febrero de 2016, Ciudad de México.

capital cultural en oposición —u omisión— al arte dominante occidental, desarrollasen una carrera artística. La hipótesis debe restringirse a los nacidos en los años explicitados por la doble dinámica cambiante siempre en juego, ya mencionada, y que en cada momento concreto es necesario *congelar*.

2.2.3. Capital cultural

Hoy en día, cada vez más, hay otra forma de capital, el que llamo 'el capital cultural'. ¿Qué es el capital cultural? Es más difícil de definir. Primero, es un cierto dominio del idioma. La buena lengua francesa. [...] Es el idioma y todo lo que comporta. Todo lo que se adquiere en las familias cultivadas, escuchando a papá contando historias y leyendo libros, incluso libros infantiles. Todo esto es un capital, son recursos que tienen mucho valor. Hay unos que tienen más que otros y esta desigualdad de distribución da unos 'beneficios de rareza'.
Pierre Bourdieu¹¹⁵

El silencio sobre las condiciones sociales de la apropiación de la cultura, o más precisamente de la adquisición de la competencia artística, como dominio del conjunto de los medios de apropiación específico de la obra de arte es un silencio interesado, ya que permite legitimar un privilegio social transformándolo en don de la naturaleza.
Pierre Bourdieu¹¹⁶

De esa visión provinciana llegué al mundo abierto de Europa, después de la guerra. Allí tuve mi primer amor, mi primera relación sexual, mi primer encuentro con el arte.
Pedro Coronel¹¹⁷

El capital cultural es un concepto de la teoría bourdiana que sale al paso de la marxista para dar cuenta de la reproducción social; es decir, del mantenimiento de las desigualdades de padres a hijos, especialmente a través del ámbito escolar (Bourdieu, 2011b: 213). Bourdieu diferencia tres formas bajo las que puede existir este capital. La información empírica que se ha logrado recopilar para el análisis de los artistas «rupturistas» —y próximos— no permite agrupar las características culturales detectadas en cada agente en torno a los tres tipos de capital cultural

¹¹⁵ Carles, Pierre. (2001), *La sociología es un deporte de combate*. C.P. Productions / V.F. Films Productions. Min. 10:45.

¹¹⁶ (Bourdieu, 1971: 70 -71)

¹¹⁷ (Coronel, 1981: 20)

identificados por Bourdieu. Sin embargo, conviene tenerlos en cuenta por sus capacidades explicativas y porque, aun sin lograr la sistematicidad deseada, ayudan a comprender las características educativas del mencionado sector y los determinantes y posibilidades que les ofrecía ante el nuevo estado del campo artístico mexicano.

Una de estas formas de capital cultural es el estado incorporado, es decir, todo aquello que tiene que ver con hábitos, actitudes y gustos que se han asimilado principalmente en el entorno familiar —y que por supuesto divergen en gran medida en sociedades muy estratificadas como la mexicana—. Otro es el estado objetivado, que incluye a los bienes culturales existentes físicamente. Estos pueden ser propiedad de los sujetos o accesibles de otros modos, como es el caso de los libros de una biblioteca pública o las obras de un museo. Sin embargo, aun contando la población en su conjunto con similares posibilidades económicas de acceso cuando estos son públicos, solo se vuelven simbólicamente asimilables gracias al capital incorporado, que otorga los códigos culturales que permiten, entre otras cuestiones, su disfrute. Por último, tenemos el estado institucionalizado, que se refiere a los títulos académicos, los cuales suponen un saber definido y sancionado en el sujeto que los posee (Bourdieu, 2011b: 214-220).

La adquisición de capital cultural, por varias razones, es un fenómeno relacionado con el origen social. Por un lado, en el ámbito familiar se producen muchas de las disposiciones culturales, que pueden estar dirigidas a unas u otras manifestaciones —desde las más reconocidas y de carácter distintivo hasta las más generalizadas—. Por otro, el capital cultural dialoga con el capital económico, ya sea directamente —como puede ser en la posibilidad de la compra de un libro o un cuadro o en el pago de una matrícula universitaria—, o indirectamente, fungiendo el capital económico —a menudo el familiar— como liberador del tiempo para la adquisición del cultural (Bourdieu, 2011b: 217). Sin embargo, y he aquí lo importante, un capital no es reducible al otro, y cada uno cuenta con sus potencialidades y sus debilidades en función de la estructura del campo. Además,

el capital cultural también ejerce influencia en el económico, orientándolo, sobre todo en el caso de las economías de bienes culturales —como puede ser en la compra de cuadros—, sin el cual el capital económico no encuentra pleno reconocimiento (Bourdieu, 2011b: 216).

Debido a esta relación entre origen social y capital cultural, cabe realizar la hipótesis de que unos artistas educados en familias acomodadas y *cultivadas* hayan tenido, desde su infancia, los estímulos adecuados para lograr cierto capital cultural incorporado propicio para el nuevo estado del campo artístico en la época. Entre los agentes analizados, resaltan los siguientes casos: el placer por la cultura inculcado en la familia materna de Wörner Baz; el gusto por la música traspasado de Arrigo Coen a Arnaldo; la pronta edad a la que Soriano acudió a un museo —12 años— y empezaba a leer los clásicos editados por Vasconcelos; el interés despertado en Friedeberg en su temprana juventud por la lectura en la Biblioteca Benjamin Franklin; la devoción por la pintura que el padre de Roger von Gunten —pintor en su tiempo libre— pudo despertar en un joven al que dejaba emplear los colores que le habían sobrado en la paleta; el empeño frustrado del padre de Josep Bartolí por enseñar a sus dos hijos a tocar un instrumento; la “necesidad” de Tamayo de estar en contacto con la música tras haber pasado por el coro de la iglesia y haber tenido un tío músico; el hecho de que Gunther Gerzso fuera “educado para ser un *connaisseur*” por su tío historiador del arte, que era visitado por Thomas Mann y Paul Klee en su casa, donde alojaba una veintena de acuarelas de Delacroix; la invitación que Frederick W. Davis le realizaba a Enrique Echeverría, cuando este era un niño, para que copiara los cuadros de Picasso, Rivera o Juan Gris que tenía en su despacho, o para que llevara siempre consigo —como de hecho hizo— uno de los bloc que le regaló y en los que debía dibujar todo cuanto le rodeaba; o el bagaje cultural que Víctor Serge, novelista, ensayista y poeta, impulsó en Vlady.

Estos son solo algunos ejemplos de explícitos ambientes para la inculcación de disposiciones directas hacia el ámbito cultural que eran propios de un sector muy reducido de la población. Y no solo de la burguesía en general, sino de un

sector de ella con intereses culturales. Pero sin duda debía haber otros influjos menos específicos pero tan valiosos para lograr desenvolverse en este espacio de élite cultural tan *selecto*, conformado por sectores de la élite económica, cuyas charlas y relaciones debían demandar unos derroteros y unos modos de comportamiento concretos; mecanismo, este también, de sutil inclusión y exclusión en el campo. En este sentido, es pertinente conocer la descripción que Juan García Ponce hizo del galerista Antonio Souza:

Era un espíritu singular, delicado, sensible, fino, bien educado. Él le daba mucha importancia a ser bien educado, en el sentido de conocer meticulosamente las reglas de la buena conducta social: comer con corrección, tener un lenguaje siempre apropiado, respetar a las señoras (Romero Keith, 1992: 20).

Esta descripción coincide con otros testimonios, como el de Gilberto Aceves Navarro, quien recuerda que a Souza le agradaba la educación de “niño rico” que detectaba en él (Cherem, 2008: 38), y es probable que también en Friedeberg y otros.

Los artistas analizados tuvieron en su infancia ambientes que les permitieron desarrollar este capital. Fernando García Ponce había estudiado en una escuela marista, y había sido internado a los 14 años. También Manuel Felguérez —y su amigo scout de la infancia, Jorge Ibargüengoitia— había sido educado en una escuela de esta Congregación. Hay más: Gunther Gerzso pasó por escuelas suizo-alemanas, ítalo-suizas y franco-suizas, y tuvo un tutor alemán; Alberto Gironella fue internado en un colegio pseudoinglés (el Williams College, en Mixcoac) y estudió bachiller en la Academia Hispano-Mexicana; Tamayo fue matriculado en 4º de primaria en Escuela Elemental y Superior Pestalozzi; Leonora Carrington, tras iniciar sus estudios en casa de la mano de un padre astrónomo amateur, pasó por varios internados, en Inglaterra y Francia, para jóvenes de clase alta de los que iba siendo expulsada. Estos son algunos ejemplos detectados de agentes que, en sus infancias, pasaron por una educación formal que les pudo otorgar cierto capital cultural incorporado, tan necesario para el desenvolvimiento *natural* en los espacios de élite cultural y para asentar relaciones con facilidad en estos ámbitos.

Al parecer, Pedro Coronel careció de la ventaja de una educación formal de élite, y para él, el mundo cultural se abrió con su viaje a Europa —“todos hicimos la peregrinación [...] no hay ni uno solo que no haya ido a Europa”¹¹⁸—, cuando contaba con poco más de 20 años.

Moyssén encuentra la siguiente característica grupal entre los pintores de «la ruptura»:

Hay un factor que identifica a los artistas que dieron nuevo rumbo al arte del país; ese factor es el de su enfrentamiento directo con las obras de arte en el extranjero. Los pintores, grabadores y escultores contaron con posibilidades para viajar después de los años oscuros de la Guerra Mundial que concluyó en 1945. Muchos de ellos vivieron en Europa como estudiantes por largas temporadas, asistiendo a los talleres de maestros consagrados; otros viajaban simplemente, de país en país, recorriendo museos y galerías de arte. Todo les dejó al final un saldo positivo, el de estar al tanto de los más sobresaliente en lo que respecta a las últimas corrientes del arte (Moyssén, 1977: 12).

Sin embargo, estos viajes no eran por sí mismos generadores de una actitud cercana al arte contemporáneo occidental. Rina Lazo, Arturo García Bustos y Arturo Estrada, por ejemplo, también fueron a Europa. Sin embargo, mientras que Estrada recuerda especialmente los frescos renacentistas¹¹⁹, Lazo sí reconoce que le interesó el cubismo; sin embargo, el esplendor que observaba en la «Escuela Mexicana», hacía que estas vanguardias europeas no fueran vistas por ella como tan relevantes¹²⁰. Es cierto que sus viajes no tuvieron la misma frecuencia que las de los «rupturistas», pero mientras estos últimos trataron de acercarse a los artistas reconocidos y de trabajar en algunos casos con ellos, los intereses de los otros pintores —de este otro *habitus*— eran diferentes. Además, conviene decir que las corrientes artísticas europeas eran conocidas en México¹²¹.

De modo que los agentes ya ostentaban cierto posicionamiento artístico previo a sus viajes, cierto capital cultural incorporado, que conducía el modo de

¹¹⁸ Dicho por Manuel Felguérez. Centro de Documentación *Arkheia*, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM [*Arkheia*], (2008), *Entrevista a Manuel Felguérez*, julio de 2003, [entrevista transcrita].

¹¹⁹ Entrevista con Arturo García Bustos y Rina Lazo el 11 de febrero de 2016, Ciudad de México.

¹²⁰ Entrevista con Arturo Estrada el 2 de marzo de 2016, Ciudad de México.

¹²¹ “Los artistas de *Ruptura* [...] han sido considerados como los implantadores y promotores de poéticas abiertas y libres propias de las vanguardias, pero es sano insistir en que estas se conocieron en México desde que se fueron gestando” (Gamboa, 1990: 27).

asimilar la experiencia europea. No tener en cuenta cómo mediaban los intereses artísticos y las posiciones con los nuevos estímulos culturales, cuya significación es dada en relación con el capital cultural previo, conduce a afirmaciones como la de Gilberto Aceves Navarro (Cherem, 2004: 36), que no entendía por qué los muralistas no se habían traído de Europa lo aprendido, es decir, por qué, tras pasar por el viejo continente, no habían extraído la misma lectura e interés que su grupo. Por supuesto que los muralistas habían regresado a México con cierto aprendizaje europeo —tal y como señalaba Octavio Paz (1972: 207)— pero no en el sentido que cabría esperar según la lógica de los «rupturistas». Por decirlo en palabras de un autor del momento: Diego Rivera fue “a Europa a aprender las disciplinas clásicas que fueron robusta semilla en su tierra potente [...] punto de apoyo, [...] trampolín para su musa indígena” (Cardoza y Aragón, 1927: 20).

En lo que se refiere a esta toma de posición artística previa a la salida de México, es posible observar en algunos de los artistas «rupturistas» un acceso privilegiado a la información cultural y artística contemporánea de Europa y Estados Unidos; situación que si bien tiene origen familiar inicialmente, una vez establecidos los vínculos de amistad y las conexiones con las galerías, se vieron reforzados. Esto último evidencia que, así como el capital económico y el cultural estaban relacionados, el capital social también retroalimentaba la dinámica de distinción cultural. Mathias Goeritz, por ejemplo, traía un bagaje artístico de su trabajo por Europa, y siempre estaba al tanto de los acontecimientos artísticos; capital cultural que irradiaba sobre quienes lo rodeaban y tenían afinidad artística con él.

En cuanto a esta relación entre capital social y cultural, resalta cómo Arnaldo Coen contaba con una familia inserta de manera extraordinaria en el panorama intelectual mexicano. Junto a las revistas italianas y de otros países que por su abuela —cantante de ópera— llegaban a casa, se sumaba el acceso a libros que tenía su padre —uno de los miembros fundadores de la XELA, emisora de radio que retransmitía música clásica— y la biblioteca de arte que su maestro de diseño gráfico y publicidad, Gordon Jones, se trajo de Estados Unidos. Arturo Estrada

subraya en estos agentes, además de una actitud elitista, un amplio conocimiento; una evidencia de procedencia de familias cultivadas¹²².

Pero tampoco conviene exaltar el nivel de información y conciencia teórico-artística de estos agentes en relación con las prácticas artísticas dominantes. Tal y como narra Arnaldo Coen, el hecho de que fuera uno de los primeros en desarrollar eso que después se conoció como *body art*, fue fruto de una comunión de artistas que, sin medios y bajo una actitud improvisada, decidieron pintar las “vestimentas” de una obra de teatro sobre los cuerpos desnudos para suplir la falta de presupuesto¹²³. Otro ejemplo paradigmático era la exposición de Los Hartos, cuya “novedad [...] consistió en haberse convertido *accidentalmente* en el primer happening mexicano” (Eder, 1979: 4)¹²⁴.

La significancia teórica de los actos artísticos en el arte contemporáneo, con la división del trabajo y la especialización al interior del campo, parece depender cada vez más de otros sujetos distintos del productor directo, como es el curador o el crítico. Se trata de la continuación de ese proceso que observó Baudelaire: “¡cuántos artistas de este tiempo deben solo a la crítica su pobre celebridad! Acaso es el verdadero reproche que hay que hacerle” (Cardoza y Aragón, 1988: 11). Reproche o no, era el campo el que asimilaba las producciones artísticas con relativa independencia de las concepciones y pretensiones que rodeaban al producto artístico en su realización directa; resignificación que se producía en un amplio abanico de obras, desde la descontextualización de las contemporáneas para su inclusión en una *historia universal del arte* —bajo criterios formalistas y selectivos no necesariamente interesados en las condiciones sociales que los habían dado a luz— hasta en la estetización del arte precolombino¹²⁵.

¹²² Entrevista con Arturo Estrada el 2 de marzo de 2016, Ciudad de México y entrevista con Arturo García Bustos y Rina Lazo el 11 de febrero de 2016, Ciudad de México.

¹²³ Entrevista con Arnaldo Coen en octubre de 2014 en la Ciudad de México.

¹²⁴ La cursiva no es original.

¹²⁵ El cartel que se encuentra a la entrada del Museo de Arte Precolombino Rufino Tamayo en Oaxaca, refleja este fenómeno de resignificación con toda claridad, proyectando hacia el pasado el mito del artista moderno: “Si los autores anónimos de las obras aquí exhibidas no hubiesen sido artistas, si sus manos no hubieran sido guiadas por un espíritu creador, estas obras hoy olvidadas hubieran desaparecido en el momento en que desapareció el fin al que servían. Y si hoy las figuras y objetos en los nichos de este museo impresionan al visitante, no es por razones religiosas, ya

La educación media superior y la superior por supuesto que también son importantes para el desenvolvimiento en el campo artístico por varias razones. En primer lugar, y el más evidente, por las aportaciones de capital cultural —de manera directa e indirecta¹²⁶— que supone. En segundo, por el capital social que en torno a ellas permite establecer. En tercero, por el capital económico familiar que demanda —y por tanto revela—, y que después puede garantizar al asegurar un sueldo de cierto nivel.

La gran mayoría de los agentes de interés realizaron estudios superiores en México o en el extranjero. Lilia Carrillo, Pedro Coronel y Gilberto Aceves Navarro se formaron en La Esmeralda, por donde pasó un tiempo Vicente Rojo —y también José Luis Cuevas, aunque de muy joven como para tenerlo en cuenta. Manuel Felguérez estuvo un año en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, y también se matriculó en Medicina; después fue dos años a París a estudiar en la Grande Chaumière, y regresó a la Esmeralda, para volver tres años más tarde a París, becado, a estudiar con un escultor que había conocido en su anterior estancia, Ossip Zadkine. Por su parte, Tamayo asistió unos años a la escuela de contabilidad, de la cual se fugaba hacia 1917 para acudir a la que entonces era la Academia de Bellas Artes, que a partir de 1933 se llamaría Escuela Nacional de Artes Plásticas¹²⁷. Giménez-Botey y Josep Bartolí estudiaron en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona, aunque Bartolí de forma incompleta. Roger von Gunten, Vlady, Mathias Goeritz, Wolfgang Paalen y Leonora Carrington

que la religión del mexicano antiguo nada le dice. ¡No! Lo que le emociona es la categoría estética de las obras, su belleza y vigor, su originalidad y el ritmo que las rige.

El arte antiguo de México posee, sin duda, una inmensa importancia como documento arqueológico, histórico y cultural, pero ante todo y sobre todo, hoy existe como valor artístico independiente, accesible a cualquier sensibilidad despierta. El museo de arte prehispánico de México de Rufino Tamayo es el primero que exhibe obras del pasado indígena mexicano como arte sin más: como fenómeno artístico.

Por esta razón, se ha renunciado en este museo a ordenar las colecciones atendiendo a las diferentes culturas, y para presentarlas se ha adoptado el de su secuencia cronológica, pero sin rigidez”.

¹²⁶ Así lo distingue Bourdieu: “la acción indirecta de la escuela (en tanto creadora de esta disposición general ante los bienes culturales que define la actitud culta) [...] [y] la acción directa (bajo la forma de la enseñanza artística)” (Bourdieu, 2010: 46).

¹²⁷ Puede leerse una breve y práctica historia de la Academia y sus cambios, incluidos los de denominación, en Garibay (1990).

tuvieron estudios de mayor o menor calado en academias de Europa. Gunther Gerzso estudió cinco años escenografía en Ohio. Fernando García Ponce cursó Arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de México, y Pedro Friedeberg en la Universidad Iberoamericana. Coen fue oyente algún tiempo en la Facultad de Arquitectura mientras pagaba para que le aprobaran la preparatoria, y después cursó diseño gráfico en la academia de Gordon Jones, un conocido de su padre. Carrillo Gil estudió Medicina, Gironella Letras Hispánicas en la UNAM y Echeverría, durante unos años, Ingeniería Aeronáutica en el Politécnico Nacional. A falta de información sobre Rahon y Wörner Baz, tan solo se ha podido identificar a Juan Soriano y Francisco Toledo como carentes de una formación superior.

De esta manera, la desigualdad social heredada tomaba la forma de desigualdad en el capital cultural adquirido, mucho más legítima, sobre todo por su capacidad de ocultar sus propios orígenes¹²⁸. Se desarrollaba así un capital que, de partida, aventajaba a los sujetos que lograron la consagración.

¹²⁸ “Ese es el caso de la ideología carismática (o meritocrática) que explica con la desigualdad de dones naturales las oportunidades diferenciales de acceso a los títulos, reproduciendo así el efecto de los mecanismos que disimulan la relación entre los títulos obtenidos y el capital cultural heredado” (Bourdieu, 2011b: 59)

2.2.4. Capital social

El capital social es el conjunto de recursos actuales o potenciales ligados a la posesión de una red durable de relaciones más o menos institucionalizadas de interconocimiento y de interreconocimiento. [...] Estos vínculos son irreductibles a las relaciones objetivas de cercanía en el espacio físico (geográfico) o incluso en el espacio económico y social porque se fundan sobre intercambios indisolublemente materiales y simbólicos cuya instauración y perpetuación suponen el reconocimiento de esa cercanía.
Pierre Bourdieu¹²⁹

No era una cuestión de estilo, porque todos pitábamos muy diferente; nunca fuimos un grupo con un fin estético, éramos cuates.
Roger von Gunten¹³⁰

El capital social tiene una gran complejidad: fluctúa, es fruto de un trabajo, tiene su sustento en la realidad objetiva pero también una dimensión simbólica (Bourdieu, 2011b: 221-224). Tan solo encargarse de esta faceta en un solo agente, es una investigación de por sí, pues cuenta con varias dimensiones que interceden de diferente manera en el desarrollo y conclusión del proceso a analizar.

En primer lugar, podemos observar el capital social heredado del mundo familiar, que puede estar relacionado con la temprana educación —a través de conocidos de la familia que reviertan en enseñanzas directas, motivación, sugerencias de estudio, etc.— o con el apoyo económico que permita superar las dificultades o las limitaciones del núcleo familiar.

En segundo lugar, en el momento de la inserción en el campo artístico, este capital puede estar relacionado con los maestros con los que se entra en relación, su tendencia plástica fomentada —no necesariamente asimilada— y los espacios a los que pueden dar acceso a algunos de sus alumnos, pero también con los compañeros de la misma edad entre los que es necesario contar con el reconocimiento recíproco en cuanto artistas.

En tercer lugar, en cuanto a la consolidación de las posiciones al interior del campo, tenemos también las relaciones que propician promoción y reconocimiento, otras —o las mismas— que abastecen económica y culturalmente

¹²⁹ (Bourdieu, 2011b: 221).

¹³⁰ (Espinosa de los Monteros, 1999: 19)

a un agente, e incluso las que actúan en un plano moral y psicológico ante situaciones de desmotivación o hasta autodestrucción.

Aquí no se puede dar respuesta plena a este tupido entramado, pero sí se es posible realizar unos apuntes que señalen un carácter distintivo en estos sujetos, incluso conclusiones de cierto peso que fundamenten la necesidad de ahondar en el análisis de este capital.

En realidad, cualquier estudio debe partir de la necesidad de los tres capitales, ya que están interrelacionados de forma compleja en sus diversas dimensiones. Por ejemplo, el capital económico junto con el capital cultural heredados —de origen familiar— redundan en un capital incorporado en el agente que le permite desplazarse con comodidad por ámbitos de élite, de los cuales se desprende un capital social que puede ser garante —de forma directa o indirecta— de capital económico y cultural en la madurez; y la interrelación se extiende con toda la complejidad de la realidad social¹³¹. La importancia de un capital u otro depende del estado del campo específico y del estado del campo social en su totalidad, como demuestra, por ejemplo, que la renta o compra de un espacio —y por tanto cierto capital económico— fue importante para Tamayo en sus primeras exposiciones, permitió a Goeritz fundar varias galerías y darse a conocer en Guadalajara y a Vlady, Bartolí, Héctor Xavier y Gironella empezar la aventura de la Prisse, mientras que otros sujetos pudieron acceder después a galerías ya conformadas gracias a su capital social.

Ya se ha señalado la proximidad entre algunos escritores de la «generación del medio siglo» y los artistas «rupturistas». Esta especie de alianza interdisciplinaria informal en la que los pintores encontraban formas de respaldo y apoyo en los literatos y viceversa, la observó Bourdieu en el caso francés a mediados del XIX en la lucha contra la Academia, bajo unos rasgos específicos (Bourdieu, 2011: 206-209). La lucha por la autonomía de los criterios artísticos —y literarios— en Francia era una lucha con patrones comunes en varios campos culturales, con *homologías*. Esto permitía que la disputa común pudiera darse al

¹³¹ Para esa interrelación entre capitales, véase, por ejemplo (Bourdieu, 2011b: 102, 124-125, 139, 214, 217 y 223).

margen del capital social, sin siquiera conocerse, logrando que las luchas particulares y disciplinarias logran victorias redituables para otros campos. Pero resulta que el pequeño universo cultural mexicano, hacinado en la Ciudad de México, y más concretamente en un puñado de calles, ponía en relación estrecha a estos sujetos —permitiendo también el aprovechamiento de esa otra *transmutación* de capitales que es la conversión de capital social en capital simbólico ante la instauración de alianzas con “aliados prestigiosos” (Bourdieu, 2000b: 62), agentes reconocidos en el campo y por tanto susceptibles de convertirse en fuentes de emanación de legitimidad—.

Las relaciones de colaboración artística y amistad sustentadas en afinidades culturales y reconocimiento mutuo, pero sin duda también en cercanía social, culminaba su victoria simbólica cuando los historiadores de arte —como Jorge Alberto Manrique o Teresa del Conde— quienes, inmersos en estas mismas relaciones, consagraban en los años setenta y ochenta el discurso que había rondado en debates y artículos, y lo anclaban en libros y catálogos de exposición bajo la sanción del Instituto de Investigaciones Estéticas, tejiendo así la bibliografía esencial de partida para los futuros observadores del proceso.

Esta faceta de cooperación directa y sustentada en relaciones personales es quizá la dimensión del capital social que influyó de manera más clara en la consolidación última del cambio artístico, y la que puede resultar más interesante o más emocionante de desmenuzar desde una visión historiográfica —como lo es el mencionado caso de que José Gómez Sicre escribiera casi 100 de los textos que José Luis Cuevas publicó a su nombre¹³²—. Que la red de relaciones de apoyo mutuo entre un grupo reducido de la élite cultural era ya percibida por los agentes de la época lo evidencia que se refirieran a algunos «rupturistas» y a sus aliados como «la mafia», ya que estos agentes habían ido ocupando posiciones en los periódicos y los espacios universitarios, es decir, en los medios culturales de la época, los cuales se hacían eco de su presencia.

¹³² “José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas”, de Edgar Alejandro Hernández, *Excélsior*, 6 de julio de 2016.

Sin embargo, las colaboraciones como la de Gómez Sicre y Cuevas dieron sus frutos bajo una situación específica, sin que fuera posible que estas actividades movilizaran por sí mismas todo el campo artístico. Entre las otras dinámicas con una historia mucho menos premeditada y oculta pero más cotidianas y constantes, existieron formas de capital social desarrolladas por cada uno de los agentes analizados que, de forma más indirecta, les aportó capital cultural o económico extra o les permitió movilizar exitosamente el que ya poseían. Entre estos fenómenos estaba el de las parejas, de similar estatus —que sustentaron al menos a Vlady, Gironella y Lilia Carrillo—. Este otro capital social es un *sustrato* cuya historia quizá, por indirecta, pueda parecer estar más lejos de *la clave*. Sin embargo, las relaciones exitosas y directas posteriores tenían por base prolegómenos que las hacían posibles, lo que les otorgaba un papel más *sustancial*.

Fernando García Ponce, por ejemplo, tuvo por maestro a Enrique Climent. La forma en que se conocieron es un claro ejemplo del privilegio de oportunidades que el capital social otorga a las clases dominantes para desplegar su privilegio de capital cultural y económico de base; oportunidad distintiva de contacto que es fruto de su entorno natural, carente de toda épica, y con el que los sectores dominados no pueden sino soñar en forma de encuentro tan fortuito como improbable. Todo fue tan simple como lo es la existencia de un amigo en común, en este caso entre el padre de García Ponce y Climent: el doctor Lema. Le enseñaron al pintor el retrato de Humphrey Bogart que Fernando estaba realizando y Climent lo adoptó como alumno, abriéndolo al rico mundo de los exiliados españoles que en este proceso aparecían por todas partes: como críticos, como protogaleristas, compradores, maestros... Fernando, además, había sido *boy scout*, mundo de élite infantil en el que había conocido a Manuel Felguérez —y es de esperar que también a Jorge Ibarguengoitia—. Además, Ponce era gran amigo de Jorge Alberto Manrique, quien sería director del Instituto de Investigaciones Estéticas, y en los años sesenta era vecino de Francisco

Corzas —«rupturista» que no ha podido caber en este análisis y que era su compañero de afición desmedida por la bebida—.

Vicente Rojo conoció a su maestro de diseño, Miguel Prieto, gracias a Federico Álvarez. Desde la Oficina de Ediciones del INBA —donde tuvo cierta relación con Salvador Novo, Julio Prieto, Miguel Covarrubias y Andrés Henestrosa— y luego desde el suplemento cultural de *Novedades* —donde aprendía de las discusiones entre el crítico Paul Westheim y José Moreno Villa — y desde la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM, estuvo inmerso en las relaciones entre los exiliados y el mundo cultural mexicano, relaciones a las que le dio otro acceso privilegiado la fundación de la editorial ERA. Esta editorial, además, debió generar una especial simbiosis durante la etapa de la Galería Juan Martín¹³³. Su acercamiento a la Proteo en 1958 fue provocado por una invitación de Alberto Gironella, y a partir de la primera exposición conoció a Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, y también a José Luis Cuevas, tomando conciencia del establecimiento de una adecuada red de relaciones. En 1970, Rojo recibió una beca de la embajada de Francia — donde trabajaba su mujer— para ir a estudiar a París. La cuantía era le resultaba “ridícula”, pero habló sobre ello con Juan Martín —con quien tenía una gran amistad— y él le apoyó con 3,000 pesos mensuales.

El caso de Roger von Gunten enfatiza la importancia organizacional de las galerías que esta tesis defiende. Otros artistas erráticos y de actitud despreocupada como la suya —su intención era viajar de Nueva York a la Patagonia, y venía de haber estado viviendo en Ibiza y recorriendo España entre borracheras, partidas de billar y de ajedrez, excursiones y algo de dedicación a la pintura y al dibujo— pudieron haber pasado antes por México y haber seguido su camino, pero en este caso, un desconocido alemán dueño de la Librería Internacional le sugirió ir a ver a Antonio Souza; al galerista le gustaron sus obras,

¹³³ Carta de Juan Martín a Alberto Gironella: “Vicente está preparando el catálogo a color (te lo enviaré por avión) con una reproducción por pintor, aprovechando los clichés del libro que hará ERA” (Romero Keith, 2000: 132)

le compró las suficientes para rentar un departamento en una azotea y lo vinculó a los pintores de la galería.

Manuel Felguérez fue maestro de escultura en la Universidad Iberoamericana a finales de los años cincuenta — cuando José Luis Cuevas era profesor de dibujo— gracias a Mathias Goeritz. Teresa del Conde, una de las mayores impulsoras del concepto de «ruptura», lo admiraba desde que era estudiante de psicología. Su relación con la historiadora se volvió más frecuente a partir de un libro sobre el llamado “geometrismo mexicano” que auspició Jorge Alberto Manrique. Felguérez también mantuvo relación con Octavio Paz.

Se ha mencionado varias veces a los García Ponce —el crítico Juan y el pintor Fernando—, y su amistad desde la infancia con Manuel Felguérez. Un tercer hermano, Carlos, fue un importante coleccionista en los años sesenta y setenta de la que entonces era la mujer de Felguérez, Lilia Carrillo —antes de que murieran ella y Fernando García Ponce, y antes de que Manuel se casara con Mercedes Oteyza, exesposa de Juan García Ponce—.

La madre de Lilia, Socorro García, conoció a Soriano y le heredó este contacto a su hija, y también le había pedido a su amigo Manuel Rodríguez Lozano que le diera clases de pintura a Lilia al comunicarle esta su interés. La primera crítica que reparó en Lilia fue Margarita Nelken, amiga de su madre. En La Esmeralda, la pintora comulgó con la tendencia de Pedro Coronel, divergente de la de los muralistas. En su estancia en París —1953-1955— estuvo de becaria en la Casa de México junto con Margo Glantz, hija de Jacobo Glantz; este último era dueño de la galería de arte donde Carrillo y Felguérez hicieron su primera exposición conjunta en 1956. A partir de 1965, Lilia asentó cierta relación con Tamayo, pintor renombrado que acudiría a todas sus exposiciones.

Enrique Echeverría, cuando era un niño, copiaba los cuadros que Frederick W. Davis tenía en su despacho. Este hombre, quien le regalaba blocs para que pudiera dibujar allí a donde fuese, estableció una amistad con Enrique, y, entre otras cuestiones, a finales de los años cincuenta, cuando Echeverría y Ester se casaron, les cambió un par de acuarelas por unos muebles coloniales para su

nueva casa. Enrique comenzó a darse a conocer como pintor cuando estudiaba su carrera en el Instituto Politécnico Nacional. Accedió al círculo de los exiliados españoles a través de su maestro de pintura, Arturo Souto. En su viaje a España a principios de los años cincuenta aumentó su contacto con intelectuales de ese país.

Alice Rahon se casó con Woolfgang Paalen a mediados de los años treinta. Durante ese matrimonio, en París, frecuentó el mundo “bohémio” y tuvo una relación con Picasso. Después, a finales de los años cuarenta se casó con el cineasta canadiense y escenógrafo de algunas películas de Buñuel, Edward Fitzgerald. Desde finales de los años cuarenta frecuentaba a Tamayo, Carlos Mérida y Octavio Paz, y antes de eso se había relacionado con prominentes artistas europeos y se había vinculado, por un tiempo, al grupo de los surrealistas.

Vlady heredó de su padre un amplio contacto con multitud de intelectuales. En Marsella, en el momento de la ocupación nazi de París, ambos estuvieron exiliados junto a los surrealistas; y mientras habían vivido en la capital francesa había mantenido trato con Víctor Brauner y Oscar Domínguez, entre otros miembros del ambiente artístico. En México, multitud de artistas lo visitaban en su estudio, que por un tiempo estuvo en la Galería Prisse, donde se reforzó esta red. Sus vínculos más cercanos en el mundo pictórico mexicano fueron Héctor Xavier, Josep Bartolí y Alberto Gironella. Se casó en 1947 con Isabel Díaz Fabela, que con su trabajo de enfermera y, más tarde, en galerías de arte —entre otras en la Proteo—, aportaba la seguridad económica que mantenía la producción artística de Vlady. En la revista *Mundo. Socialismo y Libertad* —publicación heredera en Latinoamérica de la *Nouveau Départ* que había encabezado su padre desde 1939 y hasta la ocupación alemana de Francia— mantenía relación con intelectuales refugiados en México. Bartolí también colaboró con esta revista y tuvo contacto con similares agentes, sobre todo con los vinculados al exilio español.

Gunther Gerzso, que al principio solo pintaba de manera ocasional, recibió el impulso por dedicarse a la pintura en EEUU, mientras estudiaba escenografía a finales de los años treinta. Allí conoció a su futura mujer, una música californiana.

En México tomó contacto con el grupo surrealista a inicios de los años cuarenta de forma casual, debido a un asunto de escenografía. Trabajó para Jacques Gelman, productor de Cantinflas, quien pasaría a ser su amigo personal y coleccionista. Fueron Paalen e Inés Amor quienes, con su insistencia, lograron que pasara de ser un pintor privado y ocasional a un pintor con existencia social.

Los artistas exiliados Arturo Souto, Enrique Climent y Antonio Rodríguez Luna eran conocidos de la familia de Gironella. Ellos le dieron lecciones y ánimos a Alberto, y convencieron a su padre de las posibilidades artísticas de su hijo. A raíz de sus estudios de literatura, se reunía en casa de sus padres un grupo de lectura que con la apertura de la Prisse traspasaron a ella su sede. Estuvo vinculado a los intelectuales de la revista *Presencia* y de la *Segrel* —en cuya fundación participó en 1951—. Tenía amistad con León Felipe, Luis Buñuel y Juan Rulfo. En 1952, con 23 años, conoció a Arturo Souto, en 1953 a Tamayo y Rivera, en 1962 a André Bretón y Fernando Arrabal, y hacia esa misma época inició su amistad con Paz. En los años cincuenta y sesenta se casó con la periodista y escritora Ana Cecilia Treviño —alias Bambi—, que después fue mujer de Mathias Goeritz.

Rufino Tamayo tenía un tío, Cosme Velásquez Navarro, que era compositor y pianista. Cuando en 1907 vivía en el barrio de San Francisco en Oaxaca, con ocho años, frecuentó la iglesia de la Defensa y un sacerdote catalán que tenía formación musical le animó a introducirse en el coro. Tamayo conoció a su futura esposa, Olga Flores Rivas —hija de un militar porfirista y estudiante de piano— en 1933. En su estancia en EEUU en los años veinte, se introdujo en aquel mundo artístico —a través de su amigo Octavio Barreda que lo conectó con el crítico Walter Pachó, que a su vez lo introdujo en la Galería Weyhe—, mucho más favorable a su criterio artístico. Allí había ido con Carlos Chávez, “incomparable hombre de las artes y extraordinario compañero”, que era compositor y llegaría a ser director del INBA. Esos años conoció a Frances Paine, la cual formó la *Mexican Arts Association* que, a través de sus contactos sociales y financieros, le consiguió la comisión de unas telas para una fábrica importante y la proyección de

un ballet con Carlos Chávez que no se concretó. Tamayo y su mujer habían tratado de vender —con cierto éxito— sus cuadros entre sus contactos, entre los que estaban Alejandro Quijano y el entonces gobernador de Jalisco, José Guadalupe Zuno. A partir de 1938, cuando Valentine Dudensing se convirtió en su representante, los problemas de venta de Tamayo quedaron resueltos.

Cuando Giménez-Botey estudiaba en la Escuela de Artes y Oficios, conoció a una serie de artistas catalanes que después se exiliaron en México. Su vínculo con el mundo cultural de este país lo realizó a través de su amistad con Germán Cueto. Entre sus relaciones estuvieron José Clemente Orozco y Silvestre y José Revueltas. Entre 1952 y 1963, como director artístico de la revista *Pont Blau* —una de las publicaciones más importantes del exilio—, dio a conocer sus dibujos, y escribió ensayos teóricos y reseñas sobre obras de compañeros exiliados y mexicanos.

Juan Soriano tuvo su primer contacto con el arte europeo de muy joven, en casa de Chucho Reyes, quien fue su maestro en Guadalajara y en cuya casa conoció a Luis Barragán. Comenzó a introducirse en el mundo artístico realizando retratos a gente como Xavier Villaurrutia, Rafael Solana y Luis G. Basurto. Su hermana Martha —de la cual recibió impulso y capital social en Guadalajara primero y después en la Ciudad de México—, era amiga de los miembros de Los Contemporáneos, y fue quien le vinculó a ellos a mediados de los años treinta. A finales de esa década, ingresó como profesor de dibujo en la Escuela Primaria de Arte gracias a Álvarez Bravo, María Izquierdo y José Chávez Morado, a quienes había conocido en Guadalajara mientras cuidaba una exposición colectiva en la que exhibía obra suya, misma que había interesado a estos agentes. Poco después sería profesor de desnudo en La Esmeralda. A inicios de los años cuarenta, conoció al refugiado español Diego de Meza, que se convertiría en su pareja. De Meza cumplió para él un papel de maestro, abriéndole al mundo cultural; además, le permitió convivir con la gente pudiente que le compraba cuadros. En una estancia en EEUU a finales de los años cuarenta, conoció a Mérida, Olga y Rufino Tamayo y frecuentó a Paz, que ya conocía desde hacía una

década y le realizaba recomendaciones de lectura. Su participación en Poseía en Voz Alta estrechó sus lazos con ese grupo formado por Paz, Carrington, Jaime García Terrés, Héctor Xavier y León Felipe, entre otros. También estuvo en contacto con los muralistas. Llegó un momento en que tenía tal volumen de relaciones que cuenta que a todas horas llegaba alguien a su casa.

A la casa de la infancia de Mathias Goeritz en Berlín llegaban multitud de intelectuales que en aquel momento no tenían importancia para él. Hacia los años treinta conoció en Suiza al pintor Jür Spiller, quien le introdujo en los círculos surrealistas de Basilea y París. Goeritz estuvo casado 15 años, desde 1942, con la fotógrafa alemana Marianne Gast, educada en Silesia, Inglaterra y Francia, y con la que compartió su recorrido por Marruecos, España y México. A finales de los años cuarenta, Ida Rodríguez Prampolini —mexicana, historiadora del arte y futura esposa, por entonces solo amiga— le recomendó a Ignacio Díaz Morales, uno de los que estaba organizando la recién fundada Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara, y que andaba buscando por Europa “una plantilla de profesores de avanzada”. Este le contrató sin entrevistarle. Durante los tres años que estuvo en Guadalajara fundó cuatro galerías. En ellas exponía su obra y la de artistas de todo el mundo, editó libros de arte y dio conferencias. En la Ciudad de México conoció a Luis Barragán, con quien colaboraría con gran éxito durante 15 años. Su red de relaciones era prominente: “trato con los presidentes, los banqueros y los arquitectos millonarios y me invitan a cenar los empresarios de la Quinta Avenida de Nueva York y de Jerusalén”.

Francisco Toledo llegó a vivir a la Ciudad de México a casa de unos antiguos vecinos de sus padres, la familia Medleg. A esta casa iba a comer de vez en cuando el pintor Alberto Domis, quien vio sus obras, le gustaron y junto con Gilberto Aceves Navarro le presentó a Antonio Souza. Así se efectuó «el descubrimiento»¹³⁴. Souza reorientó la vida de quien tenía planes de convertirse

¹³⁴ Bourdieu *pone en suspenso* la ideología carismática de la creación —aquella que explica los logros del artística por su supuesta *naturaleza*— al desviar la atención más allá del “productor aparente —pintor, compositor, escritor—”, y centrarla en el conjunto de agentes que contribuyen a dar existencia socio-artística a este productor inmediato. Esto no consiste en trasladar la *virtud creadora* del artista al coleccionista o al galerista que lo *descubre*, puesto que dicho planteamiento

en estudiante de arquitectura y la enfocó hacia la pintura. Contribuyó a definir su formación con la recomendación de lecturas y le introdujo en el mundo artístico, e incluso le cambió el nombre de Benjamín López a Francisco. Además, le dio un gran impulso a su obra¹³⁵. En 1959, Souza le organizó su primera exposición individual nacional en su galería, y una internacional en Texas. En 1960, Toledo viajó a París por indicaciones de Souza, en cuya galería había conseguido el dinero suficiente. El galerista lo envió a casa de Tamayo con una carta de recomendación. Cuando Tamayo se fue de París, le dio a Toledo todo su material y le puso en contacto con la coleccionista Ussía, quien le otorgó una beca de manutención. En París obtendría el apoyo de coleccionistas cercanos al grupo surrealista. Tamayo llegó a erigirse como su promotor, y hasta vendió los cuadros de Toledo. También su acercamiento con Octavio Paz, en las fechas de la estancia en París, fue a través de una carta de recomendación de Souza; capital social que perdió porque la pareja que entonces tenía Paz, Bona de Mandiargués, prefirió al pintor que, según el literato, se paseaba "por los salones de los civilizados con atavíos de salvaje de vitrina" (Debroise, 2006: 245 y 248).

Arnaldo Coen fue quizá quien heredó un capital social más extenso y que se vio inserto en él de manera más directa por parte de su padre. Arrigo Coen había sido compañero de la escuela de Raúl Lavista. Una vez se cruzaron por la calle y Lavista le invitó a su casa a escuchar música. Con solo 17 años, Arnaldo Coen fue espectador de una discusión entre intelectuales formada por Luis Buñuel, Ernesto de la Peña, Salvador Elizondo, Claudio Arrau, entre otros. El contacto con Raúl Lavista le daba acceso a Coen a la música más novedosa, y con Gordon Jones — a quien también fue conducido por su padre— a una completa biblioteca de artes

sería tan solo un desplazamiento de la mencionada ideología carismática. Esta ficción solo se invalida al observar que "el principio de eficacia de los actos de consagración reside en el propio campo", y que es la relación de agentes diversos —críticos, historiadores, galeristas, coleccionistas, etc.— la que sostiene determinadas formas de consagración artística (Bourdieu, 2011: 252-255). El ejemplo de Toledo es ilustrativo de esto.

¹³⁵ Manuel Felguérez: "Recuerdo que Toño empezó a impulsar a Toledo, que ya estaba en la galería, pero Toledo no lo colgaba sino que ponía sus pinturas sobre la mesa que tenía en la oficina. Siempre estaban los Toledo ahí, eran unas hojitas de papel que se vendían a cincuenta pesos; o las regalaba Souza. Tenía cerros de Toledos en su escritorio. Por un lado Toño lo estimulaba, pero por otro, no alcanzó a darse cuenta de lo que iba a ser Toledo" (Romero Keith, 1992: 43).

plásticas. Juan Vicente Melo, José Gurrola, Luis Buñuel, Álvarez Bravo, Nicolás Echeverría, Salvador Elizondo, Pilar Pellicer... son algunos de los grandes amigos de Arnaldo Coen con quienes confluía en la Zona Rosa junto a otros artistas plásticos.

Los horizontes de las preocupaciones artísticas de un José Luis Cuevas que no llegaba a los 20 años fueron ensanchados por los exiliados que se reunían en la Galería Prisse, donde por supuesto se vinculó a Vlady, Gironella y Bartolí. Bartolí narra que, aunque Cuevas nunca lo comentara, fueron Vlady y Gironella quienes lo “descubrieron” y acordaron exponerlo en la Prisse, dedicando Vlady un mes a montar sus dibujos. De las implicaciones de su contacto temprano con Gómez Sicre ya se ha mencionado lo principal. A finales de los años cincuenta, Cuevas entró en el suplemento *México en la Cultura* con la ayuda de Carlos Fuentes. Allí se hizo amigo de Fernando Benítez, Vicente Rojo, José Emilio Pacheco, José de la Colina y Carlos Monsiváis, y declara que juntos conformaron “La Mafia”. Era amigo de directores de cine, lo que le permitió realizar cierto trabajo como actor. Desde inicios de los años sesenta, Paz ejerció un influjo cultural sobre él. José Luis Cuevas fue priista y amigo de Luis Echeverría —quien en 1973 le prestó un avión para viajar a Houston por un problema de corazón— y Carlos Salinas de Gortari. Desde que Echeverría llegó a la presidencia en 1970, Cuevas comenzó la “tradición” de realizar desayunos o comidas con los candidatos presidenciales y amigos intelectuales.

El padre adoptivo de Friedeberg, quien le dio su apellido, lo llevaba de joven al Café París, donde escuchaba las tertulias de los intelectuales. También lo llevó a ver pintar a Rivera en el Palacio Nacional y a conocer al escritor alemán Gustav Regler en Coyoacán. Alfonso de Nevillate Ortiz, historiador y crítico de arte, fue compañero de Friedeberg en el Colegio Franco Alemán, y más tarde se convertiría en uno de los mayores intérpretes de su obra; la otra sería Rodríguez Prampolini, la mujer de su amigo Mathias Goeritz. Mientras estudiaba arquitectura, Friedeberg conoció a Goeritz en la sección de artes plásticas de la Universidad Iberoamericana, y tuvo contacto con artistas mexicanos y extranjeros, entre los

que estaban el profesor de dibujo, José Luis Cuevas, y el de diseño, Manuel Felguérez. En esa misma época, por recomendación directa de Goeritz a la escritora Anita Brenner, trabajó en la revista *México This Month*, publicación turística destinada a EEUU donde también trabajaban Vlady y Bartolí. Goeritz le introdujo en varios planos del mundo cultural: lo tomó como ayudante personal en diferentes ocasiones y le invitó a formar parte de la exposición Los Hartos en 1961 en la Galería Antonio Souza; también fue él quien propició que comenzara a trabajar la talla en madera, sentando las bases para la fabricación de la famosa mano-silla, cuyo primer cliente —el coleccionista suizo George Keller— el mismo Goeritz se encargó de conseguir. Además, Mathias le presentó en París a su amiga y compradora de arte, Iris Clert, y también al arquitecto Ricardo Legorreta, quien encargó a Friedeberg un mural para el hotel Camino Real en la Ciudad de México. Hacia mediados de los cincuenta trabajó un breve tiempo en la Sala Margolín, de Walter Gruen —pareja de Remedios Varo—, una tienda de discos. Gruen mostró a Varo —cuya obra admiraba Friedeberg— los dibujos de Pedro, y esta le sugirió exponerlos en la Galería Diana. Se vinculó a los surrealistas radicados en México, y en 1963 Rahon le envió a Breton una foto de la mano-silla, lo que le introdujo en el círculo surrealista internacional. Gogo Nesbit era una profesora de fotografía de la Universidad Iberoamericana que compartía con Friedeberg el gusto por ciertos edificios peculiares de la Ciudad de México. Ella había trabajado brevemente como secretaria de Antonio Souza y fue quien le puso en contacto con el galerista. Souza fue uno de los agentes que propició la profundización del esnobismo de Friedeberg

Marysole Wörner Baz nació en una familia que de forma directa le inscribió en la problemática artística. En 1958, con mediación de Margarita Nelken y Jorge Juan Crespo de la Serna —críticos ambos que apoyaron siempre a Wörner Baz—, recibió una beca que le permitió conocer Europa en compañía de Remedios Varo, con quien visitó a André Breton y Benjamín Péret —este último había sido antigua pareja de Varo—. Al parecer, nunca estuvo inmersa en las redes amplias de relaciones de los otros agentes, cuestión que puede ayudar a entender por qué no

aparecía en la relectura de los años ochenta de la llamada «ruptura» —además de que su plástica era la más cercana a la de la «Escuela Mexicana»—.

Wolfgang Paalen había nacido en el seno de una familia con conexiones en el ámbito cultural y artístico inglés. A finales de los años veinte tuvo por maestro en Múnich a Hans Hofmann, uno de los iniciadores del expresionismo abstracto en EEUU. A principios de los años treinta se casó con Alice Rahon y viajaron juntos a Altamira. Esa misma década entró en contacto con artistas reconocidos que vivían en París, y se unió al grupo de Abstracción-Creación en el que estaban, entre otros, Paul Klee y Vasily Kandinsky. En 1940 quedó a su cargo y al de Cesar Moro la organización en México de la exposición de surrealismo en la Galería de Arte Mexicano. A inicios de esa década, fundó en México la revista *Dyn* junto con Alfonso Caso, Miguel Covarrubias y Jorge Enciso, desde donde, entre otras cosas, promocionaron algunas exposiciones de Rahon. Tuvo una estancia en Estados Unidos, donde se relacionó con artistas de California y Nueva York.

Pedro Coronel había nacido en una familia con músicos y algún pintor. Cuando tenía poco más de 20 años, viajó a Europa, y en París conoció a Víctor Brauner y a Constantin Brancusi, pero también a Octavio Paz, quien presentó su primera exposición individual en 1954, en la Galería Proteo, por lo que se le consideró su “descubridor”. A finales de los años cuarenta viajó a París, vivió allí varios años y hasta inicios de los cincuenta estuvo alternando su residencia en México y en Europa. Desde principios de los años sesenta retomó esta actividad frenética de viajes. Además de Francia conoció Japón, Italia, Canadá, Suiza, el norte de África... Antes de iniciar estos recorridos, a mediados de los años cuarenta, fue profesor de pintura en La Esmeralda, pero después vivió prácticamente de la pintura. Coronel consideraba que su llegada a Europa había transformado sus nociones artísticas. Antes de eso, formó parte del *Frente de Pintores, Escultores y Grabadores Artistas Jóvenes Revolucionarios*, junto a Antonio Ramírez, Nicolás Moreno, Celia Calderón, Mariana Yampolsky, Alberto Beltrán, y “los fridos”: Guillermo Monroy, Fanny Rabel, Arturo Estrada y Arturo García Bustos, que realizaban exposiciones “populares” en las calles. Estos

debían ser los vínculos que hacían recelar a Jorge Alberto Manrique sobre su inclusión en «la ruptura». Después de volver de París, se vinculó al grupo de intelectuales de la UNAM, *El Hiperión*.

Gilberto Aceves Navarro se relacionó en su infancia con Silvestre Revueltas, Higinio Ruvalcaba y Carlos Chávez. Desde que estudiaba en La Esmeralda, Fernando Gamboa lo había seleccionado como “heredero de los muralistas”, y lo invitó a todos sus proyectos y ferias mundiales en San Antonio, Montreal y Osaka. Al mismo tiempo que figuraba en las exposiciones de Gamboa con los de «la ruptura», lo hacía en el Salón de la Plástica Mexicana. En 1957 conoció a Raquel Rodríguez Brayda Longoria, una alumna suya en la Universidad Femenina. Esta mujer de un estatus económico más elevado se convirtió en su esposa durante toda su vida, con quien vivió de 1964 a 1968 en EEUU.

Alvar Carrillo Gil emprendió una tarea de coleccionista cuando sus incursiones en la industria médica le dieron medios para ello. Viajaba de forma continua a bienales para estar al tanto de la producción artística, en contacto con marchantes, para comprar obra y hacerse con publicaciones. Fue una vez afianzada su posición de coleccionista cuando empezó a incursionar como pintor. En México también frecuentaba a diversos agentes del campo artístico con los que, en algunos casos, entablaba relaciones de amistad. Convertirse en el coleccionista privado más importante de México en el siglo XX le otorgó una capacidad de liderazgo indiscutible en el panorama nacional.

Si este apartado ha logrado esbozar el modo en que unas relaciones posibilitaban la entrada al campo artístico y su mantenimiento en él —relaciones que no eran casuales sino que tenían que ver con el origen social, el capital económico y el capital cultural antes señalados— habrá cumplido su papel. Desplazando la visión propia de lo que Bourdieu llama la *ideología carismática* —esa que plantea al artista como un ser con unas cualidades *geniales* que tarde o temprano *eclosionan* por sí mismas— el capital social evidencia dos cuestiones principales: por un lado, que es un recurso más para la construcción de un *habitus* artístico, por el aporte de capital cultural y económico que puede suponer; por otro,

que es la puerta por la que un sujeto que se encuentra desplegando dicho *habitus* accede al campo artístico—y que tras terminar de definirse, le asegura su permanencia en él—, pues gracias a este capital se realiza la existencia social en cuanto artista, conocido y reconocido, identificado entre sus pares y también por otros agentes del campo.

Conviene resaltar que el capital social, al entrar el agente en contacto con determinadas instituciones, puede llegar a experimentar cambios cualitativos muy importantes y superiores a lo que cualquier agente podría desarrollar por su cuenta. En lo que se refiere en concreto a las galerías, estas funcionaban como un método de selección que introducía a pintores y escultores de cierto perfil plástico en un marco de variadas relaciones sociales de producción artística, proyectando sus carreras con base en las estructuras, interacciones entre agentes y niveles de capitales afines a su propia sección del campo artístico. Estos espacios tenían especial importancia para los pintores jóvenes, ya que la entrada a ellas era prácticamente la entrada al campo —cuestión que nos permitiría entender la exaltación retrospectiva que han realizado de estos lugares—, pues sus contactos previos no eran capaces de posicionarlos. Entre otras cuestiones, las galerías daban algunas posibilidades de desarrollo en el campo al margen de la financiación estatal, sumergiéndolos en un conjunto de relaciones a nivel económico que se irían consolidando para dar mayores oportunidades, además de que facilitaban, en un plano ideológico, la consagración de unas prácticas y discursos opuestos a los desplegados por los muralistas.

2.2.5. Coincidencias geográficas y carácter orgánico del *no grupo*

La proximidad en el espacio físico permite a la proximidad en el espacio social producir todos sus efectos facilitando y favoreciendo la acumulación de capital social (relaciones, lazos...).
Pierre Bourdieu¹³⁶

Es conocida la historia de una persona que preguntó a Juan García Ponce qué investigaciones le habían llevado a detectar, de manera tan precisa, a este grupo de pintores; cómo habían hecho para encontrar a Vicente Rojo, a Manuel Felguérez, a Gabriel Ramírez, a Von Gunten, y saber que ellos eran los baluartes de lo que hoy llamamos la generación de ruptura, a lo que García Ponce respondió “yo no los busqué; eran mis cuates”.
Espinosa de los Monteros¹³⁷

Una vez presentado el esbozo de las principales facetas de los sujetos analizados, se vuelve posible observar, desde una perspectiva sociológica, la *naturalidad* de las relaciones que varios de ellos tenían y la facilidad con la que realizaban proyectos artísticos en común.

Arnaldo Coen recuerda la despreocupación, frescura y espontaneidad con la que los proyectos se daban, a veces en fiestas o reuniones. En ese contexto distendido, unos a otros se preguntaban en qué estaban trabajando y cuál era el próximo evento; alguien podía haber conseguido un espacio, y entonces se planeaba, por ejemplo, una obra de teatro: unos se encargaban de la escenografía, otros de la danza...¹³⁸ En fin, en un ambiente lúdico y propio de un grupo social muy específico —con cierto carácter elitista que mediante sus mismas fiestas subrayaba su carácter distintivo (Eder, 2014: 30)— se desplegaban y se reunían los capitales individuales. Quizá el artista que, entre los analizados, más discrepaba de esta lógica, era Vlady, cuya firme convicción de izquierdas pudo ser una de las causas de que no terminara de integrarse a ese grupo acotado que Teresa del Conde considera «la generación de la ruptura».

Por supuesto, no todos tenían las mismas afinidades. Había sujetos un tanto más solitarios y diversos grupos más inmediatos. Por ejemplo, Ester Echeverría

¹³⁶ (Bourdieu, 2010: 217)

¹³⁷ (Espinosa de los Monteros, 1999: 15)

¹³⁸ Entrevista con Arnaldo Coen en octubre de 2014 en la Ciudad de México.

recuerda su muy buena relación con la madre de Lilia Carrillo —Socorro García— mucho más extrovertida que su hija¹³⁹. Como todo grupo social, no era homogéneo, pero tenían varios aspectos en común. Esta es una cuestión que reflejan, en su carácter subjetivo, multitud de entrevistas a realizadas a los pintores. Al preguntarle a Ester Echeverría sobre si había diferencias entre los artistas de las galerías Proteo y Antonio Souza, comentaba lo siguiente:

Fue un momento histórico en el cual estos artistas tenían, compartían, una mística de pasión por el arte y de entusiasmo. Era una efervescencia... en que todos eran admitidos. Como habían sido rechazados por no pertenecer a la escuela mexicana, entonces había como una hermandad entre todos ellos. Supongo que habría discusiones entre ellos, pero de orden estético, filosófico... pero eran amigos¹⁴⁰.

Todos se convirtieron tarde o temprano en ciudadanos. De los 26 artistas analizados, nueve de los diez que nacieron en el extranjero —la excepción es Mathias Goeritz— se insertaron en el panorama artístico a partir de la capital. De los 17 restantes, nacidos en México o que llegaron a este país antes de los tres años, ocho lo hicieron en la Ciudad de México. De los nueve restantes, siete llegaron a la Ciudad de México entre los 11 y los 18 años. Solo escapaba a esta lógica Alvar Carrillo Gil. Casi en su totalidad, artistas nacionales y extranjeros provenían de ambientes urbanos, y confluyeron en la ciudad mexicana por excelencia. Incluso quienes, como Roger von Gunten, poco tiempo después trasladaron su estudio a un espacio rural, fue ya una vez que el capital social de la Ciudad de México permitía sostener este *lujo de anacoreta*.

Resulta interesante resaltar que este *no grupo* tuviera un sustento social común más eficaz que cualquier estatuto o asamblea formalizada. Su origen social similar, su capital cultural similar y su situación geográfica similar daban a sus relaciones una capacidad de coordinación no planificada, es decir, informal —y percibida como *natural*— que les permitía actuar en común sin la necesidad de explicitar un proyecto o una estrategia colectiva —aunque no se puede descartar que en algún momento existieran acciones coordinadas—. Sucedió, sin que los

¹³⁹ Entrevista con Ester Echeverría el 16 de mayo de 2016, Ciudad de México.

¹⁴⁰ Entrevista con Ester Echeverría el 16 de mayo de 2016, Ciudad de México.

«rupturistas» se lo propusieran, eso que mencionaba Rita Eder: que la suya era “una tarea colectiva de distinto cuño pero de todas maneras un proyecto en común” (Eder, 1988: 48) que además tenía grandes posibilidades de prosperar porque se desplegaba con vientos favorables artísticos y políticos, nacionales e internacionales.

Su *proyecto común* que se fraguaba informalmente en torno a unos espacios bastante concretos y con otros muchos agentes de diferentes campos, como evidencian los recuerdos de Bartolí sobre la Galería Prisse, precursora de la Proteo:

Queríamos cambiar este pequeño mundo cerrado. Intentábamos abrirlo a ideas universales y esto les molestaba [...]. Intelectualmente, estaba [en la Prisse] toda la generación de Felguérez, ligados a nosotros en cuanto a la necesidad de un cambio en la cultura mexicana, y no eran solo pintores, eran escritores, periodistas, novelistas, había de todo (Eder, 1981: 34-35)

Si la diversa bibliografía se ha dedicado a enfatizar que nunca fueron un grupo como tal, que nunca se constituyeron bajo unos postulados objetivos, conviene señalar que, sin hacerlo, los «rupturistas» tenían un sustento social muy propicio para funcionar mejor que cualquier organización —salvando además las dificultades que las asambleas y estatutos acarrear—. Es por ello que, por ejemplo, Ester Echeverría recuerda que *todos* los artistas se conocían y que el clima era muy fraternal¹⁴¹. Aunque, por supuesto, ese “todos” no incluía a los muralistas, y tampoco el trato era tan cercano con los artistas de Nueva Presencia.

De esta amplia situación social que se está tratando de explicar dan cuenta las siguientes palabras de Manuel Felguérez. Este pintor, como agente del proceso, se encontraba inmiscuido de manera semiconsciente en las sinergias provocadas por las situaciones que en este capítulo se han resaltado:

La mayoría de los participantes [en el mundo cultural de la Zona Rosa] vivían en la Roma, en la Condesa, en la Juárez, en la Cuauhtémoc; rarísimo alguien que no viviera en ese círculo en ese momento. Por lo tanto todos nos visitábamos a pie. No se usaba el coche, nadie tenía coche; entonces se usaba el camión y el tranvía, pero básicamente todos, también los críticos del momento, los españoles Margarita Nelken o Crespo de la Serna,

¹⁴¹ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

Ceferino Palencia, todos vivían en la Cuauhtémoc, quién sabe por qué [...] y los escritores también. Arreola en Río Plata y bueno, todos estábamos en el rumbo [...] y las galerías y los cafés agrupados en unas cuantas manzanas, hacía que el centro principal fuera ahí.¹⁴²

Conocer brevemente los tres capitales de este sector y aproximarse a la importancia que adquieren en relación al estado del campo artístico, permite escapar de aquella sociología del arte, un tanto primitiva e intuitiva, que esbozaba Octavio Paz en 1957 y entre cuyas grietas e imperfecciones pretendía hacer rebrotar el misticismo artístico:

Todos, o casi todos, nos enamoramos; solo Garcilaso convierte su amor en églogas y sonetos. Sin Lepanto, Italia, el cautiverio de Argel, la pobreza y la vida errante en España, quizá Cervantes no hubiera sido lo que es; pero muchos de sus contemporáneos vivieron esa vida y, sin embargo, no escribieron el Quijote. [...] Ciertamente, la relación entre vida y poesía es un tema resbaladizo y no quisiera deslizarme por una de sus pendientes; lo que quiero decir, simplemente, es que el artista transmuta su fatalidad (personal o histórica) en un acto libre. Esta operación se llama creación; y su fruto: cuadro, poema, tragedia. Toda creación transforma las circunstancias personales o sociales en obras insólitas. El hombre es el olmo que da siempre peras increíbles (Paz, 1965: 5).

En lugar de este tipo de falsas dicotomías ente arte y sociedad, las cuales garantizan siempre que una esfera no pueda ser reducida a la otra, y, con ello, dejan siempre hueco a la “creatividad” como demiurgo de una transmutación imposible de explicar; en su lugar, *habitus*, *campo* y *capitales* nos aportan un rico aparato teórico de mediaciones —en diferentes planos y momentos— que cierran el paso a la religiosidad artística, y permiten —en la medida que el tiempo para investigar lo permite— dar cuenta de los profanos procesos sociales en el arte.

¹⁴² Consultada en: Fondo La Era de la Discrepancia, Centro de Documentación *Arkheia*, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM [*Arkheia*], (2008), *Entrevista a Manuel Felguérez*, [entrevista transcrita].

Capítulo 3. El caso de la Galería Proteo (1954-1963)

Treinta años atrás, la expansión del mercado del arte contribuyó a que el panorama en México comenzara a modificarse, con un viraje hacia posiciones opuestas al muralismo. [...]

Antes de la aparición de nuevas galerías en los años treinta, las instancias gubernamentales fueron el principal pilar de apoyo de la corriente realista, pues el Estado acaparó los medios de difusión, tanto en el interior del país como en el extranjero.

Christine Frérot¹⁴³

Goeritz: *Son los críticos, los directores de los museos y los dueños de las galerías los que deciden qué es y cómo debe ser el arte.*

Monteforte: *¿Y quién quieres que se ocupe del arte: los veterinarios, los verduleros, los que componen la luz eléctrica?*

Conversación entre Mathias Goeritz y Mario Monteforte¹⁴⁴

Se acaba de realizar una somera revisión sociohistórica de las principales características del conjunto de agentes que más expusieron en las galerías Proteo, Antonio Souza y Juan Martín, pero abstrayéndolos en general de estos espacios y de su interacción con el campo del arte. Sin embargo, la procedencia social más privilegiada y el conjunto de capitales —legados y adquiridos— propicios para el nuevo estado del campo, no eran recursos significativos por sí mismos, sino que su relevancia era relacional: permitían el acceso a determinadas instancias de consagración y se desplegaban sobre un estado concreto de las relaciones sociales —al interior y al exterior del campo artístico—.

En algunos puntos del capítulo anterior ya se ha señalado el modo en que ciertos agentes se enriquecieron en el contacto con las galerías, y la manera que incluso sus *cualidades personales* se vieron alteradas o favorecidas en dicha relación. El encuentro entre artistas los en busca de la consagración y las nuevas estructuras organizativas disponibles para ello es un aspecto fundamental para la etapa analizada, por lo que se hace necesario conocer las dinámicas y la organización de las galerías. Es a partir de su análisis como se puede entender el modo en que se realizaban las prácticas de inclusión-exclusión de las que se derivó la selección de expositores; cuestión que ahora vemos como dada, pero

¹⁴³ (Frérot, 1990: 10). La expresión “treinta años atrás”, por lo que se desprende del libro, parece estar dicha partiendo de finales los años 70, que es cuando la autora culmina la investigación.

¹⁴⁴ (Monteforte, 1993: 60)

que se consolidó en ese momento. Al historizar las galerías se pretende que los aspectos ya señalados sobre los agentes —que han sido parcialmente aislados— se puedan entender en su despliegue procesual.

Bajo esta concepción, se rompe aquí una lanza en favor de la combinación del análisis historiográfico y del sociológico por considerarse codependientes para la explicación de las causas y desarrollos de los procesos humanos en general y los artísticos en particular. Con ello, se mantiene una relación de coherencia con los dos pilares teóricos de esta investigación, ya que se reivindica la noción y aspiración bourdiana de una ciencia social única¹⁴⁵ que, a su vez, deriva de la concepción marxista, que nace transdisciplinaria antes aún de que se comenzara a dar importancia a estas cuestiones —transdisciplina compleja que llegaba a congrega varias ciencias sin disolverlas, como evidencian algunas citas¹⁴⁶ y como puede verse en la sucesiva imbricación de la biología, la antropología, la historia, la sociología, etc., que se producía en el texto de Engels titulado “El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre” (Marx y Engels, 2016b: 77-91)—.

¹⁴⁵ “La sociología y la historia tienen el mismo objeto y podrían tener los mismos instrumentos teóricos y técnicos para construirlo y analizarlo: en este sentido, uno de mis combates constantes [...] apunta a favorecer la emergencia de una ciencia social unificada en la cual la historia sería una sociología histórica del pasado y la sociología una historia social del presente. También pienso que la relación de desconfianza y de prevención mutuas puede ser transformada: lo que la formación ha hecho, la formación puede deshacerlo, a condición de que logremos —y este es exactamente el punto decisivo— transformar la formación” (Bourdieu, 2000: 191).

¹⁴⁶ Trotsky: “Para explicar los fenómenos sociales no es necesario aducir alguna especie de fuente eterna [curioso que afirmara esto quien nunca se desprendió del mito artístico del *verdadero genio creador*], o buscar su origen en otro mundo. La sociedad es el producto del desarrollo de la materia primaria, como la corteza terrestre o la ameba. De esta manera, el pensamiento científico con sus métodos corta, como un diamante, a través de los fenómenos complejos de la ideología social, en el lecho de roca de la materia, sus elementos componentes, sus átomos, con sus propiedades físicas y mecánicas.

Naturalmente esto no quiere decir que cada fenómeno de la química puede ser reducido *directamente* a la mecánica; y aún menos que cada fenómeno social es directamente reducible a la fisiología y luego a las leyes de la química y de la mecánica. Puede decirse que este es el supremo fin de la ciencia. Pero el método de aproximación continua y gradual hacia este objetivo es enteramente diferente. [...]

Cada ciencia descansa sobre las leyes de otras ciencias solo en lo que se llama la *instancia final*. Pero al mismo tiempo, la separación de las ciencias unas de otras está determinada, precisamente, por el hecho de que cada ciencia abarca un campo particular de fenómenos, es decir, un campo de complejas combinaciones de fenómenos elementales tales que se requiere un enfoque especial, una técnica de investigación especial, hipótesis y métodos especiales” (Trotsky, 1974: 269-270).

La perspectiva marxista de la historia incluía una base teórica que siempre estaba en continua revisión respecto a los datos empíricos, en la cual *teoría* y *empiría* no entraban en la contradicción. Si el marxismo fue fundador de algunas nociones *sociológicas*, siempre lo fue con el fin de obtener un mayor conocimiento —a la postre con fines prácticos— de la *historia*.

Néstor García Canclini, que al escribir las siguientes palabras a finales de los años setenta se ubicaba en la órbita del marxismo al tiempo que era un atento lector de Bourdieu —y que, por tanto, es de especial interés para contribuir al diálogo entre estas dos posiciones teóricas—, señalaba la falsa contradicción disciplinaria del siguiente modo:

No creemos que la separación entre historia y sociología se justifique epistemológicamente: son inaceptables una historia que no sea social o una sociología que ignore los procesos de formación de las estructuras. Admitimos la diferencia entre historia y sociología como resultado de una tradicional compartimentación académica y de estilos de trabajo, pero entendemos que el estudio histórico y el sociológico, correctamente planteados, deben confluír en una ciencia social única (García Canclini, 2001: 54)¹⁴⁷.

Esta noción marxista en la que lo abstracto y lo concreto, lo general y lo particular, dialogan para tratar de explicar los procesos, conduce, igual que en el caso de Bourdieu, a que deban analizarse aspectos económicos, políticos y culturales desde diferentes disciplinas. Es este mismo fundamento el que provoca que ambas visiones no confronten, sino que coordinen, la perspectiva cualitativa y la cuantitativa; aspecto metodológico que también trata de ser base de esta tesis.

La transdisciplinaria que estructuró el trabajo de Marx y Engels hace que sean materia de estudio para, cuando menos, economistas, politólogos, sociólogos, antropólogos, geógrafos, filósofos e historiadores, y conviene rescatarla ahora que el ámbito académico reconoce unánimemente la mutua necesidad de las disciplinas y la importancia de realizar acercamientos poniendo a varias de ellas en común —*ocurrencia novedosa* que elude uno de los ejemplos más relevantes y constantes en este sentido—.

¹⁴⁷ Esta cita no es más que una nota de partida de todo un subapartado (García Canclini, 2001: 54-62).

Pero el planteamiento inaugurado por Marx y Engels va más allá de una congregación de perspectivas. No consiste en una yuxtaposición de modos de acercamiento ni en la construcción de un agregado más o menos compacto y coherente, sino de una *meta teoría* que atraviesa las especialización —necesaria, y que puede ser en sí misma transdisciplinaria, como señala Nicos Hadjinicolaou¹⁴⁸— en la medida en que el diálogo con el objeto de estudio así lo demanda. La transdisciplina no es solo un ejercicio metodológico —como suma de diversas «cajas de herramientas»— sino también un trabajo teórico.

La Izquierda, recordemos, ha criticado abiertamente desde el siglo XIX la compartimentación del conocimiento, pero siempre ha respetado y descansado sobre la especialización. Desde Marx y Mehring, de Mehring a Lukács, a Antal, a Schapiro, el pensamiento holístico no fue una construcción en el aire sino que estuvo basado en una teoría que descansaba en la investigación especializada, cuya importancia, dicho sea de paso, siempre fue advertida¹⁴⁹.

¹⁴⁸ “Es imposible trabajar de manera productiva en historia del arte sin aprender lo esencial, las técnicas, los nombres que tradicionalmente les damos a las obras que estudiamos, los nombres de sus productores —cuando los conocemos —, las fechas que nos ayudan a orientarnos en el tiempo, la geografía que nos ayuda a orientarnos en el espacio, los fundamentos acerca de las historias de las religiones, sistemas filosóficos, y las sociedades en las cuales las artes visuales funcionan como artesanías; resulta imposible trabajar productivamente sin estar familiarizado con los métodos y las teorías que se han desarrollado con el fin de aproximarse a ellas en su especificidad, tan diferentes en su estructura de la música o la poesía; es imposible sin estudiar críticamente la bibliografía preexistente sobre un tema. Si esto es “especialización”, entonces ciertamente es una cosa buena porque ningún conocimiento concerniente a las artes visuales puede ser producido sin ella.” “Interdisciplinarietà sin disciplinas”, de Nicos Hadjinicolaou, *Cuadernos de arte*, Universidad de Granada, España, Vol. 40, 2009, p. 14.

¹⁴⁹ “Interdisciplinarietà sin disciplinas”, de Nicos Hadjinicolaou, *Cuadernos de arte*, Universidad de Granada, España, Vol. 40, 2009, p. 15.

3.1. Breve historia de la Galería Proteo (y apuntes sobre la Tussó): exposiciones, contactos y funcionamiento

La Galería Proteo, una de las cunas de la Generación de la Ruptura.
Leila Driben¹⁵⁰

No es el Estado ni el partido, sino un ser sin cabeza, sin nombre y sin sexo, el que corta, despedaza, recose, empaca y distribuye los objetos artísticos. [...] La noción de valía se convierte en la de precio. [...] El cliente y el mecenas antiguo han desaparecido: el comprador es el público anónimo, este o aquel rico de Texas o Singapur, el museo de Lyon o el de Irapuato. El verdadero amo se llama mercado. No tiene rostro y su marca o tatuaje es el precio.
Octavio Paz¹⁵¹

De los cuatro espacios privados de exposición en los que esta tesis se centra, la Galería Proteo fue el segundo en fundarse. Abrió sus puertas en julio de 1954 y realizó exposiciones hasta marzo de 1963.

El hecho de que a esta galería no se le haya dedicado una publicación — como sí ha ocurrido con las de Antonio Souza y Juan Martín— ha contribuido a minimizar su importancia; y es esto mismo lo que ha demandado un esfuerzo especial para esta tesis, fruto del cual se le ha dedicado un capítulo completo. Es cierto que el único pintor de «la ruptura» que se estrenó en la Galería Proteo fue Vicente Rojo, pero a pesar de ello se trató de uno de los espacios principales de la época en el ámbito de oposición al muralismo, y contribuyó a proyectar a artistas como Enrique Echeverría —casi desconocido para 1954, pues desde 1952 había estado en España—, Vlady, Alberto Gironella y Marysole Wörner Baz, entre otros. Y también tuvo importancia por las exposiciones de artistas extranjeros que atrajo.

En su apertura el 8 de julio de 1954, el pintor Alberto Gironella era quien regenteaba la galería¹⁵², y quien había diseñado el logotipo¹⁵³. Algunas notas hemerográficas comentaban que el escultor Víctor Trapote, exiliado español,

¹⁵⁰ (Driben, 2012: 37)

¹⁵¹ (Paz, 1972: 220- 221)

¹⁵² "Excelente exposición colectiva bajo el signo de Proteo", de Jorge J. Crespo de la Serna, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 1 de agosto de 1954, p. 4.

¹⁵³ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

también había formado parte de la dirección¹⁵⁴. Al parecer, el papel de Trapote fue más bien de financiamiento (Cabañas, 2010: 43), al cual contribuyeron Dolores y Tomás Tussó¹⁵⁵, que también eran exiliados provenientes de España, concretamente de Cataluña. Trapote fue quien puso el dinero inicial —al parecer, junto con su hermano¹⁵⁶— para las luces, pintar, hacer las invitaciones, pagar el vino en las inauguraciones y otros gastos. Este escultor era dueño de una de las mejores tiendas de antigüedades de la época, donde también vendía su obra, gracias a la cual había hecho bastante dinero¹⁵⁷.

La presencia de los exiliados españoles en la constitución, no solo de la Galería Proteo, sino de la dinámica que aquí se está analizando, fue muy importante. Estuvieron en la fundación de varias galerías previas a la segunda mitad de los años cincuenta: la de la Librería Cristal —1940—, la Ras-Martín —al menos desde 1942—, Prisse —1953—, Havre —1954— y Diana —1955—, “varias de las cuales formaron parte o compartieron negocio con librerías, casas de gráfica y decoración, constructoras y otras actividades afines” (Cabañas, 2010: 42). También en el ámbito de la crítica dinamizaron el interés por las exposiciones en estos espacios (Cabañas, 2010: 48). Entre ellos estaban tres críticos de especial relevancia cuyos artículos se van a analizar más adelante: Margarita Nelken, Ceferino Palencia y Enrique Fernández Gual.

Aunque esta tesis no ha podido darse a tal propósito —más allá de casos puntuales—, convendría realizar el mismo análisis sociológico con estos transterrados que con los artistas, puesto que es sabido que del exilio europeo en muchos casos no se beneficiaron las masas populares, lo que supone un filtro en

¹⁵⁴ “Panorama de las artes plásticas. Nueva galería y exposición de la Unesco”, de P. Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, México, 25 de julio de 1954, p. 7.

¹⁵⁵ “Antología de Gironella en el Tamayo”, de Raquel Tibol, *Proceso*, México, 18 de agosto de 1984.

¹⁵⁶ “Panorama de las artes plásticas. Pintura femenina y pintura infantil”, de P. Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, México, 4 de julio de 1957, p. 7.

¹⁵⁷ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

el perfil social de entrada a México¹⁵⁸. La gran presencia de estos agentes en posiciones culturales de peso en la época, invita a ahondar en ello¹⁵⁹.

La colaboración de Dolores y Tomás Tussó¹⁶⁰ para la fundación de este espacio consistió en rentar el local, puesto que el matrimonio era, además de responsable de la galería que llevaba por nombre su apellido, propietario de los locales que estaban encima de ella, donde se instaló la Proteo. De ahí que ambas galerías figurasen en Génova 34 hasta 1957, mientras ninguna de las dos se mudó.

Los Tussó vendían principalmente antigüedades y muebles selectos, aunque también acogían exposiciones de obra pictórica y escultórica —en esa fusión de negocios que mencionaba Cabañas—, y siempre tenían en venta obras de artistas mexicanos¹⁶¹. A continuación se le dedica a penas un par de páginas, entre otras cosas para arrojar un poco más de luz sobre este espacio bastante desconocido donde colaboraron las hermanas Pecanins antes de abrir su galería (García, 2014: 500).

La primera referencia que se ha podido encontrar sobre la Galería Tussó es una nota de mediados de 1954. Sin embargo, su contenido evidencia que este espacio llevaba un tiempo ya funcionando. Debíó hacerlo de forma discreta y sin mucha relevancia artística, porque ni Justino Fernández ni la hemerografía

¹⁵⁸ “Como los refugiados españoles de un nivel cultural más bajo y con menos medios económicos no pasaron del sur de Francia, fueron la intelectualidad y las clases profesionales las que emigraron a México —hecho que muy bien pudo haber estimulado la hospitalidad de Cárdenas.” (Kaplan, 1988: 85). “El doctor [Tussó] era adorable como todos los españoles que llegaron en el exilio, que eran caballeros con mayúsculas. Eran hombres de un señorío formidable, realmente excepcionales todos: inteligentes, cultos, finos, caballeros... y el doctor no era la excepción, era lindo y su esposa igual”. Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

¹⁵⁹ “Las aportaciones de los artistas catalanes en México contribuyeron a oxigenar el predominio tricolor del muralismo. Francisco Camps Ribera, Benito Messeguer, Martha Palau, Vicente Rojo y Francisco Moreno Capdevilla, son tan solo los más conocidos; sin embargo, la aportación es mucho más amplia y se extiende también a las artes plásticas y gráficas” (Camacho, 1997: 12 y 13).

¹⁶⁰ *Tuso, Tusó, Tusso, Tussó...* Varios son las formas en que se encuentra escrito su nombre en las diversas fuentes. Con una “s” y tilde aparecía la mayoría de las veces en los periódicos de la época, y así los registró Justino Fernández en los catálogos de exposiciones. Sin embargo, Margarita Nelken y Raquel Tibol lo escribieron con doble “s” y tilde. Por ser un apellido perteneciente a catalanes exiliados, la forma correcta debe ser *Tussó*, y es la que se adopta en esta tesis.

¹⁶¹ “Las artes plásticas. Galerías de la ciudad: sus artistas y su público. VI”, de P. Fernández Márquez, *Revista mexicana de cultura*, suplemento de *El nacional*, 15 de julio de 1956, p. 11.

revisada registraron muestras con anterioridad. En esta primera presencia, Pablo Fernández Márquez mencionaba a la Tussó para diferenciarla de la recién inaugurada Galería Proteo, ya que, como se ha mencionado, ambos espacios ocupaban el mismo número en la calle Génova. Así caracterizaba Fernández Márquez a este espacio:

La Galería Tusó, de pintura antigua y moderna y de objetos de arte, instalada con sobriedad y buen gusto, lo que ya va siendo raro en establecimientos de esta índole que, generalmente, amontonan cuadros, objetos y muebles, en ordenaciones que tienen más de bodega que de salas de venta y exposición. La Galería Tusó exhibe pocas y valiosas pinturas, en un ambiente recogido y agradable¹⁶².

Ester Echeverría recuerda que a la entrada de la tienda había un cartel que decía “Galería Tussó”, pero que no era una galería de arte sino un comercio de marcos en el que se realizaban exposiciones de dibujos y acuarelas. Contaba con un espacio no muy grande del que se descolgaban los objetos de venta para hacer las muestras. Por ejemplo, Enrique Echeverría expuso allí unos dibujos mientras estaba en la Proteo¹⁶³.

Cuatro meses más tarde de la nota mencionada, *México en la Cultura* dedicó unas líneas a la Galería Tussó a cuenta de una exposición de Ángel Hoz, tan solo ocupando un apéndice de una nota sobre Bartolí¹⁶⁴. A las breves palabras de Palencia le siguieron, en diciembre de 1954 y enero de 1955, referencias a sus muestras en los listados de “exposiciones y concursos”, sin que se reseñara nada sobre lo expuesto. La última referencia que se ha hallado daba cuenta de una exposición de Gregorio Moreno; Justino la fechó en diciembre de 1954 y *México en la Cultura* la extendió hasta inicios de 1955. A partir de ahí, entre 1955 y 1958, ni los catálogos de Justino Fernández ni el suplemento *México en la Cultura* recogieron noticia alguna sobre exposiciones en la Galería Tussó. Fue en junio de 1958 cuando ambas fuentes registraron una nueva exposición.

¹⁶² “Panorama de las artes plásticas. Nueva galería y exposición de la Unesco”, de Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 25 de julio, p. 7.

¹⁶³ Entrevista con Ester Echeverría el 16 de mayo de 2016, Ciudad de México.

¹⁶⁴ “El triunfo en París de Bartolí”, de Ceferino Palencia, *México en la Cultura*, México, 21 de noviembre de 1954, p. 4.

Sin embargo, debió seguir activa, porque en julio de 1956 Fernández Márquez volvió a referirse a ella como una tienda con su “principal comercio en antigüedades y muebles de arte, objetos decorativos” —tal y como ocurría con otros establecimientos de la zona— pero que ofrecía su espacio a artistas que por diversas razones no tenían acceso a otro lugar de exposición. Se anunciaba entonces la muestra de un pintor español residente desde hacía “muchos años” en México —un tal M. Viejo— y se hacía referencia a las pasadas exposiciones de mexicanos y extranjeros, sobre todo españoles¹⁶⁵.

En 1959, la Tussó tuvo una mayor actividad. Cambió de sede en junio de ese año a Hamburgo 68 —espacio que estrenó con una exposición de Fernando Beláin (Fernández, 1960: 30)—, y allí tuvieron lugar sus últimas muestras. Estas comenzaron a espaciarse —al menos en el registro que queda de ellas— a mediados de 1960, y se extinguieron en 1961. Debió ser en ese auge de actividad a finales de la década cuando el señor Parissot fue administrador de la Tussó, sujeto que, según Inés Amor, fue “un excelente vendedor de pintura” (Manrique y Conde, 2005: 277). La importancia que pudo tener el espacio en aquel preciso momento lo ratifica el hecho de que el entonces presidente de la República, Adolfo López Mateos, acudiera a la galería a ver obras de Xavier de Oteyza y a comprar unos los lienzos¹⁶⁶.

Volviendo a la Proteo, al contrario de lo que señala Christine Frérot en su libro *El mercado del arte en México. 1950-1976* (Frérot, 1990: 71) —publicación que ha tratado hasta el momento en mayor profundidad el desarrollo de las galerías en su conjunto en dicho periodo—, “Proteo” no fue el nombre que tomó la Galería Tuso en 1957. La revisión hemerográfica que se ha realizado para esta investigación muestra que la Galería Proteo nació con dicho nombre ya desde 1954, y que desapareció en 1963.

¹⁶⁵ “Las artes plásticas. Galerías de la ciudad: sus artistas y su público. VI”, de Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de cultura*, suplemento de *El nacional*, Ciudad de México, 15 de julio 1956, p. 11.

¹⁶⁶ “Sala de ventas”, sin autor, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 27 de diciembre de 1959, p. 2.

En *México en la Cultura*, la noticia de su apertura se publicó el 1 de agosto de 1954¹⁶⁷. El artículo comenzaba con estas palabras: “Ha nacido una nueva galería, y ha nacido con buenos auspicios, envuelta en los mil pliegues de la túnica de ‘Proteo’, cuyo nombre ostenta en el frontis”.

Concretamente, la primera nota que dio cuenta de este espacio apareció en el *Diorama de la Cultura*, que se adelantaba ya el 27 de junio de 1954 a anunciar la pronta apertura y a enlistar algunas de las futuras exposiciones¹⁶⁸. Rosa Castro comentaba que el nombre de Proteo venía dado “como símbolo de las multifacéticas expresiones del arte de nuestros días”.

Por su parte, la *Revista mexicana de la cultura*, la anunció el 4 de julio de 1954:

Si cuando aparezcan estas líneas no se ha inaugurado ya, lo será muy pronto, una nueva Galería ubicada en la calle Génova [...]. La Galería Proteo (tal es su nombre), al parecer estará regentada por uno de los hermanos Trapote y por Alberto Gironella¹⁶⁹.

De modo que el sobrenombre de este dios griego, capaz de metamorfosearse a capricho en todo animal o materia, fue una elección tomada desde el inicio. Por desgracia, la falta de referencias en el libro de Frérot impide contrastar la fuente de su afirmación.

La apertura de la Proteo fue memorable. El 8 de julio de 1954 se presentó la exposición colectiva inaugural que reunía “a las más respetables firmas correspondientes a profesionales hispanos y mexicanos” además de artistas de otras nacionalidades “sancionados ya en países diversos”¹⁷⁰. Inclusive, la galería se apuntó el tanto de *descubrir* a dos artistas desconocidos hasta entonces “en los

¹⁶⁷ “Excelente exposición colectiva bajo el signo de Proteo”, de Jorge J. Crespo de la Serna, *México en la Cultura*, 1 de agosto de 1954, p. 4. Una semana más tarde, el 8 de agosto, la misma publicación volvía a reseñar la apertura de este espacio en la página cinco. De nuevo queda claro cuál era el nombre original de la galería. Así empezaba la noticia: “La capital de México cuenta con una nueva galería de arte que por sus directores y orientadores ha sido bautizada con el nombre de Proteo”.

¹⁶⁸ “Genio y figuras”, de Rosa Castro, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 27 de junio de 1954, p. 9-C.

¹⁶⁹ “Panorama de las artes plásticas. Pintura femenina y pintura infantil”, de P. Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, México, 4 de julio de 1957, p. 7.

¹⁷⁰ Para ver las exposiciones, consultar Anexo III.

que puede ya con toda razón fundarse una alentadora esperanza”: Rafael Barroso y Enrique Echeverría¹⁷¹.

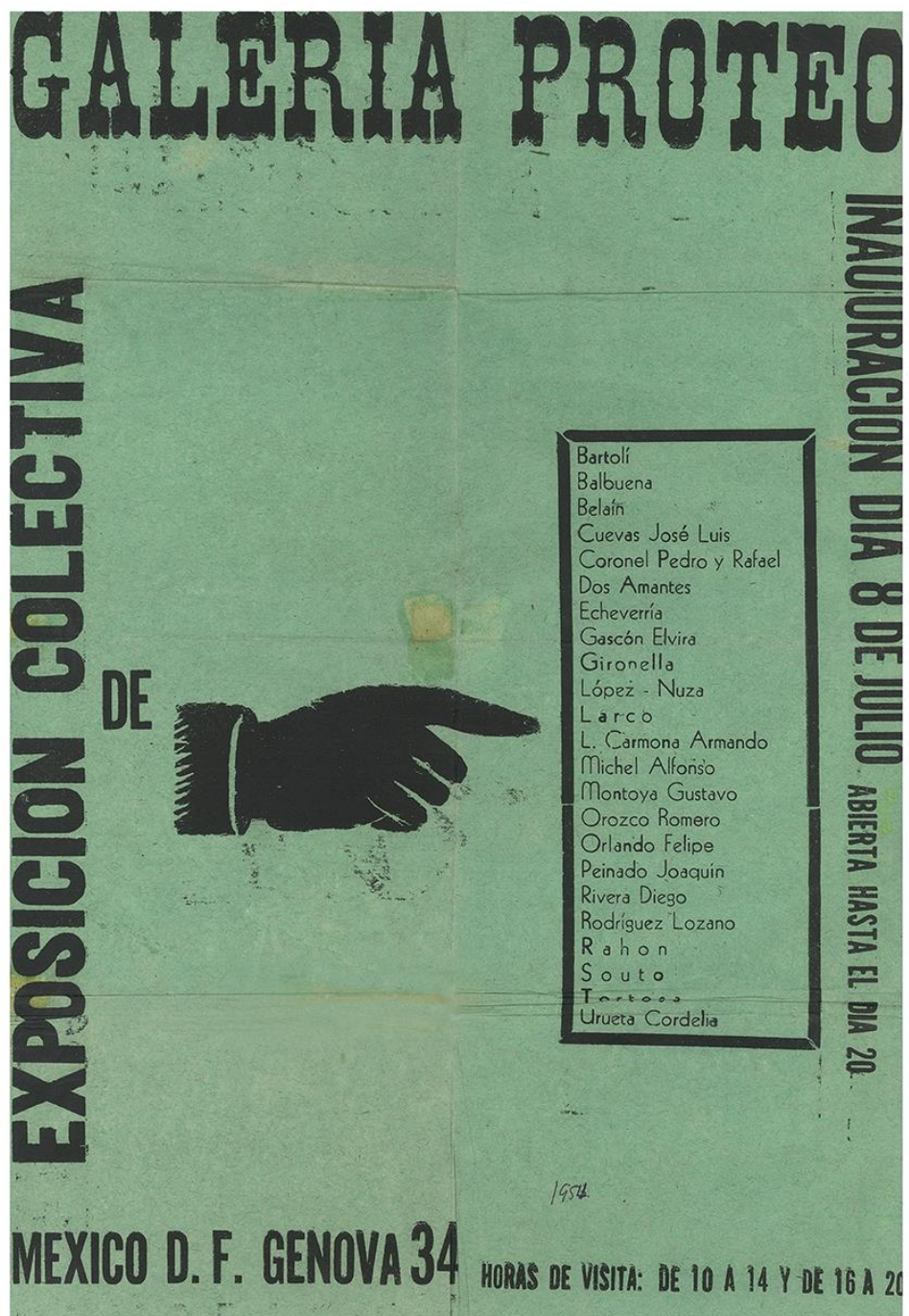


Ilustración 2: Invitación inaugural de la Galería Proteo

¹⁷¹ “Dos exposiciones pictóricas”, presumiblemente de Ceferino Palencia, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 8 de agosto de 1954, p. 5.

En esta primera exposición tuvieron cabida diversas tendencias. Tal y como puede verse en la invitación¹⁷², incluso participó Diego Rivera. Sin embargo, la presencia de la «Escuela Mexicana» fue anecdótica en la trayectoria de dicho espacio. Como demuestra la buena acogida que tuvo la apertura en los periódicos de mayor tirada que en aquella época incluían un suplemento cultural¹⁷³, las exposiciones de la Proteo se lanzaban a satisfacer a un público y a unas expectativas que ya existían —lejos de la idea de contexto asfixiante e incompreensión hacia la posición «rupturista»—. Esta galería engrasaba la dinámica del mercado del arte mexicano con base en las concepciones y problemáticas plásticas desarrolladas por el arte europeo y estadounidense, aspecto que encontraba apoyo al interior del país.

Alberto Gironella, “al frente de la dirección y orientación de dicho centro”¹⁷⁴, junto con el cuerpo de artistas afines que ya se había aglutinado un par de años antes en torno a la Galería Prisse, comenzaron a contar con una capacidad de autopromoción muy superior a la de cualquier otro artista. Por el contrario, productores de origen social no acomodado, como Arturo Estrada, tenían dificultades para encontrar otros espacios de exposición y venta más allá del Salón de la Plástica Mexicana, y por su posición social no estaban en disposición de emprender este tipo de proyectos. Además, el posicionamiento artístico y político de Estrada le condujo a realizar “exposiciones populares” en las calles de la ciudad junto con otros compañeros, como Arturo García Bustos¹⁷⁵. En contraste con esto, desde la Galería Proteo, Gironella tenía la posibilidad de planear exposiciones afines a su postura estética y de establecer nuevos contactos no “populares”, sino con la élite económica y cultural de la época, la cual frecuentaba

¹⁷² La imagen de la invitación de la inauguración fue amablemente cedida por Ester Echeverría.

¹⁷³ Estos eran: *Novedades*, con su *México en la Cultura*; *Excélsior*, con su *Diorama de la cultura y El Nacional*, con su *Revista mexicana de cultura*. En todos los casos se trataba de suplementos dominicales. *La Prensa* o *El Universal*, que eran periódicos de gran tirada, no tenían una sección cultural; lo más próximo eran sus noticias sobre teatro, pero tenían un claro sentido comercial.

¹⁷⁴ “Dos exposiciones pictóricas”, presumiblemente de Ceferino Palencia, *México en la Cultura*, suplemente de *Novedades*, México 8 de agosto de 1954, p. 5.

¹⁷⁵ Entrevista con Arturo Estrada el 2 de marzo de 2016, Ciudad de México. Estrada subraya que la venta en aquella época era una cuestión muy difícil. Me comenta que él nunca ha podido vivir de la pintura.

la zona del Paseo de Reforma. Esta galería era, por tanto, la base organizacional de un proyecto que sería empujado por vientos propicios nacionales e internacionales.

Tal y como se va delineando por los datos encontrados, es posible afirmar que los dos grupos de productores que en esa época se encontraban sumidos en proyectos divergentes, vivían en general mundos artísticos y sociales diferentes, que en ocasiones muy poco tenían que ver, por más que todos se dedicaran a la pintura. Vicente Rojo y Ester Echeverría afirman que, mientras todos se conocían dentro de la órbita de su posicionamiento artístico, no coincidían nunca en espacios de exposición ni recreación con pintores como Arturo García Bustos, Rina Lazo, Arturo Estrada, etc.¹⁷⁶.

La etapa de la dirección de Gironella en la Proteo —de julio de 1954 a junio de 1955— fue un tanto informal. A pesar de que se realizaban invitaciones para las exposiciones, este pintor combinaba el manejo de la galería con su producción plástica, cuestión que guardaba cierta incompatibilidad con las necesidades económicas que exigía el espacio. Es probable que, de haber continuado la Proteo bajo la misma dinámica, su futuro hubiera sido el mismo que el de la Prisse —espacio que en el siguiente capítulo se tratará—: el de una pronta desaparición¹⁷⁷. Fue María Josefa Montes de Oca Quijada —conocida como la señora Joq— la que le dio “cierta institucionalidad”¹⁷⁸.

Hacia junio de 1955, Lucien Parizeau —canadiense (Eder, 1981: 41)— encabezó la galería. Según Pablo Fernández Márquez, en esta etapa dicho espacio realizó una “impugnación de la escuela mexicana de pintura, en bloque”¹⁷⁹. En realidad, con base en la información recogida para esta investigación, y como puede verse en el catálogo de exposiciones en el anexo III, dicha impugnación se realizó durante toda la historia de la galería.

¹⁷⁶ Entrevista con Vicente Rojo el 25 de mayo de 2016, Ciudad de México. Entrevista con Ester Echeverría el 16 de mayo de 2016, Ciudad de México.

¹⁷⁷ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

¹⁷⁸ Entrevista con Manuel Felguérez el 20 de junio de 2016, Ciudad de México.

¹⁷⁹ “Las artes plásticas. Galerías de la ciudad: sus artistas y su público. VI”, de P. Fernández Márquez, *Revista mexicana de cultura*, suplemento de *El nacional*, 15 de julio de 1956, p. 11.

Parizeau dirigió la galería muy poco tiempo. Ester Echeverría comenta¹⁸⁰ que solo estuvo al frente de la misma durante la organización de la “Segunda Confrontación de Arte Experimental”, que se había pretendido hacer en El Eco. Sin embargo, se han encontrado referencias a su dirección en septiembre de 1955¹⁸¹, dos meses más tarde de que dicha muestra se terminara. Lo que no se ha podido constatar es si Parizeau encabezó la galería los seis meses siguientes, hasta la llegada de la señora Joq en abril de 1956. Para cuando esto último ocurrió, Ceferino Palencia afirmaba que dicho puesto había “pasado por distintas manos todas conscientes del riesgo que existía en tal manejo”¹⁸².

Un año después de que Parizeau ya no dirigiera la Proteo, Crespo de la Serna comparó su actitud hacia el arte con la de Antonio Souza, haciendo pensar que la dirección de la Proteo por parte de la señora Joq trajo consigo cierta previsibilidad, o al menos un mayor orden en las exposiciones:

Antonio Souza está “agitando” con algunas “novedades” en su local [...] el ambiente del mercado artístico. [...] En cierto modo Souza recoge y adereza con entusiasta voluntad lo que aquel Parizeau estuvo apenas planteando en la primera época de la galería Proteo. Su temperamento y orientación son eclécticos, y eso está bien.¹⁸³

En abril de 1956 la señora Joq, a quien Ceferino Palencia caracterizó como “una dama bien avezada en las prácticas mercantiles del arte y desde luego decidida partidaria de las tendencias modernas”¹⁸⁴, iniciaba su etapa de directora. En el mismo artículo, Palencia resaltaba lo siguiente:

A sus conocimientos une la señora Joq, un gran entusiasmo y una extrema confianza en la aportación que el arte mexicano puede llevar al movimiento universal pictórico, escultórico y de la estampación. [...] su primer acto de ‘renacimiento’ ha sido ofrecer su local a un pintor de tanto prestigio como Rufino Tamayo¹⁸⁵.

¹⁸⁰ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

¹⁸¹ “En algunas galerías de arte”, de Jorge J. Crespo de la Serna, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 4 de septiembre de 1955, p. 6.

¹⁸² “Nueva exposición de Rufino Tamayo”, de Ceferino Palencia, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 29 de abril de 1956, p. 5.

¹⁸³ El subrayado es de la noticia. “En la galería Souza. Feliciano Pena”, de Jorge J. Crespo de la Serna, en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 15 de julio de 1956, p. 4.

¹⁸⁴ “Nueva exposición de Rufino Tamayo”, de Ceferino Palencia, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 29 de abril de 1956, p. 5.

¹⁸⁵ El “entusiasmo” de la señora Joq era un valor que aparecía resaltado en otras notas. Por supuesto, aquí no se pretende poner en duda si la señora Joq era o no entusiasta del arte, pero sí

La señora Joq llevaba viviendo en México desde 1948. Para antes de 1956, ya se había conectado con todo el entramado cultural de la capital. Provenía de una familia adinerada de Chihuahua, con haciendas y ganado. Vivió una buena parte de su vida en Estados Unidos, educándose en internados y escuelas destinadas a las clases altas. En Arizona, realizó sus estudios universitarios en Historia del arte y en Nueva York continuó con una maestría. Además, tenía conocimiento sobre otros campos culturales: le interesaba la música, la literatura y especialmente el teatro. Sus amistades estadounidenses eran de muy elevado poder adquisitivo. Entre ellos estaba Nelson Rockefeller —quien le dio una carta para que, a su llegada a México, se la entregara en mano la esposa de Miguel Covarrubias, Rosa Rolando, con quien esperaba que tuviera buena relación y la introdujera en el contexto cultural de este país— y la galerista Martha Jackson. Junto a esta última había conocido en Nueva York a pintores de mucho renombre, como Jackson Pollock¹⁸⁶.

Cuando llegó a México primero vivió en la colonia San Ángel —al norte de la Plaza San Jacinto—, y después tuvo un departamento en la calle Tíber¹⁸⁷. Dicha calle desemboca en el Ángel de la Independencia, cerca de donde se encontraba la Galería Proteo.

A través de Miguel Covarrubias y Rosa Rolando, y gracias a sus dotes personales y culturales, la señora Joq, con unos 25 años, se conectó con multitud de intelectuales del país. Para cuando comenzó a dirigir la galería, ya “se movía en el ambiente diplomático y de alta sociedad” de México, y estaba en contacto con la aristocracia europea de paso. Ester la recuerda como una mujer que caía bien a todo el mundo, muy elegante —fue modelo en la revista Vogue en Nueva York, cuando su abuela no le quiso pagar sus estudios de maestría en Historia del

conviene observar cómo los aspectos humanos de los galeristas eran más enfatizados que su capital económico o su capital social.

¹⁸⁶ Entrevistas con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016 y el 16 de mayo de 2016 en la Ciudad de México.

¹⁸⁷ Entrevistas con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016 en la Ciudad de México.

arte— y muy agradable. Su conocimiento del arte y su forma de ser le valió el respeto y el elogio de varios críticos, como Palencia y Nelken¹⁸⁸.

Aunque la historiografía no lo ha registrado, la señora Joq, a través de la Galería Proteo, tuvo una importante presencia en el campo artístico de la Ciudad de México. Entre otras cuestiones, contribuyó a que varios de la familia Barbachano se convirtieran en coleccionistas de arte. Su dirección de la Galería Proteo se debió a la explícita invitación que le hicieron Fernando Gamboa y Enrique F. Gual, quienes la consideraban adecuada para encabezar la empresa teniendo en cuenta sus conocimientos de arte y las posibilidades que tenía ese espacio si era conducido de un modo más formal por alguien con medios económicos y «buenas relaciones». Joq tomó la dirección y desde entonces la elección de los artistas pasó a ser suya¹⁸⁹.

Durante esta etapa, el número de anuncios que la galería compró a *México en la Cultura* aumentó en gran medida. Puede observarse este crecimiento desde finales de 1956. Curiosamente, su publicidad —y en general la de las galerías de arte— era muy sobria, más que la realizada por empresas dedicadas a otras cuestiones. El ejemplo que aquí se comparte es de *México en la Cultura* del 10 de febrero de 1957. Este anuncio tiene un interés añadido: es el último de esta publicación que sitúa a la galería en Génova 34, antes del traslado a Génova 39¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Entrevistas con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016 y el 16 de mayo de 2016 en la Ciudad de México.

¹⁸⁹ Entrevistas con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016 y el 16 de mayo de 2016 en la Ciudad de México.

¹⁹⁰ En el apéndice I se muestra la página original del periódico de donde se ha extraído el anuncio que aquí se presenta. Con ello se pretende que pueda ser apreciada la escala real de este recorte y la competencia visual que realizaba con el resto de la publicidad.



Ilustración 3: Anuncio de la Galería Proteo. *México en la Cultura*. 10 de febrero de 1957, p. 6.

Frente a este escueto y monocromo recuadro, desde luego que las críticas de Crespo de la Serna o de Palencia, así como la periódica y actualizada lista de galerías con sus exposiciones, eran una publicidad mucho más constante y eficaz, tanto para la Proteo en concreto como para la dinámica del mercado del arte en general. Si las constantes reseñas y los cuantiosos elogios no son suficientes para aventurar, a día de hoy, la eficacia que tuvieron estos críticos en el desarrollo de la dinámica que se está analizando, la señora Joq ya lo hizo explícito: “yo estoy muy contenta con la crítica porque nos trae mucha gente a ver las exposiciones”¹⁹¹.

La Galería Proteo tejía redes al interior del país, tanto con galerías como con otros espacios. Por ejemplo, colaboró con la Galería Diana en la exposición de Felipe Orlando que dicho espacio realizó en octubre de 1958¹⁹². En 1957, en la muestra sobre mosaico que la señora Joq organizó para el cambio de sede, contó con el apoyo de “industrias como los Mosaicos Italianos y centros culturales como la Librería Francesa”¹⁹³. Se dieron colaboraciones más complejas, como la

¹⁹¹ *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 23 de febrero de 1958, p. 6.

¹⁹² “Esencia y forma en el arte de Felipe Orlando”, de Jorge J. Crespo de la Serna, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 28 de octubre de 1956.

¹⁹³ “El ilustrador Fronius y el mosaico en México”, de Ceferino Palencia, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 24 de marzo de 1957, p. 4. La Librería Francesa funcionaba en ocasiones como espacio de exposiciones y tenía publicaciones sobre arte. Era, por tanto, un espacio próximo al ámbito de las galerías. Se puede ver en “Las artes plásticas. Galerías de la

realizada para la exposición de arte publicitario¹⁹⁴ con *Fred Kopp Adversiting Art* de los Ángeles y *Kopp y Cao S.A.* de la Ciudad de México¹⁹⁵.

También realizó varios intentos de extender sus ventas más allá de la capital abriendo otros puntos de venta¹⁹⁶. Al menos desde 1956, la Proteo tuvo una sucursal en Cuernavaca, pero no logró mucho éxito porque no llegaba gente a las inauguraciones o, si lo hacían, no compraban¹⁹⁷. En Monterrey realizó una alianza con otra galería y enviaban allí obra de los artistas de la Proteo¹⁹⁸.

El año de 1960 fue de intensa actividad para la galería dirigida por Montes de Oca; de manifiesto afán de expansión. En enero abrió una nueva sala de arte en la República ni más ni menos que en Chichén-Itzá¹⁹⁹, gran destino turístico. Al mismo tiempo y en el mismo lugar, en un gran terreno donado por la Fundación Fernando Barbachano —una de las familias más ricas de Yucatán—, se edificaba un museo que llevaría el nombre de la fundación y tendría dos secciones, una de piezas arqueológicas mayas y otra de arte contemporáneo²⁰⁰. Esta nueva Galería Proteo

ciudad: sus artistas y su público. III”, de P. Fernández Márquez, *Revista mexicana de cultura*, suplemento de *El nacional*, 17 de junio de 1956, p. 11.

¹⁹⁴ Ya en octubre de 1953 la Confederación de Cámaras de Comercio realizó un concurso de carteles publicitarios con el tema de la atracción del turismo a México. “Gran concurso de carteles”, de Ceferino Palencia, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 11 de octubre de 1953, p. 5.

¹⁹⁵ “Exposiciones”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 14 y 21 de abril de 1957, p. 11. También se anota información en “El arte publicitario”, de Ceferino Palencia, en la misma publicación el 14 de abril de 1957, p. 6.

¹⁹⁶ Según señala el catálogo de exposiciones de Enrique Echeverría (Echeverría, 2003: 43 y 44), en 1956 este pintor realizó exposiciones tanto en la Proteo de la Ciudad de México como en la de Cuernavaca. Por otra parte, en el catálogo de la exposición que Wörner Baz realizó en 1989 en el Palacio de Bellas Artes, puede verse una exposición de la Galería Proteo localizada en Monterrey, Nuevo León. Esto explicaría por qué, en la exposición e Wörner Baz de 1972 en el mismo Palacio, aparece una muestra individual en la Proteo fechada en 1962 y que para esta tesis no había podido ser encontrada en la revisión hemerográfica —basada en publicaciones que se centran en las galerías de la Ciudad de México—. En dichos periódicos, no se ha encontrado información alguna sobre estos dos espacios. Los mencionados catálogos —y algún otro de los mismos autores— son las únicas referencias escritas que se han encontrado sobre estas otras salas, cuya existencia confirma Ester Echeverría. Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

¹⁹⁷ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

¹⁹⁸ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

¹⁹⁹ *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, 24 de enero de 1960, p. 2.

²⁰⁰ “Fotografías en ‘Artes de México’”, de P. Fernández Márquez, *Revista mexicana de cultura*, suplemento de *El Nacional*, 21 de febrero de 1960, p. 11

no duró mucho debido a que el clima hacía que apareciesen hongos en las obras²⁰¹.

También en enero de 1960, la Proteo comenzó a sacar un boletín mensual, a cargo de María Dolores de la Peña, con información acerca de la galería y de los artistas relacionados con ella, pero en el que también se hacía referencia a cuestiones artísticas nacionales e internacionales²⁰².

Unos meses más tarde, a finales de 1960, la Proteo dio un importante salto para introducirse en la que entonces había pasado a ser la capital del mercado mundial de arte: Nueva York. Allí abrió su propia sala. En la muestra inaugural, se expuso obra de Enrique Climent, Cordelia Urueta, Vicente Rojo, Juan Soriano y Vlady²⁰³. En agosto de ese mismo año, siendo la inauguración el 15 de septiembre, se planeaba una segunda colectiva que sucedería a la citada, y en la que participarían Leonora Carrington, Enrique Echeverría, Patric, Marysole Wörner Baz y Giménez-Botey²⁰⁴.

Sin embargo, por causas en principio completamente ajenas al campo artístico, este espacio solo duró unos meses. A finales de 1960, tras la nacionalización por parte de Cuba de empresas y bancos estadounidenses, EEUU asentó abiertamente el bloqueo económico sobre la isla. Para inicios de 1961, ambos países rompieron relaciones diplomáticas. Unos meses después se produjo la invasión de Playa Girón y, tras la derrota de EEUU, dicho país continuó las hostilidades, profundizó el bloqueo y mantuvo conversaciones para que la mayoría de gobiernos latinoamericanos interrumpieran sus relaciones diplomáticas con Cuba. México, sin embargo, las conservó, y en ese contexto las autoridades de EEUU obligaron a cerrar la Galería Proteo en Nueva York (Frérot, 1990: 206).

²⁰¹ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

²⁰² "Fotografías en 'Artes de México'", de P. Fernández Márquez, *Revista mexicana de cultura*, suplemento de *El Nacional*, 21 de febrero de 1960, p. 11.

²⁰³ "La 'Proteo' en Nueva York", de Jorge J. Crespo de la Serna, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 4 de septiembre de 1960, p. 12.

²⁰⁴ "Sala de ventas", *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, 28 de agosto de 1960, p. 3. Conviene señalar que las dos noticias recién referidas que daban cuenta de la inauguración de la nueva galería en Nueva York, resaltaban el interés que este espacio tenía por introducir el arte mexicano en el extranjero. Ni juzgaban como no nacional su obra ni tampoco consideraban que hubiera una *ruptura* con el movimiento pictórico previo. Se consideraba a estos jóvenes como parte del portentoso desenvolvimiento plástico nacional.

Bajo la dirección de la señora Joq, en la Galería Proteo trabajaron varias empleadas al mismo tiempo. En general, las ventas las realizaba ella misma, pero cuando en ocasiones no estaba, Isabel Vlady o Ester Echeverría vendían los cuadros. Los precios los solían fijar los artistas, aunque a veces lo acordaban con Joq. De ese precio, un 33% era para la galería. Ester e Isabel tenían varias funciones. Cuando los compradores en potencia entraban a la galería, les hablaban sobre el artista expuesto y les guiaban acerca de su tendencia. Eran también secretarías de Joq, le escribían algunas cartas, ayudaban a colgar la obra, encargaban el vino o el champán para las inauguraciones, atendían el teléfono de fuera del despacho de Joq... En fin, tomaban parte en el conjunto de tareas de la galería²⁰⁵.

Ester Echeverría trabajó en 1957 y 1958. Después se fue con Enrique Echeverría a Nueva York, con la beca Guggenheim, y a su regreso trabajó unos meses a finales de 1958 e inicios de 1959, hasta que nació su hija Laura. Después colaboró en momentos ocasionales. Isabel —la mujer de Vlady— estaba trabajando allí cuando Ester comenzó, y se mantuvo hasta el cierre de la galería. Cobraba un buen sueldo y era este el dinero fijo que mantenía la producción plástica de Vlady. La tercera empleada era María Dolores, quien comenzó a trabajar hacia 1960 y se encargaba de redactar el mencionado boletín con información nacional e internacional de la galería²⁰⁶.

Hubo una cuarta empleada, Guadalupe López, que atendía la Proteo junto con Ester e Isabel. Esta trabajadora tuvo contactos con grupos políticos de izquierda y empleó los envíos de la galería para mandar cartas de forma oculta al extranjero. La CIA estaba al tanto y se puso en contacto con la señora Joq, a quien le pidió que no la despidiera y espera mientras ellos seguían el rastro de sus envíos y actividades²⁰⁷.

No fue este el único caso en que la señora Joq lidió con asuntos políticos al interior de la galería que nada tenían que ver con ella. Entre otras razones,

²⁰⁵ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

²⁰⁶ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

²⁰⁷ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

trasladó la Proteo a la nueva sede porque encontraba que el espacio rentado por los Tussó era empleado por exiliados españoles para reunirse por las noches²⁰⁸. Es obvio, pero conviene señalarlo de nuevo, que la lógica de la galería —y de las otras que se multiplicaban— era la de apartarse de problemáticas políticas y dedicarse a la cuestión artística; dinámica que era la propia de «la ruptura» —hasta la situación muy concreta de 1968—.

La Galería Prisse —antecedente de la Proteo— había tenido dos características principales. La primera, que al funcionar como galería informal recogía otras muchas actividades —presentaciones de libros, lectura de poesía, etc.— y aglutinaba a diversos agentes culturales. La segunda, que daba cabida a diversos artistas, más allá de quienes la dirigían y su círculo inmediato. Cuando esta galería desapareció y al poco tiempo se fundó la Proteo, ambas iniciativas se mantuvieron. Y lo que es más importante: con la llegada de la señora Joq y la profesionalización de la galería, estas prácticas no desaparecieron.

Gracias a Arturo Pani, la señora Joq conoció al arquitecto de un nuevo y moderno edificio en Génova 39, y allí rentó un segundo piso y la terraza desde 1957. El edificio contaba con elevador, lo que era muy distintivo en la época, y la nueva sede tenía varias salas, lo mismo que la anterior. La señora Joq destinaba una de ellas a los artistas que no eran los exclusivos de la Proteo. Dicho espacio aparece referenciado en las notas periodísticas de la época, y se llamaba *Sala de Arte Libre*. Recuerda Ester Echeverría que allí comenzó Marysole Wörner Baz, entre otros²⁰⁹.

En la nueva sede, la galería contaba con unos caros y elegantes asientos de madera de magnolia además unas sillas plegables de diseño que se sacaban cuando era necesario. Artistas e intelectuales hacían “chorchita” en la terraza, y Joq era muy hospitalaria en este sentido²¹⁰.

Por lo dicho, ya se puede ir infiriendo que las galerías sobrepasaban el carácter de espacios de exposición, y lo hacían de muy diversas maneras. Como

²⁰⁸ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

²⁰⁹ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

²¹⁰ Entrevista con Ester Echeverría el 16 de mayo de 2016, Ciudad de México.

ejemplo para acercarse a comprender un tanto el papel *constitutivo* y no pasivo que jugaban en el devenir artístico de aquella época, contamos con la exposición de Tamayo en la Proteo. La señora Joq realizó una muestra de su obra en 1956, para lo cual primero ella acompañó al reconocido pintor a los estudios de los artistas de la galería. Al parecerle interesante a Tamayo el trabajo de estos pintores, accedió a exponer²¹¹. De modo que, en el nudo de jerarquías entre agentes, la galería generaba una serie de vínculos sociales entre determinado sector del campo artístico que contribuía al reconocimiento recíproco. Más allá de lo registrado en periódicos y libros, existía una insondable red dinámica de relaciones que absorbía a los extranjeros que llegaban, ponía en común a agentes y consolidaba con ello espacios y lógicas opuestas a las muralistas:

Ahí tengo fotos de duques, condes, embajadores, muchos embajadores, princesas, diplomáticos de alto rango... El político mexicano no, muy pocos. Bueno, había excepciones de gente muy culta que sí asistía a la galería. Muchos literatos que venían de fuera, franceses. Llegaban a México e iban a la Proteo, no iban a otra²¹².

La Galería Proteo contaba con el apoyo de varios sectores de la élite económico-cultural: la Sociedad de Arquitectos y los jóvenes vanguardistas en esta disciplina como Luis Barragán, Félix Candela, Enrique Yañez, Enrique del Moral, y los coleccionistas Licio Lagos, Nabor Carrillo, Carrillo Gil y Salas Anzures (Frérot, 1990: 72) —este último había apoyado en 1952 a los artistas de la Prisse y pronto sería director del Departamento de Artes Plásticas del INBA (Goldman, 1989: 63)—.

Estos espacios de atracción y confluencia de determinados sectores sociales permitían ciertas *casualidades*, como aquella que le vinculó a Enrique Echeverría con el que sería uno de sus principales compradores. A finales de 1958, Ester estaba ya de regreso en México, tras su estancia en Nueva York con Enrique, pues se había adelantado a su marido debido a su embarazo. Antes del parto, volvió a trabajar un tiempo en la galería. En un momento que estaba cuidando una exposición de Enrique, entró un hombre de edad avanzada a ver los cuadros.

²¹¹ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

²¹² Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

Ester recuerda que se le quedaba mirando como con lástima, y ella pensaba que era por su embarazo a sus 18 años. Al de un rato, el hombre se disculpó y le explicó que le recordaba a la única hija que había tenido, muerta joven por un cáncer, y que por eso la estaba mirando. Un rato después, terminó de ver la exposición, compró tres cuadros y pidió ver al artista. Al preguntarle a Ester si le conocía, esta le dijo que era su esposa. “Eso ya le robó el corazón”, recuerda. Este hombre era Wolff, un naviero millonario, inventor, coleccionista de arte²¹³ y muy culto, que en su regreso a Nueva York le compró más obra a Enrique, y con el que comenzaron una gran relación de amistad. “Yo lo quería muchísimo. Fue nuestro Santa Claus, siempre llegaba a México a comprarle pintura a Enrique”. Wolff les trató a ellos y a sus hijos como a su familia, y le desconsoló la muerte de Enrique²¹⁴.

Reconocimiento humano, artístico y económico, relaciones afectivas, estéticas y comerciales, todo ello se imbricaba en torno a un reducido sector de la sociedad y por encima de las intenciones y planes particulares. Si el artista *creaba* las obras, y al *creador* lo *creaban* galeristas y compradores, a todos ellos los creaba la red de relaciones y embates —económicos, políticos y artísticos— que era el campo artístico.

El ejemplo de Wolff ilustra también el modo en que determinado estado del campo y sus instituciones acogían —o llamaban— a determinadas fuerzas sociales de otros países. Unas veces el contacto se producía de este modo menos controlado —más bien en la lógica de una *espera deseada* para la que la galería trabajaba indirectamente—, y otras como parte de un proyecto explicitado y emprendido por el galerista u otros agentes.

A este último nivel es al que respondían algunos de los contactos e intercambios que la Galería Proteo tenía con agentes de varios países. Por ejemplo, cuando todavía la señora Joq no estaba en la dirección, la Proteo acogió

²¹³ En la conversación con Ester Echeverría se mencionó su colección de arte islámico, otra de arte egipcio y otra de arte mexicano.

²¹⁴ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

una muestra de autores inscritos en la lógica de las vanguardias europeas²¹⁵ que había sido organizada por Mathias Goeritz para, en principio, ser expuesta en El Eco²¹⁶.

En 1955, Mathias Goeritz, en colaboración con Lucien Parizeau [...] trae a México a los representantes de estas corrientes [abstractas *pos-surrealistas*] organizando la “Segunda Confrontación de Arte Experimental”. [...] Esta importante exposición que representaba a muchos países europeos [...] fue la máxima propagación del arte europeo que, hasta entonces, se había hecho en el país (Rodríguez Prampolini, 1969: 102).

Resulta relevante que los únicos mexicanos que tuvieron cabida en esta muestra —Juan Soriano y Jesús Reyes Ferreira—realizaran obra con la intención explícita de ser expuesta en ella. Reyes Ferreira “abandonó sus figuras expresionistas e hizo algunos cuadros abstractos dejando chorrear pintura de colores o haciendo sus *drip paintings* con azúcar derretida” (Rodríguez Prampolini, 1969: 102).

La Proteo realizó otros muchos vínculos internacionales. En enero de 1956 acogió una exposición de Manuel Toapanta Ronquillo titulada “Evocación el Quito Colonial” que organizaron la Casa de la Cultura Ecuatoriana y el Círculo Ecuador en México (Fernández, 1957: 7). En 1959, la señora Joq exhibió tres cuadros que Salvador Dalí había pintado para una casa comercial de los Estados Unidos con sucursal en México²¹⁷. Esa exposición, que también estaría en la UNAM, fue patrocinada por Shulton de México S.A.²¹⁸. Ese mismo año, la Proteo fue la sede de una retrospectiva de Renato Paresce, organizada por el Instituto Italiano de la Cultura y bajo los auspicios de la Embajada de Italia en México (Fernández, 1960: 30).

En 1956, cuando Montes de Oca ya era directora de la galería, se envió a Caracas un lote de pinturas y dibujos de artistas mexicanos y afincados en México. El ministerio de Educación de Venezuela auspició la exposición y se

²¹⁵ “Arte ultramoderno”, de Ceferino Palencia, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 7 de agosto de 1955, p. 5.

²¹⁶ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

²¹⁷ “Galerías”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 10 de mayo de 1959, p. 6.

²¹⁸ “Sensacional exhibición de pinturas de Salvador Dalí”, *El Informador*, 26 de abril de 1959, sección 2, p. 3.

vendió obra de Rivera, Orozco, Siqueiros, Mérida, Tamayo, Leonora Carrington, Lola Cueto, Federico Cantú, José Luis Cuevas, Echeverría, Maka Strauss, Patric, Soto Soria y Giménez-Botey²¹⁹. Como puede apreciarse, los artistas cuyas obras se expusieron en esta muestra distaban en buena medida de los que se exhibían en la galería. Los «tres grandes», a pesar de que su presencia en la Proteo a nivel nacional era muy ocasional o incluso nula, encabezaron la lista de ventas.

Pero la «Escuela Mexicana» también fue desapareciendo de las muestras internacionales de la galería. En 1957, la señora Joq envió a la *Main Street Gallery* de Chicago una selección de pinturas de Rufino Tamayo, David Alfaro Siqueiros, Alberto Gironella, Vlady, Echeverría, Héctor Xavier, Carlos Orozco Romero Keith, Carlos Mérida, Leonora Carrington y Alice Rahon²²⁰. Más tarde, a inicios de 1958, se realizó un envío a Caracas con obra de Vlady, Carrington, Tamayo “y otros”²²¹. Es de esperar que entre esos “otros” ya no quedara ningún muralista.

En enero de 1960, la galería envió a EEUU una exposición con obras de Leonora Carrington, Enrique Echeverría, Leonardo Nierman, Silva Santamaría, Giménez-Botey y Patric²²². Para entonces, la «Escuela Mexicana» ya no contaba con ningún representante en un evento internacional tan sustancial como era una muestra en Nueva York. Y tampoco estuvo cuando se abrió, a finales de ese año, la nueva sucursal en esa misma ciudad. La causa, al parecer, residía en que la situación del mercado internacional había cambiado:

Recién llegado de Nueva York, nuestro amigo —hombre enterado— nos manifiesta: [...] ‘El negocio de la pintura exige unas novedades que el realismo social mexicano no ofrece ya; esto me han dicho cuantas personas del medio he consultado’. [...] El arte mexicano tiene muchas posibilidades de recuperarla [la popularidad] poniéndose **a tono con la demanda merced a los dispuestos y a los facultados** para ello.²²³

²¹⁹ “4 exposiciones y una coda”, de J. J. Crespo de la Serna, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 12 de agosto de 1956, p. 4.

²²⁰ “Exposiciones y concursos”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 9 de junio de 1957, p. 11.

²²¹ “Espectáculos y cultura”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 9 de febrero de 1958, p. 9.

²²² “Sala de ventas”, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, 31 de enero de 1960, p. 2.

²²³ El subrayado es mío. Comentario extraído de “Sala de ventas”, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, 4 de abril de 1960, p. 2.

La señora Joq organizó varias exposiciones en Caracas, donde vendió mucho. También expuso en Panamá, Chile, Costa Rica y Brasil, aunque en este último país apenas hubo ventas. Además, a la galería recién abierta en Nueva York se sumaba un proyecto en Caracas —ciudad que arrojaba buenos resultados comerciales²²⁴—, otro en Panamá y también en Los Ángeles y en Chicago. En estas dos últimas ciudades la señora Joq tenía varios amigos con elevado poder adquisitivo, y ya había visto los locales que le interesaban²²⁵.

Todas estas conexiones de organización y prácticas nacionales e internacionales conviene colocarlas sobre la mesa para contrastarlas, por ejemplo, con el ámbito en el que producía el Taller de Gráfica Popular: grupo que satisfacía encargos de sindicatos, del Partido Comunista de México —además de otros partidos— y que publicaba periódicos populares para vender en las calles o en los puestos, como el que realizaba el 2 de noviembre para el día de muertos con una temática de humor político²²⁶.

Precisamente son estos ámbitos de relaciones los que permiten la subsistencia de las concepciones artísticas, las cuales, como proyectos e ideologías, son incapaces de mantenerse con relevancia social por sí solas flotando en el aire. Si en aquella época era posible la existencia de un conflicto entre dos grandes tendencias del campo del arte —por un lado la de “responsabilidad social” y por otro la de “especulación artística”²²⁷—, y si especialmente la inclinación hacia el «arte social» había adquirido una preeminencia superior a la de otros países, era porque ambas contaban con condiciones socio-artísticas históricamente determinadas que permitían su existencia. Mientras discutían a nivel ideológico, se operaban cambios en las estructuras sobre la que se asentaban.

²²⁴ Este éxito se refiere al logrado por la señora Joq en sus muestras allí, sin embargo conviene apuntar que, según Christine Frérot, el mercado del arte mexicano a finales de los cincuenta y principios de los sesenta estaba constituido, en un 83% por estadounidenses y venezolanos, y solo en un 17% por mexicanos (Frérot, 1990:71).

²²⁵ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

²²⁶ Entrevista con Arturo García Bustos y Rina Lazo el 11 de febrero de 2016, Ciudad de México.

²²⁷ “En el grabado luchan dos tendencias: la responsabilidad social y la especulación artística”, de Raquel Tibol, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 19 de octubre de 1958, p. 7.

Entre los artistas que interesan para esta tesis, contamos con un ejemplo muy concreto de la relación que se establece entre la producción de ciertas obras y la lógica organizacional donde dicha producción se realiza. Hay una gran diferencia en las imágenes realizadas por Josep Bartolí para la pequeña revista de exiliados republicanos llamada *Mundo. Socialismo y Libertad*, entre 1943 y 1945 — politizadas y antimilitaristas— y las producidas a partir de 1946 para la revista de viajes llamada *Holiday* o una posterior, diseñada para atraer a extranjeros al país, llamada *Mexico This Month* (Bartolí, 2002: 391-392). Si para dar cuenta de esta *dualidad* nos centráramos en el autor —bajo esa lógica en la que cada obra u acción es evidencia de su gran capacidad individual, es decir, de cierta *genialidad*—, estos dos diferentes estilos podrían caracterizarse como manifestaciones de las dúctiles dotes de Bartolí. Pero si lo enfocamos sociológicamente, a nivel de estructuras estructurantes de determinadas lógicas artistas, es evidente que cada una de estas publicaciones —que obedece a puntos de partida y fines muy diferentes—, tiene un espacio de difusión y encierra, en su propia dinámica, la legitimación de cierta tendencia artística. La noción propia de la ideología carismática (Bourdieu, 2011: 253), que enunciaría que *el arte* es lo que subsiste a estos condicionantes que lo conducen hacia una u otra preocupación, olvida que estas son precisamente las bases de existencia ineludibles de ese *arte* que se busca observar y explicarse a sí mismo abstrayéndose de su verdadera génesis.

Volviendo a la Galería Proteo, además de las conexiones nacionales e internacionales, este espacio desarrollaba otras dinámicas que eran centrales para la consolidación de la nueva etapa. Desde su apertura, la galería aprovechaba las tres salas que la integraban con el fin de ofrecer exposiciones simultáneas²²⁸. Esto otorgaba dinamismo a las muestras, que rondaban la quincena anual, y permitía satisfacer la lógica esnobista —de continua necesidad de renovación²²⁹— propia

²²⁸ “Tres exposiciones simultáneas”, de Jorge J. Crespo de la Serna, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 5 de junio de 1955, p. 5.

²²⁹ Aunque el esnobismo se presentara a sí mismo como la única posición deseosa de enriquecimiento y búsqueda continuas, en realidad se trataba solo de una concepción particular de los ámbitos en los que debían producirse las transformaciones; era arrolladoramente innovador en

del mercado del arte y de las clases sociales que lo frecuentaban. A razón de esto, la señora Joq afirmaba en 1963 que “el público frecuenta más las salas privadas porque le interesan estas variaciones; además, aquí tienen la facilidad de hacer preguntas o de discutir las obras”²³⁰. Es decir, las bases organizacionales de «la ruptura» se volvían más seductoras ante el nuevo estado del campo artístico y del campo social en su conjunto.

Conviene señalar que dicha lógica de alta variación no es, de ningún modo, una cuestión humana universal; no hay otro momento de la historia de la pintura en el que los estilos —y por tanto la definición del arte— se hayan sucedido a la velocidad del siglo XX²³¹. Este ha sido el punto cumbre del proceso socio-cultural llamado *modernización*, que se ha incubado a lo largo de varios siglos, y que ha tenido por base una progresiva influencia, en todos los ámbitos de la vida, de lo que era una novedosa clase social: la burguesía; además de la creciente división social del trabajo vinculada al desarrollo técnico que a su vez ha sido inseparable del surgimiento y paulatina preponderancia de dicha clase. Así resume este proceso Marshall Berman:

La división social del trabajo en la Europa moderna temprana, desde el Renacimiento y la Reforma hasta la época de Goethe, produjo una clase numerosa de productores de ideas y cultura relativamente independientes. Estos especialistas artísticos y científicos, jurídicos y filosóficos han creado a lo largo de tres siglos una cultura moderna brillante y dinámica. Y sin embargo, la propia división del trabajo que ha hecho posible la vida y el empuje de esta cultura moderna, ha mantenido también sus nuevos descubrimientos y perspectivas, su riqueza potencial y su fecundidad, separados del mundo que los rodea (Berman, 1988: 34).

Los principales ideólogos del muralismo, especialmente Siqueiros, eran lectores críticos de este proceso, y pujaban por la socialización del arte —no sin

unos aspectos y *pre-muralista* en otros, como por ejemplo en la reinstauración del mito del artista, mito que el arte posrevolucionario había contribuido, en parte, a disolver, por más que algunos comentaristas y críticos lo observaran desde esta perspectiva.

²³⁰ “El arte, la crítica y el público”, de Juan García Ponce, *Revista mexicana de literatura*, enero-febrero de 1963, p. 29.

²³¹ “Tan solo en las artes visuales, y especialmente en la pintura, desapareció prácticamente de la vista la que entonces era forma convencional de mimesis” (Hobsbawm, 1999: 23). Por ejemplo, la literatura del siglo XX no ha sido atravesada por esta cambiante dinámica (Hobsbawm, 1999: 22), quizá debido a que se relaciona con sectores más amplios de la sociedad. Del interés minoritario que la pintura ha despertado respecto a otras artes da cuenta Hobsbawm (1999: 17-18).

carecer su práctica de las contradicciones propias de tratar de ser desplegada en un entorno cada vez más hostil a la misma—. Su producción trataba de no insertarse en la lógica esnobista y elitista, ya que su preocupación estética entraba en relación con dinámicas propias de sectores sociales que en la mencionada división del trabajo habían sido apartados del disfrute, la educación y el protagonismo en el ámbito artístico.

Aunque especialmente Siqueiros planteara la necesidad de una continua búsqueda del desarrollo formal y de la experimentación, la presencia de los murales era, *a priori*, eterna —opuesta a la preocupación del arte contemporáneo (Debroise, 2006: 127), como los *happening*, obras efímeras, etc.— Además, el ideal de renovación siqueiriana no era, como el vanguardista, de derrumbe y reconstrucción continua de nuevos preceptos, sino de continuo enriquecimiento manteniendo un eje social. Si se dio o no dicho enriquecimiento en el muralismo no es este el espacio para discutirlo, pero lo que sí interesa plantear es que cualquier renovación que esta corriente realizara iba a resultar insatisfactoria para el esquema de percepción artística del reducidísimo círculo de especialistas del arte y del público —concepto genérico, este de *público*, que oculta con su aparente generalidad a un concreto grupo social— que frecuentaba las galerías que aquí se analizan.

La misma Galería Proteo no estaba exenta de recibir críticas desde esta misma lógica que fomentaba. Crespo de la Serna consideraba en mayo de 1957 que Héctor Xavier caía “en un academismo que empieza a sentirse en los socios expositores de la Proteo; se parecen estas pinturas demasiado a Vlady, a Echeverría, a Gironella y a veces hasta a Cuevas...”²³². Sin embargo, esta fue una anotación puntual. Crespo de la Serna ya no volvió a realizar comentarios que insinuaran que dicho “academicismo” hubiera continuado, ni tampoco otros autores.

Dicho esto, ya solo falta dar cuenta de la desaparición de la galería en 1963. ¿Cómo pudo un espacio que en 1960 tenía tantas proyecciones y tan buena

²³² En “Tadeusz Kulisiewicz y Héctor Xavier”, de J. J. Crespo de la Serna, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 19 de mayo de 1957, p. 6.

aceptación, desaparecer tres años más tarde? La hemerografía revisada no lo refleja. Simplemente llega el momento en el que las reseñas y las listas de exposiciones no incluyen su nombre. Mientras su apertura había sido celebrada por los principales suplementos culturales, a su muerte no queda más que un enigmático silencio.

Según Inés Amor, directora de la Galería de Arte Mexicano y competidora de la señora Joq, la Galería Proteo “se deshizo por demandas judiciales que cayeron de todas partes”. Inés declaró que con anterioridad ya le había hecho un préstamo a la directora de la Proteo para cubrir una deuda que había contraído con Leonora Carrington y que le había supuesto una orden de embargo (Manrique y Conde, 2005: 277). Sin embargo, la señora Joq desmiente completamente esta versión²³³. Ella contaba con otros muchos contactos a quienes podría haber pedido dinero, amigos millonarios, y no a Inés Amor, con quien no tenía una buena relación. En realidad, fue un problema de índole personal lo que hizo que la señora Joq se apartase súbita y definitivamente del mundo artístico.

²³³ Entrevista con Ester Echeverría el 16 de mayo de 2016, Ciudad de México.

3.2. La Galería Proteo en los suplementos culturales de la época

El éxito inmediato es el resultado de la intriga, la política, la fuerza, la mediocridad, como tantos han dicho correctamente, pero a todo esto hay que añadir el esnobismo, la publicidad y el comercio, pero no el azar.
Josep Bartolí²³⁴

Lo que los nuevos lenguajes [vanguardistas] necesitaban de verdad eran subtítulos y comentaristas; es decir, necesitaban palabras que aún tenían significados convencionales.
Eric Hobsbawm²³⁵

La crítica es un arte. Los pintores me dan su luz, y yo los alumbró no solo con la luz que me dan sino con mi luz. Con lo que yo les doy.
Luis Cardoza y Aragón²³⁶

En general, «la ruptura», desde sus primeros pasos, se desarrolló en un ambiente favorable en lo que a la crítica de arte se refiere. Ambiente que es recordado por Manuel Felguérez²³⁷ y por Vicente Rojo como propicio, y cuya desaparición lamentan:

Es que era muy curioso, en aquella época, en los años cincuenta y principios de los sesenta, los tres o cuatro o cinco periódicos importantes en México, —Excélsior, El Universal, Novedades...— todos tenían una reseña de artes plásticas, una de danza, una de teatro... No se les pueden llamar *críticos*... comentaristas. Eso desapareció en México totalmente. Pero en aquella época exponías por primera vez, nadie te conocía, y tenías tres o cuatro notas en la prensa. Bueno, era bastante curioso. Es decir, había un interés. Y claro, estaban los críticos que decían “estos jóvenes que no sirven para nada”, pero en fin, uno se daba cuenta, yo me daba cuenta de que, por lo menos, alguien se había ocupado, bien o mal, eso tampoco me preocupó mucho. Por eso quiero decirte que había un interés por las galerías en ese momento, y por las exposiciones que se hacían. Eso fue desapareciendo. Ya ha desaparecido²³⁸.

²³⁴ (Bartolí, 2002: 410)

²³⁵ (Hobsbawm, 1999: 32)

²³⁶ (Cardoza y Aragón, 1988: 11)

²³⁷ En el reciente homenaje a Jorge Alberto Manrique por su ochenta cumpleaños —MAM, 7 de septiembre de 2016—, Felguérez se ha referido a los críticos o comentaristas de la época como “fans”. De Juan García Ponce ha comentado que escribía cuando la exposición le gustaba, y a denominado “mafia” a la relación que se establecía entre los críticos y pintores afines; toda una cooperación que, lo ha subrayado, hace tiempo que ya no existe, al menos con respecto a su *generación*.

²³⁸ Entrevista con Vicente Rojo el 25 de mayo de 2016, Ciudad de México.

El surgimiento y desarrollo de la Galería Proteo fue recogido por *México en la Cultura* en el momento en el que sus más frecuentes críticos de pintura y escultura eran dos. Uno de ellos era el exiliado español Ceferino Palencia, hijo de dramaturgo y actriz de teatro. Este pintor²³⁹, aunque también escritor, había sido diplomático en varios países y director del Museo de Arte Moderno de Madrid antes de llegar en 1939 a México. Ya en el país, fue uno de los fundadores del Ateneo Español en México en 1949 y profesor de historia del arte en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y en La Esmeralda (Cabañas, 2012: 710-711). En cuanto a su labor en *México en la Cultura*, en su mayor parte se encargaba de comentar las exposiciones de artistas extranjeros y todas aquellas que siguieran una tendencia despolitizada. El segundo comentarista era Jorge Juan Crespo de la Serna, también pintor además de crítico, afín al muralismo al tiempo que favorable a las nuevas tendencias figurativas —incluidas las no politizadas—. Crespo aceptaba con reservas a la abstracción —como muchos en aquella época, tal y como se verá en el siguiente apartado²⁴⁰—.

Ambos críticos analizaban las exposiciones sin favorecer a la polarización del debate entre los partidarios de la pintura “basada en la vida y la tradición mexicanas” y aquella inspirada “en la Escuela de París”²⁴¹. Este conflicto les rodeaba, pues en las mismas páginas en las que aparecían sus reseñas se publicaban, de tanto en tanto, polémicos artículos al respecto de uno u otro bando. Sin embargo, el contenido de sus textos tenían otra intención: repasaban las características plásticas, daban ciertos detalles biográficos de los autores —principalmente Crespo de la Serna—, evaluaban las obras expuestas, opinaban

²³⁹ “La maestría de Ceferino Palencia. Gesner Armand, nuevo valor”, de J. J. Crespo de la Serna, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 28 de septiembre de 1958, p. 6.

²⁴⁰ Así se refiere Crespo de la Serna a unas esculturas abstractas expuestas en la Galería Antonio Souza en 1956: “Manuel Felguérez: esculturas abstractas, formas en el espacio o sea unas curvas y rectas (planos) en torno a un núcleo. Cosa efectiva como objeto. Superficie bruñida que refleja la luz. Y nada más. No se espera de eso nada más”; “Mathias Goeritz: sus esculturas abstractas en varias maderas duras y blandas, que nada añaden a las cosas de él ya vistas... etc.” Fragmentos extraídos de “En la galería Souza. Feliciano Pena”, Jorge J. Crespo de la Serna, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 15 de julio de 1956, p. 4.

²⁴¹ “Hay una pintura basada en la vida y la tradición mexicanas y otra en la Escuela de París: a las dos les falta aventura”, de Luis Cardoza y Aragón, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 12 de octubre de 1958, pp. 13 y 14.

—no siempre de forma complaciente, aunque sí la mayoría de las veces, sobre todo Palencia—. Pero sus observaciones no partían de criticar la politización o la no politización del arte.

El crítico Paul Westheim —alemán refugiado en México (Bartolí, 2002: 396)— también escribía con regularidad, aunque en mucha menor medida que los dos anteriores. Era, este sí, abiertamente defensor de la despolitización artística. María Luisa Adame, de cierta afinidad por la «Escuela Mexicana», realizó algunas entrevistas a artistas en 1955, pero en seguida este género pasó a manos de Elena Poniatowska y sus ingenuas preguntas, que permitían al entrevistado hablar a placer.

Luis Cardoza y Aragón apareció con cierta frecuencia a partir de 1957. Estaba interesado en “la escuela mexicana, cuando es más lírica y menos nacionalista y más racional”²⁴² y era receloso del abstraccionismo más allá de los “cinco, siete, nueve legítimos”²⁴³. Raquel Tibol escribía variados artículos, tanto sobre pintura como sobre ballet y otras cuestiones. En ellos, a menudo defendía a la «Escuela Mexicana» —con especial énfasis al Taller de Gráfica Popular—, y en general apoyaba el carácter humanista y “objetivo” en el arte. Sin embargo, no atacaba a las corrientes formalistas por ser tales, y fue asimilándolas y tratándolas cada vez de forma más favorable.

Hacia finales de la década empezó a publicar también Juan García Ponce —hermano del pintor «rupturista» Fernando García Ponce y principal crítico e ideólogo de «la ruptura»—, quien defendía el arte abstracto por considerarlo el más apegado a la problemática netamente artística, además de que rechazaba todo arte con pretensión de mensaje²⁴⁴.

²⁴² “El arte abstracto I”, de Luis Cardoza y Aragón, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 21 de abril de 1957, p. 7.

²⁴³ “El arte abstracto II”, de Luis Cardoza y Aragón, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 28 de abril de 1957, p. 7.

²⁴⁴ La publicación *México en la Cultura* sufrió una notable alteración de contenido hacia finales de 1959 que tuvo varias manifestaciones. En primer lugar, durante los dos años siguientes no aparecieron las listas semanales de las galerías con sus muestras. En segundo, cuando estas se retomaron, a inicios de 1962, se podía apreciar una marcada disminución de las reseñas de las exposiciones y un mayor contenido de artículos históricos. Al menos en lo que se refiere a la pintura, ya no era el suplemento de marcada actualidad que había sido durante el lustro anterior.

A finales de 1959, la publicación *México en la Cultura* sufrió una notable alteración de contenido. En primer lugar, durante los dos años siguientes no aparecieron las listas semanales de las galerías y sus muestras. En segundo, cuando estas se retomaron, a inicios de 1962, se podía apreciar una marcada disminución de las reseñas de las exposiciones y un mayor contenido de artículos históricos. Al menos en lo que se refiere a la pintura, ya no era el suplemento de marcada actualidad que había sido durante el lustro anterior. Crespo de la Serna publicaba en mucha menor medida, Vicente Rojo y otros colaboradores se habían ido a la revista *Siempre!* en 1961, y Palencia murió en 1963.

A principios de los sesenta, cuando la labor de Crespo y Palencia comenzaba a declinar, se incorporó Carlos Valdés, quien realizaba crítica de arte y comentaba exposiciones. Él se encargó del artículo sobre la inauguración de la Galería Juan Martín. También Alfonso de Neuvillate escribió algunos artículos en 1962.

En *Diorama de la Cultura* encontramos un panorama muy similar. También aparecía una lista semanal sobre las exposiciones de la ciudad y dos críticos de posición moderada, aunque más tendentes a no evidenciar —al menos entre 1952 y 1963— gran interés por la politización artística. Uno de ellos era Enrique Fernández Gual, periodista y escritor español que había sido funcionario público en la Generalitat de Cataluña y oficial en la Guerra Civil Española, y que se encontraba exiliado en México desde 1939, donde fue presidente de los patronatos de la Orquesta Sinfónica Nacional y del Museo de Arte de San Carlos, y director de este último desde 1958 (Cabañas, 2011: 146-147). En los años cuarenta, Fernández Gual había redactado una elogiosa entrada a un pequeño libro sobre la obra de Siqueiros (Fernández Gual, 1948) y para la fecha que nos interesa realizaba semanalmente reseñas de exposiciones. La otra comentarista era Margarita Nelken, intelectual, escritora, crítica de arte y política española, exiliada en México desde 1939, expulsada del Partido Comunista de España en 1942 —a lo que le siguió un paulatino retiro de la política—, empleada en la

Crespo de la Serna publicaba en mucha menor medida, Rojo y otros colaboradores se habían ido a la revista *Siempre!* en 1961, y Palencia murió en 1963.

Secretaría de Educación pública y columnista de *Excélsior* durante 30 años (Cabañas, 2013: 37 y 45-47). En comparación con los otros críticos de todos los demás periódicos, su columna tenía un carácter marcadamente más teórico, y en ella defendía un cierto humanismo en el arte. En los años de la Galería Proteo, observaba con recelo a la abstracción al tiempo que era distante de la «Escuela Mexicana»²⁴⁵.

Por último, la *Revista mexicana de la cultura* —suplemento cultural de *El Nacional*, dirigido por el español Juan Rejano (Cabañas, 2011b: 257)— tenía un apartado de artes plásticas que consistía, en general, en un único artículo de Pablo Fernández Márquez. Una vez más se trataba de un español exiliado —nótese el peso de este sector en la cultura mexicana a partir de 1940²⁴⁶—, especializado en dibujo científico, profesor en diferentes centros de enseñanza en México y después con puestos en la Secretaría de Educación Pública (Cabañas, 2011b: 257). Este suplemento no cumplía con una promoción de las galerías a la altura de los dos anteriores, pues no contaba con un listado de exposiciones y el único apartado de artes plásticas —el que escribía Fernández Márquez— desaparecía cuando el suplemento hacía un homenaje a algún personaje. Además, Fernández Márquez alternaba las reseñas de las exposiciones de las galerías con el análisis de diversos temas artísticos —que iban desde un somero estudio de las galerías de la época hasta análisis de asuntos teóricos e históricos—. En ocasiones, estos temas demandaban los artículos de un mes, y en esos casos dejaba de aparecer información alguna sobre las muestras. Es cierto que otras veces el artículo de Márquez venía acompañado por alguna nota ocasional que trataba también asuntos de las artes plásticas, pero esto sucedía muy escasas veces.

Fernández Márquez se insertaba en el mismo perfil general que se ha descrito, pero con sus matices propios: defendía el legado de la «Escuela

²⁴⁵ Más tarde, Nelken se situaría en posiciones abiertamente confrontativas con el muralismo (Siqueiros, 1977: 498-499).

²⁴⁶ “Su participación [la de los exiliados españoles en México] en la industria editorial o en la prensa —por citar tan solo algunos de los campos donde han desarrollado parte de su labor artística— ha permitido que sus creaciones lleguen a un amplio público” (Camacho, 1997: 9)

Mexicana», las posiciones de Siqueiros y un cierto compromiso artístico-político, al tiempo que elogiaba todas las propuestas plásticas de la época y que consideraba a las tendencias que comenzaban a adquirir preponderancia como la continuación, bajo nuevas formas, de la grandeza de la plástica nacional. A inicios de los años cincuenta —como era común en la época— consideraba que la abstracción era “una pintura sin aliento, insensible al dolor y la esperanza, para que el hombre no se vea en ese espejo espiritual que debe ser el arte”²⁴⁷.

En resumen, todos los analistas aquí citados —había más, pero no publicaban de forma periódica— podríamos considerarlos como moderados en cuanto a su posición en el conflicto entre las tendencias politizadas y las despolitizadas —a excepción de Westheim y García Ponce, que tenían una tendencia más marcada—, pues reconocían la obra de artistas de ambos sectores. Salvando a estos dos últimos críticos, el resto observaba la deriva artística sin tratar de revertirla —como sí hacían Siqueiros y los pintores afines— ni acelerarla —tal y como procuraba García Ponce—. Observaban el paulatino surgimiento de las nuevas tendencias, pero no expresaban, entre 1952 y 1963, ninguna muestra de cambio abrupto. Sin embargo, en su *dar cuenta de lo que estaba pasando artísticamente*, engrasaban la dinámica de las galerías, la expectativa por sus exposiciones —especialmente Palencia, de la Serna y Gual—y legitimaban la perspectiva estética que se estaba convirtiendo en dominante. Sus observaciones aparentemente imparciales por formales, tomaban parte activa —aunque indirecta— en el conflicto estético.

Es cierto que en *México en la Cultura* aparecían algunos artículos de miembros partidarios del «movimiento pictórico mexicano», como Siqueiros, que polemizaban con los fundamentos, resultados y principios organizativos de otras posiciones artísticas, pero su presencia era anecdótica. La cabida que pudieron tener estos discursos puntuales no es comparable con el seguimiento que se realizaba de las exposiciones de las diversas galerías. Además, *México en la*

²⁴⁷ “Panorama de las artes plásticas. De aquí y de allá, de ayer y de hoy”, de Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 4 de abril de 1954, p. 6.

Cultura se presentaba como escenario donde se podía producir el conflicto artístico de la época; tanto es así que recogió la publicación del casi considerado «manifiesto de la ruptura» —“texto-manifiesto” lo llama Rita Eder (Eder, 2014: 28)—, el relato firmado por José Luis Cuevas —y muy probablemente escrito Gómez Sicre— que se ha conocido como “La cortina de nopal”. A fin de cuentas, los artículos polémicos no eran un privilegio reservado a los muralistas, sino que las diversas tendencias enfrentaban sus perspectivas.

Dejando de lado a los artistas y sus comentarios ocasionales, lo que los críticos responsables de las constantes notas esperaban de las exposiciones era que ratificaran la “inconfundible personalidad artística”, que evidenciaran “una subjetiva visión de las cosas exclusivamente” propia del productor de las obras, que acreditaran al susodicho “como un gran sensible” puesto que “todo arte es, o debe ser la creación de una personalidad”²⁴⁸. Este sistema de valores artísticos era propio de la concepción moderna del «artista-creador» que, con su apología del subjetivismo, ondulaba entre la divergencia y la contraposición al modelo de «artista-ciudadano» que el muralismo y el Taller de Gráfica Popular defendían, pues este último era un modelo más deudor de la problemática política.

Si esta divergencia entre los preceptos muralistas y aquellos que enarbolaban los críticos afines a las galerías que aquí se estudian no son suficientes, baste para aclarar dicha oposición una cita de Ortega y Gasset que Ceferino Palencia empleó para fundamentar su apoyo al arte abstracto:

Aunque sea imposible un arte puro no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esa tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaron la producción romántica, naturalista [...] En

²⁴⁸ “Exposiciones de Tortosa, Oramas, Cortés y Chaffey”, de Ceferino Palencia, *México en la Cultura*, 19 de septiembre de 1954, p. 4. Hay un sinfín de ejemplos más: “Es un pintor que ve con sus propios ojos [...]. Para él ver no es la percepción convencional de las cosas [...]. “El mundo empieza dentro del hombre”, escribió el joven Franz Werfel. Cada hombre [...] es un hombre nuevo, que vive y que interpreta de un nuevo modo —de acuerdo a su propio modo, de acuerdo con su propia idiosincrasia [...]. Orlando es, como Tamayo, poeta. [...] La interpretación de la realidad por la poesía es emotiva [...] En Orlando, como en todo artista creador, la vivencia de la realidad da lugar a una nueva realidad, que es lo que plasma en el cuadro. [...] El arte de Tamayo [...] es vivencia trágica de un hombre atormentado por ese enigma que es el sentido de la existencia dentro de un mundo deshumanizado”. Fragmento de “El arte de Felipe Orlando”, de Paul Westheim, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 7 de noviembre de 1954, p. 5.

este proceso llegará un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que no se lo vea. Entonces [...] tendremos un objeto que solo puede ser advertido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Será un arte para artistas y no para de los hombres. Será un arte de casta y no demótico...²⁴⁹

Esta afirmación, por las implicaciones que arrastraba, se encontraba en las antípodas de la concepción ideológica del muralismo:

Para nosotros el Estado nuevo, el surgido de la Revolución, que nos contó entre sus combatientes, tenía tanta obligación de impulsar nuestro arte social, de naturaleza física pública, como tenía la de aplicar la Reforma Agraria o la autonomía económica-política de la Nación²⁵⁰

Estas y otras declaraciones muestran que, mientras los partidarios de la despolitización del arte naturalizaban y romantizaban su expresión artística, su deriva y sus fundamentos, que estaban en ascenso, los partidarios del muralismo eran mucho más conscientes de las causas sociales que los sustentaban —o que los estaban dejando de sustentar—.

La importancia de las aseveraciones de todos los mencionados críticos como animadores de la red de galerías, cuya labor era a menudo anterior a 1950, lleva a pensar el proceso, no como una cuestión sucedida en un corto espacio temporal y propiciada por una «generación rupturista» que estaba constituida por un puñado de agentes, sino como un aparato informalmente coordinado —del que los críticos y las publicaciones formaban parte, y cuyo núcleo irradiador y fundamento organizacional se encontraba en las galerías— que iba contribuyendo a la consolidación de los nuevos espacios, de la lógica artística afín, de discursos y, ahora sí, de una serie de cabezas que lo capitanearan. Tan estrechas eran la interrelaciones entre agentes y el juego de dobles posiciones, que el periódico *Excelsior* fundó su propia galería en 1952 y *Novedades* le siguió una década más tarde, en 1963. Y sumado a este proceso específico del campo del arte que favorecía a la organización afín a uno de los planteamientos en pugna, se añadía

²⁴⁹ “Arte abstracto”, de Ceferino Palencia, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 12 de diciembre de 1954, p. 4.

²⁵⁰ “Retorno al ARTE MAYOR. Verdadera significación nacional e internacional de la Pintura Mexicana Contemporánea”, de David Alfaro Siqueiros, *México en la Cultura*, México, 12 de diciembre de 1954, p. 5.

el deterioro de los ámbitos económicos, políticos e ideológicos generales que habían sustentado el muralismo y la gráfica popular.

La noción de un aparato constituido por un conjunto de agentes que, desde diferentes posiciones —galeristas, críticos, historiadores, artistas, coleccionistas, funcionarios, etc.—, ostentan una familiar definición del arte y facilitan su reproducción es, no solo una noción bourdiana, sino una evidencia empírica que también ha sido observada por otros historiadores. Oliver Debroise y Cuauhtémoc Medina, al referirse a una etapa histórica posterior a la aquí analizada, conciben a los “críticos, curadores y promotores” como “aliados” —ellos mismos entrecomillan la palabra— de los artistas en general (Debroise: 2006: 21). Pero aquí lo que interesa poner de relieve es que esa noción de «artistas», vaga y genérica, que también emplea Bourdieu y que se deriva de la división social del trabajo, a menudo resulta refractaria a la iluminación de las causas de las disputas al interior de este sector, puesto que niega que en ocasiones lo que está en juego son prácticas, proyectos y definiciones que desbaratan completamente, que hacen, deshacen y transforman, esa aparente noción inmutable, por siempre homónima, de «artista». Más bien, y como aquí estamos viendo, esos “críticos, curadores y promotores” serán aliados o no de *determinados sectores* de artistas —como en el caso del “geometrismo mexicano” a mediados de los 70, que:

De manera estratégica (o aún provocada) el ‘movimiento’ fue desde un inicio una operación que unía a historiadores del arte [Jorge Alberto Manrique] y una parte de los antiguos participantes del Salón Independiente, en un proyecto común (Debroise, 2006: 122)²⁵¹.

De estas alianzas —que son estrategias para cuya implementación los diferentes agentes se encuentran en condición de desigualdad— estriba en gran medida el devenir del campo, y no solo de su relación con el Estado, sus tensiones respecto a este, su contestaciones o subsunciones, cuestión esta última

²⁵¹ En esa publicación, Medina da cuenta de dos aspectos que indican dicha faceta “provocada” del “movimiento”. En el reciente homenaje a Jorge Alberto Manrique por su ochenta cumpleaños —MAM, 7 de septiembre de 2016—, Felguérez ha mencionado cómo la concepción del “movimiento” llamado *geometrismo* fue una propuesta realizada por él y Vicente Rojo a Manrique, y en la cual este último se encargó de aportar el sustento teórico.

que parece haber tenido un trato preponderante por parte de la historiografía, en déficit de lo anterior²⁵².

Regresando al análisis de las publicaciones de la época, cabe señalar que las reseñas de las exposiciones daban existencia amplia a las mismas, fomentaban el interés hacia ellas y legitimaban aquello que acontecía en unos reducidos espacios privados que no podrían financiar por su cuenta esta gran publicidad indirecta. La protección probablemente informal que algunos periódicos suponían para estas galerías quedó reflejada en un artículo de Ceferino Palencia en el que criticaba el silencio sobre una exposición de Michael Forster en la Galería Proteo: “Todo arte no es en definitiva más que para artistas. El arte de Michael Forster no es más que para los artistas y acaso en esa exclusión de la masa esté el fundamento de ese silencio impuesto a su excelente pintura”²⁵³. Por tanto, había un proceso de coordinación, cuanto menos no informal, entre diversos agentes ubicados en torno a una misma noción del arte, los cuáles iban delimitando qué era y qué no era importante.

En este sentido, contamos con la observación de un agente de la época, introducido hasta el cuello en la polémica. Así revivía Siqueiros este proceso desde Lecumberri, mencionando, incluso, a la Galería Proteo:

Los Westheim, los Nelken, los Cardoza y Aragón, los Sánchez Flores, los Gual, iniciaron una intensa campaña de publicidad en su favor [a favor de quienes entonces se presentaban en oposición a los muralistas]. Durante un largo tiempo, toda crónica de arte aconsejaba a la nueva burguesía mexicana la adquisición de obras producidas por estos embriones de Picassos tricolores [...]. El radio, la televisión, con entrevistas, desempeñaron activamente su parte en la tarea. Y sin duda alguna en la historia. [...] Los críticos de arte, particularmente aquellos no nacidos en México, como Paul Westheim, como Margarita Nelken, como Cardoza y Aragón, como Gual, seguidos por algunos niños de pecho mexicanos en tal ejercicio, iniciaron una coordinada y activísima campaña en

²⁵² Cuauhtémoc Medina identifica una “operación ‘revisionista’ típica de la escuela de la historia de arte mexicana de la década de los años ochenta y noventa”, la cual se centró en analizar “cómo estuvo construido el discurso institucional de las artes plásticas, y el poder ideológico nacional” (Medina, 2016: 206).

²⁵³ “Arte abstracto”, de Ceferino Palencia, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 12 de diciembre de 1954, p. 4.

favor de un arte de valor universal. [...] A coro se pusieron a aplaudir al grupo de la galería Proteo: Gironella, Vlady, Cuevas (Siqueiros, 1977: 497).

Este apoyo también era reconocido por el otro bando, por los «rupturistas», aunque percibido más bien como un acto propio de *justicia artística*.

Según lo observado, el clima de la crítica era muy propicio para el desarrollo de «la ruptura», algo bastante lejano a la descripción de aquellos años cincuenta como una situación sofocante y dominada por los muralistas y su lógica. Ya lo apuntaba Rita Eder en el catálogo de *Ruptura. 1952-1965*:

Si la prensa es una manera de imaginar la historia, una mirada atenta a estos suplementos nos aclarará que en realidad el medio cultural no era tan estrecho como lo han hecho aparecer algunos artistas, también artífices del escándalo para exagerar su gesta. Tenía cierta amplitud y esta nueva pintura fue posible en el marco de un medio optimista frente al futuro (Eder, 1988: 47).

Es por ello que la Galería Proteo —tan solo uno de los espacios propiciados y bien acogidos por la gran dinámica que esta tesis trata de abordar— recibió tan buenas críticas y tan adecuado seguimiento²⁵⁴. Críticas que contaban con otros medios de legitimación, como era el *Premio Paul Westheim* que en 1959 recibió Jorge Alberto Manrique por un ensayo “acerca de los elementos, llamémosles ‘rupturistas’, que detectó en un cuadro de Juan Soriano llamado *La madre*” (Conde, 2009: 149).

Según la descripción que los «rupturistas» realizaron acerca del ambiente de la época, en principio esta galería reunía todas las condiciones para desatar las hostilidades: agrupaba a un amplio sector de gente joven y de corrientes ajenas o en conflicto con la «Escuela Mexicana», no exponían a ninguno de los miembros considerados de dicha escuela, y además exhibía obras de artistas extranjeros —“franceses, italianos, suecos, alemanes, daneses, americanos del norte, del centro

²⁵⁴ Juan García Ponce, en 1966, se refería a un acoso hacia Vicente Rojo por parte de varios periodistas (García Ponce, 1988: 114). Si esta investigación no ha podido hacer la revisión hemerográfica suficiente, desde luego que es necesario contrastar si existía ese acoso periodístico, a pesar de que aquí lo observado entre 1954 y 1963 es justo lo contrario. Urge revisar con un análisis riguroso cada palabra de los «rupturistas», empezando por los textos del catálogo *Ruptura. 1952-1965*, para darles su oportuna legitimidad en la narración del proceso, dadas las inconsistencias encontradas.

y del sur”²⁵⁵ — encuadrados en la “escuela de París”²⁵⁶. Por si fuera poco, era — según su versión— el primer espacio con estas características, solo antecedido en un año por la fugaz Galería Prisse. Si la Prisse, en 1952, había sido “el primer bastión contra la Escuela Mexicana de Pintura” (Cherem, 2004: 104), en algún lugar debieron haber quedado reflejados los embates que sufrió la fortaleza que le siguió en tan ardua y belicosa tarea. Más aún si la batalla no había terminado y la Galería Juan Martín, casi diez años más tarde, también era, en palabras de José Luis Cuevas, un “bastión importante que combatió la hegemonía de la pintura oficial que cerraba caminos” (Cruz de la Fuente, 2012: 147).

Lejos de esta idea de resistencia heroica ante un tremendo asedio, los periódicos de mayor tirada con una sección cultural, tal y como ya se ha comentado, abrazaron la apertura de la Galería Proteo y celebraron y comentaron positivamente sus exposiciones —y podemos adelantarnos ya y decir que hicieron lo mismo con el resto de galerías—. Además, no eran diarios pregonando en el desierto, sino que tenían un público:

Al igual que había ocurrido en la inauguración de la Prisse, intelectuales, artistas políticos y la buena sociedad, se dieron cita en la nueva galería, desde el que fuera presidente de México Emilio Portes Gil, hasta Juan Rulfo y Manuel Álvarez Bravo, los actores Augusto Benedico y Pilar Pellicer, el Dr. Trueta, miembros de la comunidad judía y los amigos catalanes de siempre [de Bartolí], entre ellos Jaume Ros y Molins i Fàbrega. Con ello estamos dando cuenta de un amplio círculo de personas que seguían el desarrollo de la

²⁵⁵ “Arte ultramoderno”, por Ceferino Palencia, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 7 de agosto de 1955, p. 5.

²⁵⁶ Este es otro de los conceptos con los que se definía a los partidarios de lo que se ha llamado «el arte por el arte», «el formalismo», etc. He aquí un ejemplo de su uso por parte de Siqueiros: “Se ha producido [en México] un movimiento no solamente diferente, sino antagónico y hasta radicalmente contrapuesto a ese movimiento pictórico-arquitectónico de vanguardia que admiran la mayor parte de nuestros arquitectos contemporáneos. Es un movimiento contrapuesto al otro [...] porque mientras aquel movimiento se separa de la representación de los seres y las cosas, este se afirma más en esa representación y por ahí trata de superar el realismo del cual los otros se despojan por completo. [...] porque mientras aquellos proclaman la terminación de toda funcionalidad [...] nosotros, hacemos hincapié en que esa funcionalidad debe llevarse hasta sus más profundos extremos. [...] ¿Cómo pueden los arquitectos mexicanos encontrar el camino de una arquitectura equivalente [a la pintura mexicana emanada de la Revolución] si [...] continúa [sic] admirando y reconociendo como única fuente fecunda las tendencias que resumimos en el denominativo convencional pero ineludible de ‘escuela de París’?” en “La arquitectura a la zaga de la mala pintura”, de María Luisa Adame C., *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 5 de junio de 1955, p. 6.

nueva pintura y del ambiente en el que se movía Bartolí. No olvidemos que los compradores de su obra también se encontraban en este mismo círculo (Bartolí, 2002: 396).

En ningún caso se han podido leer reseñas inaugurales despectivas, ya fueran hacia la galería en sí o hacia la obra que se exponía. En lo que concierne a las críticas sobre las exposiciones de todo el periodo de la galería —1954-1963—, de las 44 que se han revisado en *México en la Cultura*, solo el 25% —11— incluían comentarios negativos sobre alguna parte o la totalidad de la obra expuesta, los cuales, en todos los casos, se remitían a cuestiones plásticas²⁵⁷. Ceferino Palencia escribió 16 reseñas sobre exposiciones de la Galería Proteo que eran positivas, y solo una negativa. Crespo de la Serna escribió 13 positivas y nueve negativas. De las cinco restantes, escritas por otros autores solo una era negativa. De modo que del total de las críticas que mostraban cierta desaprobación el 90% fueron realizadas por Crespo de la Serna. Las razones de las críticas negativas eran varias, pero si es posible encontrar un sesgo común sería el de acusación hacia el «abstraccionismo académico», que es —bajo diferentes formas, pues todos estos eran comentarios llenos de matices— la razón de la única crítica de Ceferino y de tres de las nueve de Serna. En cualquier caso, los cuestionamientos que se hacían a los pintores en la gran mayoría de los casos eran propositivos y se centraban en unos aspectos de la obra, mientras ensalzaban otros²⁵⁸.

²⁵⁷ Aunque con un menor número de reseñas analizadas —razón por la que este dato va al pie, ya que no es fruto del análisis del periodo completo—, ha sido un 20% del total la proporción de críticas negativas halladas en *Diorama de la cultura* acerca de la Galería Proteo. En este caso, todas ellas —cuatro— fueron formuladas por Enrique Fernández Gual, el mayor comentarista de exposiciones de aquel momento en dicho suplemento. Un porcentaje similar de críticas con algún comentario negativo se daba con Fernández Márquez en la *Revista mexicana de la cultura*.

²⁵⁸ Por la dificultad de expresar en porcentajes —que aun así son necesarios— el carácter de las críticas, a continuación se enlistan unos fragmentos de algunos de los comentarios negativos de Crespo de la Serna. Debe quedar claro que estos son algunos de los comentarios más severos de entre las notas que tenían alguna sección crítica, y no la norma. En algunos casos los títulos de los artículos también son relevantes. 1) Sobre Pedro Coronel: "Estoy de acuerdo, y siempre lo manifesté, que en él, como en su hermano Rafael, hay madera de pintor, y fe en su arte, pero es leal el declarar que no conviene encandilarse con la propia producción y que cuando se tenga la intención de salir al ágora, es necesario depurar y seleccionar". "4 exposiciones y una coda", en Jorge J. Crespo de la Serna, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 12 de agosto de 1956, p. 4. 2) Sobre Andrés Salgó: "no obstante el esfuerzo que se advierte en las pinturas que

El apoyo por parte de los críticos se mantuvo durante toda la historia de la galería, y no fue solo una atención recibida de forma pasiva, sino también generada. La señora Joq hacía inauguraciones para la prensa con champán y aperitivos —de modo que dentro de la gran *coordinación informal*, los agentes encontraban canales *naturales* de apoyo recíproco; *naturales* de acuerdo a sus posicionamiento en el campo y su carácter de clase—. Cuando las exposiciones eran en el extranjero, la señora Joq se adelantaba varios días y hacía conferencias de prensa para promover las muestras, mientras que con dos o tres meses de antelación pagaba publicidad en revistas de arte, sobre todo en Estados Unidos²⁵⁹.

En lo que respecta a la versión «rupturista» de las galerías —y lo peculiar y única que podía resultar la Proteo—, estas surgieron y se multiplicaron simple y llanamente cuando lo permitió el mercado, y ni la Proteo ni la Prisse, menos aún la Juan Martín, fueron ni las primeras ni las únicas en dar cabida a un arte ajeno al de la «Escuela Mexicana». Rita Eder dice que la Galería Prisse era “pionera en tanto espacio de resistencia de los canales oficiales favorables a la Escuela Mexicana” (Eder, 2014: 28), pero en realidad esta galería surgió cuando se dio un

exhibe en la galería Proteo, no pasan de ser muestras de un aficionado mediocre. Desconoce el efecto de los valores, la armonización de los tonos, la mezcla limpia y dosificada de los pigmentos". "Tres exposiciones fracasos", J. J. Crespo de la Serna, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 2 de junio de 1957, p. 6. 3) Sobre Arturo Souto, tras elogiar su obra y criticar como "orientalismo epidérmico" ciertas figuras que Crespo considera añadidas *sin sentir*: "Poco o nada se refleja de México en esta camada de cuadros [...]. Es curiosa, sin embargo, esta evasión de lo mexicano, este pasar deliberadamente por alto el ambiente, los sucesos y sugerencias cotidianas". "La exposición de Souto", de J. J. Crespo de la Serna, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 22 de diciembre de 1957, p. 6. 4) Sobre Leonardo Nierman: "Los maestros que copia pertenecen a nuestro tiempo y son [...] los que han hecho cubismo y sus derivados y los que han influenciado los experimentos 'decorativistas' de hoy". "Leonardo Nierman y Marc Bellaire", de J. J. Crespo de la Serna, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 2 de febrero de 1958, p. 6. 5) Sobre Enrique Echeverría: "al lado de cuadros en que alcanza un equilibrio satisfactorio de contrastes como en sus dos impresiones urbanas [...] sus otros cuadros, a excepción de 'Flores', tienden a ser confusos, demasiado velados e informes". "3. Un artista que no encuentra su camino", J. J. Crespo de la Serna, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 16 de marzo de 1958, p. 6. 6) Sobre Virgilio Ruiz: "Proteo es la galería de los experimentos. Ahora exhibe la obra insegura, poco fresca, más bien de carácter académico, de un joven español residente — Virgilio Ruiz— que emplea una paleta en sordina, muy oscura". "Virgilio Ruiz: simple aprendiz", de J. J. Crespo de la Serna, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, 11 de mayo de 1958, p. 6.

²⁵⁹ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

sector de artistas y de compradores ubicados en torno a similares preocupaciones artísticas, y ya antes había espacios privados que exponían lo que deseaban, sin necesidad de «resistir» a nada.

Estos otros espacios se verán de forma breve en el siguiente capítulo, pero para que el argumento no quede sin sustentar, ahora se mencionan algunas galerías previas a la Prisse, en las cuales exponían artistas nacionales y extranjeros y de diferentes tendencias. A finales de los años cuarenta, la Galería Mont-Orendain tuvo preminencia por sus exposiciones, exhibiendo, entre otros, a Carlos Mérida, Herbert Hofmann, Marta Adams y Héctor Javier (Justino, 1949: 47). En 1949 un grupo de artistas fundaron en mancomunidad la Galería de Arte Moderno, la cual exhibió varias veces a artistas estadounidenses. Este espacio tuvo fuerte actividad, ya que realizó 23 exposiciones en 1950 (Fernández, 1951: 4). La Galería Clardecor estuvo abierta de 1949 a 1951, y expuso a Leonora Carrington y a Mathias Goeritz (Fernández, 1951: 4), entre otros. El estudio pormenorizado de estos espacios se vuelve imperativo para restituir la verdadera significación histórica de las galerías posteriores, que ha sido mitificada a la luz del discurso «rupturista». Sucedió que incluso la misma Galería de Arte Mexicano exhibía también en esa época la obra de pintores ajenos a la de por sí amplia y plural «Escuela Mexicana», como Angelina Beloff o Gunther Gerzso (Fernández, 1951: 4 y 5) entre otros²⁶⁰.

Que la dinámica era general y previa, además de fruto de un nuevo matrimonio entre arte y mercado, daba cuenta la construcción del Museo Experimental El Eco (1952-53), que fue una sugerencia y petición de un empresario a Mathias Goeritz²⁶¹. La mencionada noción de resistencia de *espacios alternativos* en contra de lo *oficial* es, más bien, parte de un mito fundacional que exageraba, por un lado, el carácter *cerrado* de la etapa previa a

²⁶⁰ Por ejemplo, a inicios de 1957 anunciaba exponer a Robert C. Ellis, Alfonso Michel y a Saúl Steinlauf. Véase “Las galerías de arte en 1957”, de J. J. Crespo de la Serna, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 13 de enero de 1957, p. 6.

²⁶¹ “El Eco, por Mathias Goeritz”, de Alejandrina Escudero, *Discurso Visual*, revista digital del Cenidiap, abril-junio de 2005, Documentos.

«la ruptura» y, por otro, el carácter *liberador* de las galerías que en esta tesis se estudian.

No hay duda es de que existían condiciones para que «la ruptura» fuera mitificada por diversos agentes debido a afinidades político-artísticas y a una necesidad simbólica de esta nueva perspectiva dominante, cuya legitimidad se basó en el deslinde del pasado artístico. Hasta qué punto el mito de este proceso se construyó de forma consciente o no, es imposible aquí aclararlo. Por ejemplo, en lo que se refiere a algunos artistas y la veracidad de sus palabras en la narración de esta etapa, la experiencia de esta investigación ha revelado que varios historiadores desconfían de, por ejemplo, José Luis Cuevas —desconfianza que quizá crezca ahora que se ha descubierto y probado que casi 100 de sus textos no fueron escritos por él²⁶²—. Hay casos más concretos. Uno de ellos sería “la alteración o deformación de datos” que Raquel Tibol evidenció en la cronología que Alberto Gironella había hecho sobre sí mismo para su retrospectiva de 1984 en el Museo Tamayo²⁶³. En el ámbito del teatro, Alejandro Jodorowky — que colaboró en sus escenografías con artistas de «la ruptura» (Debroise, 2006: 91)— intentó fechar seis años antes su acción de 1967, en la que rompía un piano en televisión, con la intención de presentarla como previa al similar acto inaugural de Fluxus en 1962 (Debroise, 2006: 92-96). Conviene señalar que, en este ajetreo cultural que restituía el mito del artista, la automitificación era un jugoso medio para el éxito.

A pesar de que se está intentando dar cuenta de una exaltación de algunos aspectos del proceso que aquí se analiza, esta tesis no pretende colocarse en el otro extremo y decir que en dicha época no pasó nada, que no hubo «ruptura» y que estas galerías no insertaban ninguna novedad en el campo artístico. Claro que hubo un cambio marcado y definitivo que desplazó al arte politizado de la centralidad del campo artístico —el capítulo cinco se centra más en esto—, lo

²⁶² “José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas”, de Edgar Alejandro Hernández, *Excélsior*, 6 de julio de 2016.

²⁶³ “Antología de Gironella en el Tamayo”, de Raquel Tibol, *Proceso*, México, 18 de agosto de 1984.

envió a las periferias y anuló sus posibilidades de coordinarse con una política transformadora nacional; cambio que había empezado con anterioridad²⁶⁴. Pero esto no era obra de un grupo de artistas.

Si nos insertáramos en esa crítica liberal de los procesos artísticos mexicanos que independiza y absolutiza al Estado y lo vuelve casi fundacional de la sociedad mexicana en la etapa posrevolucionaria, entonces sería pertinente afirmar que los artistas de «la ruptura» fueron integrados al proyecto modernizador, siendo sus obras aprovechadas con mayor facilidad por el Estado que los murales explícitamente socialistas. Aún hoy perdura la *cosmopolita* y larga sucesión espaciada de esculturas llamada “Ruta de la Amistad”, concebida por Mathias Goeritz y con la cual el gobierno mexicano quería exportar en 1968 una visión moderna de un país rebosante de cultura. Como recuerda Pedro Ramírez Vázquez, las obras fueron encargadas a los diferentes países bajo las siguientes premisas: “escultura urbana de expresión abstracta, sin temas personales ni históricos”²⁶⁵.

El “geometrismo”, que se consolidaba a mediados de los setenta como unificación de una serie de tendencias previas, “se convirtió en el principal objeto de las comisiones de arte público de los siguientes años. Por más de tres décadas, la abstracción geométrica ha sido referente público de ‘modernidad’ visual” (Debroise, 2006: 123)²⁶⁶. Fue a través del diseño y de otras disciplinas,

²⁶⁴ En el siguiente capítulo veremos cómo para 1941, de las 36 exposiciones realizadas en el Museo del Palacio de Bellas Artes, casi un 50% no eran de artistas mexicanos, y solo entre un 15 y un 20% podrían ser incluidas en la órbita del muralismo, la temática revolucionaria y el carácter de compromiso social. A partir de los primeros años de la década de los cincuenta la presencia de artistas mexicanos en este museo se reduce, conformando un 32% de las muestras entre 1954 y 1973 (Vargas, 2012: 202-238).

²⁶⁵ Ramírez Vázquez cita de memoria las razones que dio Goeritz para proponer estas normas: “si no se dan reglas muy precisas, los países del Este nos van a llenar de diferentes versiones de Lenin y Stalin, o bien en América Latina de su caudillo y héroe local”. Entrevista a Pedro Ramírez Vázquez realizada por Tania Ragasol, publicada en *Diseñando México 68. Una identidad olímpica*, México, Landucci / — p. 41.

²⁶⁶ Cuauhtémoc Medina considera que el concepto de “geometrismo” realizó una unificación reduccionista de diversas prácticas, integrando a todas ellas de acuerdo, tan solo, a “un rasgo común’ de estilo geométrico”. Con esto, se castraban las inquietudes heterogéneas de partida que habían desembocado en esta aparente unidad, es decir, “las búsquedas por definir un nuevo tipo de producción artística”. De modo que mediante este concepto se resaltaba un aspecto “estilístico” y eran dejados de lado, “desplazados —por no decir *reprimidos*—,” los elementos “que ese arte

pero sin la «Escuela Mexicana», como el Programa de Identidad Olímpica trató de “posicionar visualmente a México en la escena mundial como un país rico en tradición cultural y moderno a la vez” (Ragasol, 2008: 16), de mostrar que podía acoger tamaño encuentro deportivo²⁶⁷ y de maquillar los problemas sociales²⁶⁸.

Además, Fernando Gamboa —a quien Siqueiros dedicó uno de sus autorretratos en 1956 refiriéndose a él como “el más potente motor transmisor de nuestro movimiento pictórico mexicano”²⁶⁹— incorporó sin problemas la obra plástica de los pintores «rupturistas» a la narrativa de un arte nacional sin “interrupciones durante siglos, y aún milenios” (Gamboa, 1990: 10). Gamboa, fundamental hombre de Estado que había curado las exposiciones mexicanas internacionales de los años cincuenta —esto es, cuando en arte moderno predominaban en ellas los muralistas—, “fue el principal propulsor de los Rupturistas en todos los órdenes” (Conde, 1999: 212). Por tanto, el México modernizador, el de la modernización burguesa, el que el que profundizó en esta dirección con Miguel Alemán alejándose de toda “desviación” de izquierda o derecha —es decir, *desviándose* de hecho a la derecha—, abanderaba este arte despolitizado y cercano formalmente a las producciones de los centros culturales

tuvo de sustancial” (Debroise, 2006: 123). Como consecuencia, dicha simplificación daba pie a que apareciera obra con esta estética “superficialmente moderna” pero enclavada en la lógica del “arte tradicional” (Debroise, 2006: 126 – 127). Así se evidencia que la perspectiva formalista que imperó en la observación de los acontecimientos artísticos en la época, que tan orgánicamente se integró en la hegemonía de «la ruptura» y que tan hostil era respecto al muralismo, arrastró sus propias consecuencias.

²⁶⁷ Entrevista a Pedro Ramírez Vázquez realizada por Tania Ragasol, publicada en *Diseñando México 68. Una identidad olímpica*, México, Landucci / — p. 26.

²⁶⁸ Pedro Ramírez Vázquez: “El tránsito de Insurgentes para llegar a Cuernavaca cruzaba lo que entonces era un asentamiento irregular, invadido, con puras construcciones de cartón, adobe y tabique. Pensamos: ‘Por aquí van a ir todos los periodistas, porque van a ir a Cuernavaca. Entonces, al hacer este recorrido van a ver toda esa zona de miseria y va a ser un tema precioso para fotografiar como periodista’. Como no lo podíamos hacer digno, porque no era nuestra tarea ni había recursos ni era socialmente posible, uno de los antropólogos que había trabajado conmigo en el Museo de Antropología me dijo: ‘Vamos a hacerlo popular. Vamos a regalarle a todas las casas que están allí macetas con flores, macetas pintadas de colores y papel picado con temas de la olimpiada’. Y les regalamos su tambache de papel picado y sus macetas. Todo el paseo se volvió fiesta; pasabas y se veía folclórico. Salieron muchas fotos, pero ninguna denigrante. También les dieron pintura, su bote de pintura, sus macetas y su lote de papel picado”. Entrevista a Pedro Ramírez Vázquez realizada por Tania Ragasol, publicada en *Diseñando México 68. Una identidad olímpica*, México, Landucci / MAM, p. 44-45.

²⁶⁹ La obra puede verse en el Museo de Arte Moderno.

internacionales como avance específico que formaba parte de un desarrollo a todos los niveles.

Si tenemos en cuenta que el cuestionamiento al Estado aparecía en el discurso de la época, entonces podemos considerar legítima la atención crítica que la historiografía le ha dedicado —aunque no lo ha hecho tanto en la etapa de «la ruptura»—. Pero esa es solo la mitad de la historia. Octavio Paz escribía tanto para criticar el arte politizado (Paz, 1965: 246-249), como para distanciar a la producción artística del mercado y su ritmo “biológico-industrial” (Paz, 1972: 190). “El nacionalismo y el arte didáctico socialista son enfermedades de la imaginación y, en el sentido recto de la palabra, son enajenaciones. El mercado suprime a la imaginación: es la muerte del espíritu” (Paz, 1972: 221)²⁷⁰. Y hay otra cita muy similar: “El tribunal del artista no es el Estado, la iglesia, el partido, el museo o el dueño de la galería (encarnación de la nueva y gran potencia maligna: el mercado). Su tribunal son sus obras” (Paz, 1972: 203).

De modo que el mercado también era detectado como un creciente poder que “despedaza, recose y empaqueta” (Paz, 1972: 220) el arte, y era objeto de crítica por parte de varios sujetos de la época:

Hay que ser realmente muy miope para no darse cuenta de lo que pasa en el llamado ‘mundo del arte’ de nuestros días. Me refiero concretamente al comercio del arte o de la obra de arte. Y sin embargo hay quien no lo ve. Es fácil olvidarse de él en tanto se cantan loas al genio humano y su poder creador. Hay quien lo ve furtivamente, aparta la mirada y procura olvidarlo tan pronto como puede. Hay quien lo ve y calla piadosamente. Hay quien lo ve y grita desaforadamente. Hay quien lo ve y sonríe melancólicamente. Y hay quien lo ve y llora²⁷¹.

²⁷⁰ La incoherencia práctica que suponía la negación, al mismo tiempo, del mercado y del Estado como medios para la organización de la producción y distribución artística —sin plantear algún otro— era algo que Octavio Paz —y el humanismo que encarnaba— no necesitaba resolver. Ya se ha comentado que en estos sectores había una carencia de proyecto político definido, lo que conducía a una crítica que ni siquiera pretendía tener arraigo en la realidad. La conclusión justificadora puede resumirse así: “decir que no sabemos con entera certeza hacia dónde vamos es una prueba de lucidez. Lo insólito sería que alguien efectivamente lo supiese” (Paz, 1972: 202) o “ante una sociedad que ha perdido la noción misma de significado —el mercado es la expresión más acabada del nihilismo— el artista debe preguntarse *para qué* escribe o pinta. No pretendo conocer la respuesta” (Paz, 1972: 223).

²⁷¹ “El comercio del arte”, de Jacobo Konigsberg, *Excélsior*, 5 de marzo de 1961, p. 5-B.

A tal punto llega la crítica de Paz a la cuestión mercantil que, en un texto de 1963, parece posible inferir una difusa referencia al fetichismo de la mercancía de Marx: esa noción de que los objetos producidos por los seres humanos, al convertirse en mercancía, comienzan a percibirse al margen del carácter social de su producción y a dominar sobre el productor (Marx, 1975: 87-102). Esta es la cita de Paz:

Por la circulación —nunca fue más expresiva la palabra— se transforman las obras, que son los signos de los hombres (sus preguntas, sus afirmaciones, sus dudas y negaciones), en cosas no significantes. La anulación de la voluntad de significar hace del artista un ser insignificante (Paz, 1972: 222).

Una similar apreciación se puede leer en 1967: “la crítica de la estética de la modernidad exige igualmente una crítica del mercado y del carácter mágico-mercantil de la obra. Una y otra vez los artistas se han rebelado contra esta situación” (Paz, 1992: 50).

Pero no solo Paz, también Luis Cardoza y Aragón —en similar posición artística ideológica— criticaba tanto al arte “al servicio de cualquier causa” y “al servicio de este Estado dogmático, de esta iglesia laica” como a aquellos para quienes “la pintura es [...] una simple especulación, un negocio como cualquier otro” (Cardoza y Aragón, 1940: 5).

Dado el estado de la disputa artística, para los partidarios de «la ruptura» al principio el mercado se planteó como liberador de la creación plástica, pues en torno a él convergían los diversos agentes. Pero pronto, cuando se hubo extendido lo suficiente, comenzó a manifestarse en sus facetas dominantes. Se hizo evidente que se estaba produciendo una mayor dependencia del mecenazgo privado en el ámbito cultural (Camp, 1988: 160).

Tenemos en México, D.F., unas 80 galerías y unos 12 000 ‘pintores’. Hay más difusión artística y más comercio. La pintura de caballete es buena inversión y otorga algún prestigio social. El mercado de arte en Norteamérica, fabuloso. Sus gustos, propagandas y exigencias ejercen influencia en el Continente y en el contenido. Nuestros artistas (galerías, becas, premios exposiciones, prensa) aspiran a este patrocinio y a esta salida económica. La mitología de la contemporaneidad suele ser alienación mercantil: estímulo colonial totalmente externo, que constituye la ‘base’ real: en el fondo, supeditación a la

demanda de mercados nacionales o extranjeros. El pintor ansía la ‘promoción’ —internacional, si posible— para subir sus precios y vender ampliamente en la sociedad de consumo (Cardoza y Aragón, 1988: 25-26).

Por supuesto, estas apreciaciones no iban dirigidas a los artistas «rupturistas». En ellos, las modificaciones estilísticas contaban con legitimidad, puesto que se consideraba que estaban basadas en cuestiones plásticas de peso. Sin embargo, conviene tenerlas en cuenta para no dejar de considerar la capacidad constitutiva del arte que el mercado tenía en aquella época. Incluso José Luis Cuevas, en el primer lustro de los años setenta, comentaba lo siguiente:

Ahora me parece que no existe una gran diferencia de fondo entre el Salón de la Plástica Mexicana de los años 50 y la galería Juan Martín de hoy. [...] La Galería Juan Martín [...] representa el academismo de lo abstracto, con recetas importadas de Nueva York y de Europa. [...] Siempre he estado en contra de los mandatos de la moda y de los rígidos caminos que las galerías y museos señalan a veces a los artistas (Cuevas, 1975: 161).

A pesar de estos rechazos a determinadas facetas de dicho mercado, ha trascendido la visión que concibe a las cuatro galerías que analiza esta tesis como los «bastiones de libertad», espacios cuya dirección, sin embargo, —salvando el caso de la Prisse— dependía de las decisiones de un único sujeto; decisiones que, a pesar de ser favorables a los artistas de mayor capital simbólico, no perdían su carácter arbitrario²⁷².

No es sino hasta una revisión historiográfica muy reciente que podemos leer apreciaciones que son susceptibles de comenzar a hacer tambalear algunos aspectos del mito fundacional de «la ruptura». Un ejemplo es la observación del surgimiento de este proceso dentro de un marco de tolerancia cultural y no en medio de una batalla con todos los fenómenos en contra:

1968 marca el violento final de una etapa de relativa tolerancia a la experimentación cultural de las clases medias intelectuales mexicanas que no ponían en cuestión la

²⁷² *Curiosamente*, en un momento en el que la arbitrariedad privada podía conectarse cómodamente con los artistas en vías de ostentar mayor capital simbólico, estos espacios eran percibidos como garantes de la libertad mientras que el Salón de la Plástica Mexicana, cuya constitución tenía forma de cooperativa y sus decisiones eran tomadas de forma asamblearia por los mismos artistas que lo integraban (Manrique, 1986: 2149-2150), era percibido como un espacio que reducía esa libertad artística, que “relegaba” a los “disidentes” (Manrique, 1986: 2150), incluso a pesar de recoger tendencias que escapaban a una noción estrecha de la «Escuela Mexicana», como era la de Juan Soriano.

hegemonía del antiguo régimen, y a las que se les concedieron libertades extraordinarias en comparación al resto de la población (Debroise y Medina, 2006: 21).

Cabría añadir: ...y en comparación con el resto de países de Latinoamérica. Así lo atestiguó Crespo de la Serna, que comentaba en 1958 que: “En México se respira un aire de libertad de que están privados otros países”²⁷³.

El tiempo durante el cual el mito sobre esta etapa se ha mantenido sin fisuras ha sido el que ha transcurrido entre la exposición en el Museo Carillo Gil en 1988 —con la que el proceso de «la ruptura» “quedó fijado en el imaginario histórico” (Debroise y Medina, 2006: 23)— y los inicios del siglo XXI.

Con base en las observaciones aquí presentadas, lo que podemos decir acerca de la Galería Proteo es más bien lo contrario de la versión del «bastión»: este era un espacio que satisfacía a un abanico de aficionados y expertos; que consumaba aspiraciones preexistentes; que replicaba las dinámicas de otras galerías y que, y esto es lo que la hacía particular —hasta la apertura de la Galería Antonio Souza en 1956—, cerraba las puertas de manera definitiva a la «Escuela Mexicana».

Las muestras de aceptación que la hemerografía ofrece hacia la Proteo como institución son varias, implícitas y explícitas. Ceferino Palencia, ya desde el 6 de noviembre de 1955, tras solo 15 meses transcurridos desde la fundación de este espacio se refería a él como “la muy acreditada Galería Proteo”²⁷⁴. A unas semanas de su apertura, podemos leer lo siguiente:

La creación de estos locales es siempre una esperanza para los cultivadores y creadores de toda expresión artística. Son el deleitoso refugio de la labor realizada y ofrecida al gusto y preferencia del entusiasta o del experto.²⁷⁵

Pero en realidad las galerías privadas no eran “deleitoso refugio” para todas las tendencias. Aunque para Crespo de la Serna “la tónica” de la Galería Proteo fuera la “modernidad” de sus exposiciones, y a pesar de que a un año de su

²⁷³ “La exposición colectiva de pintura y grabado en Chapultepec”, de J. J. Crespo de la Serna, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 20 de julio de 1958, p. 6.

²⁷⁴ “Dos importantes exposiciones”, de Ceferino Palencia, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 6 de noviembre de 1955, p. 6.

²⁷⁵ “Dos exposiciones pictóricas”, presumiblemente de Ceferino Palencia, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 8 de agosto de 1954, p. 5.

apertura considerara que estaba “abierta a todos los rumbos, con tal que represente honradez y sinceridad de miras”²⁷⁶, en este trabajo ya se ha ido señalando lo que implicó en su década de duración. Es necesario poner en duda también las afirmaciones de algunas publicaciones posteriores que han seguido caracterizando a la Galería Proteo como un espacio “abierto a todas las corrientes artísticas” (Cabañas, 2010: 43) o que “abrió sus puertas a todos los pintores de todas las tendencias” (Romero Keith, 1992: 16).

La cuantificación de las exposiciones realizadas en las tres galerías en general y en la Proteo en particular lo pone de manifiesto: estos espacios eran hostiles por exclusión a una de las corrientes de la época. La historiadora del arte Montserrat Galí concluye que en junio de 1955 “la galería Proteo había marcado ya definitivamente una distancia con el arte que se había estado haciendo en México desde 1921” (Bartolí, 2002: 397). Además, contamos con la afirmación ya citada de un observador coetáneo que vio en la Galería Proteo, bajo la dirección de Parizeau, una “impugnación a la escuela mexicana, en bloque”²⁷⁷. El mismo crítico, Fernández Márquez, en 1954 había celebrado el amplio criterio presentado en la exposición colectiva de la inauguración. Entonces identificó “la ausencia de algunos nombres”, pero no la consideró como fruto de una discriminación²⁷⁸.

Dicho esto, conviene concluir señalando que el aspecto «rompedor» de este espacio no estribó en mostrar obra que no podía verse en ninguna otra galería ni espacio público de exposición. Esto al parecer solo ocurrió muy inicialmente, bajo la dirección de Parizeau, con aquella muestra de arte abstracto de 1955, justo en la época en la que Ceferino Palencia denominó a lo expuesto, en un par de ocasiones, como “arte ultramoderno”²⁷⁹.

²⁷⁶ “Tres exposiciones simultáneas”, De Jorge J. Crespo de la Serna, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 5 de junio de 1955, p. 5.

²⁷⁷ “Las artes plásticas. Galerías de la ciudad: sus artistas y su público. VI”, de P. Fernández Márquez, *Revista mexicana de cultura*, suplemento de *El nacional*, México, 15 de julio de 1956, p. 11.

²⁷⁸ “Panorama de las artes plásticas. Nueva galería y exposición de la Unesco”, Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, México, 25 de julio 1954, p. 7.

²⁷⁹ Artículos del 3 de abril y del 7 de agosto de 1955 de *México en la Cultura*. El segundo hace alusión a la mencionada exposición traída de París.

Su selección de obra se asentaba en la lógica artística internacionalmente dominante, la cual contaba con gran capital simbólico fuera de México y cada vez con mejores condiciones para extender su preponderancia sobre un país que, fruto de una revolución, temporalmente había desarrollado una dinámica vanguardista con orientación particular y modos de reclutamiento de artistas y consagración diferentes. En esta nueva dinámica en desarrollo, la Galería Proteo no era el único espacio, sino parte activa de un proceso en el que estaba inserta. Decía Fernández Márquez en 1956 que, si un paseante “recorriera los locales de exposición de obras de arte, es casi seguro que quedaría maravillado de la variedad y abundancia de estos y de sus emplazamientos”²⁸⁰.

Así iniciaba Raquel Tibol su evaluación de lo acontecido en 1956 en cuanto a las artes plásticas:

1956 no ha sido un año revolucionario, lo hecho y lo expuesto por los grandes y por los nuevos ha reafirmado tendencias, ha confirmado talentos ya reconocidos y ha consolidado ciertas corrientes estéticas cuya vida en nuestro medio había comenzado en años anteriores.²⁸¹

Sin embargo, es cierto que la Galería Proteo tenía un aspecto particular: su orientación comercial era legítima, podía ser negada. La relativa especialización dentro de la corriente que ya apuntaba a ser simbólicamente dominante, permitía que se concibiera a esta tienda de cuadros dentro de la lógica del «arte por el arte». Una galería de abierto carácter comercial —o incluso burdamente mercantil— podía exponer a artistas de cualquier tendencia con tal de que fuesen a tener espacio comercial. No era este el caso de la Galería Proteo. Para Ceferino Palencia:

Existe **una galería de arte en México** que desde su iniciación hasta el momento actual [abril de 1956] tuvo como normal orienta[r] al público en un sentido franco, abiertamente moderno. [...] Desde que se incorporó a la vida artística de México quiso y supo adaptarse

²⁸⁰ En “Las artes plásticas. Galerías de la ciudad: sus artistas y su público. VI”, de P. Fernández Márquez, *Revista mexicana de cultura*, suplemento de *El nacional*, México, 15 de julio de 1956, p. 11.

²⁸¹ “1956 en las artes plásticas”, de Raquel Tibol, en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 30 de diciembre de 1956, p. 6.

a las corrientes de la plástica contemporánea desdeñando ese aspecto utilitario y halagador del gusto gregario tan fácil de satisfacer.²⁸²

Es cierto que fue este mismo artículo el que anunció que Joq, la “dama bien avezada en la prácticas mercantiles del arte”, iniciaba su etapa de directora en la galería, lo que podía alterar el curso no comercial que hasta el momento Palencia había percibido. Sea o no por casualidad, este crítico a pesar de las muchas reseñas, no repitió este argumento en los años siguientes, aunque tampoco realizó ningún comentario opuesto.

También es cierto que una posición de venta no abiertamente comercial, como la de la Galería Proteo, era una estrategia susceptible de ser implementada en un mercado del arte con cierto desarrollo y competencia, que impulsaba a las galerías a adquirir posiciones más específicas dentro del abanico de posibles. Esta especialización, por ejemplo, no tuvieron necesidad de desarrollarla la Galería de Arte Mexicano o la Misrachi, de existencia previa, debido a la escasa competencia en el mercado del arte (Manrique, 1986: 2141).

Ni por un solo instante se pretende aquí negar que la ideología del «arte por el arte» y la especificidad del campo artístico tienen como sustento histórico el desarrollo del mercado; es decir, que esta expresión de aparente autonomía total se debe al carácter mediado con el que la burguesía domina en cierto modo la producción artística sancionando a través de la compraventa —sin cuya existencia dicha ideología no podría desarrollarse, razón por la cual tiene su origen a mediados del siglo XIX en Europa—. O, en otras palabras: que “El surgimiento del *mercado específico* señala históricamente el surgimiento del campo específico, son sus posiciones y relaciones entre posiciones” (Gutiérrez, 2013: 13), a pesar de que dicho mercado no es una mera plataforma liberadora sino que también es activo en la sanción de los valores artísticos (Moulin, 2012). Pero esto no niega la diferencia entre una producción artística dominada y destinada a la venta directa, y aquella otra producción, dominante al interior del campo artístico, desarrollada por contadísimos productores —pues su sustento organizacional, o, en términos

²⁸² El subrayado es mío. Extraído de “Nueva exposición de Rufino Tamayo”, de Ceferino Palencia, en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 29 de abril de 1956, p. 5.

marxistas, la división social del trabajo, así lo demanda—, que tiene vocación de articular nuevos gustos, y que subsiste de dichas ventas pero que tiene un marco de reflexión e investigación con autonomía relativa en el que toman parte diversos intelectuales.

En este sentido hay que señalar que los galeristas tenían un proyecto artístico sincero, unas nociones de qué era «bueno» y qué no. No eran simples mercaderes desinteresados por su mercancía y atentos solo a su valor de mercado. Por eso, a pesar de que las ventas de Rojo fueron reduciéndose en la Proteo, la señora Joq en ningún momento le insinuó nada al respecto²⁸³.

En torno a la galería se fraguaban relaciones de reconocimiento que iban más allá de los intereses monetarios —aunque, como veremos, estos no dejaban de existir—, en parte precisamente porque los productores contaban con una situación de vida en la mayoría de los casos ya resuelta, lo cual les permitía cierta *paciencia* o cierto *desinterés* hacia la inmediata obtención de beneficios económicos; más aún cuando, como en el caso de Vicente Rojo, el reconocimiento simbólico ya estaba presente en elogios y buenas críticas que recibía desde sus primeras exposiciones, a los 26-28 años. Y este sustento estaba presente también en la señora Joq, cuya fortuna familiar le permitía administrar la galería sin una plena dependencia económica. Gracias a este pilar económico naturalizado —y obviado— era posible la relación de cariño y respeto que la señora Joq tenía con Enrique Echeverría y otros de sus pintores²⁸⁴, la cual iba mucho más allá de los beneficios que pudieran o no producir para el negocio.

En esta especie de *desconexión* entre el capital simbólico y el económico —o más bien de conexión mediada—, los galeristas jugaban un papel de mucho peso, aunque su agencia estaba fuertemente limitada y definida por el campo. Ellos conectaban la bonanza económica de un sector social con la producción de los artistas. Sin que dicho sector, la burguesía culta, fuera pasivo —pues contaba con intereses, gustos propios y formación al margen de lo que sucedía en las galerías—, la selección de artistas —que tanto por razones de interés económico y

²⁸³ Entrevista con Vicente Rojo el 8 de abril de 2016, Ciudad de México.

²⁸⁴ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

simbólico como por *habitus* artístico-social coincidía con las posiciones dominantes en el campo, y por tanto era una elección social encarnada en una elección individual del galerista— era el espectro del que se derivaban los comentarios críticos y las impresiones que debían satisfacer al posible comprador.

Las notas sobre las exposiciones que aparecían en los periódicos —como declaraba Joq y como se ha evidenciado— hacían llegar a gente a la galería, pero ya afirmaba la misma directora de la Proteo en 1963 que “el papel de la crítica en la relación con las ventas, en México, es casi nulo” —aseveración en la que coincidían Juan Martín, Inés Amor y Antonio Souza²⁸⁵. Por supuesto la función de la crítica no era inmediata, sino que se iba decantando de forma lenta, a medida que propiciaba una formación en el reducidísimo público y orientaba la producción de los pintores. El papel del galerista era tratar de definir ese puente que nunca venía dado del todo, entre burguesía y arte, y del que dependía el éxito, económico y simbólico, de la galería. Aunque el logro de dicho puente no era, por supuesto, mero resultado de la decisión del galerista, el desempeño de la señora Joq, Antonio Souza y Juan Martín fue importante en este proceso.

La capacidad articulante entre el artista, los críticos y los compradores —de lo cual se han visto ejemplos concretos en la historia de la Proteo, y se verá también en el resto de galerías— que, sin darle al galerista una capacidad definitoria absoluta sobre el devenir del campo sí que podía permitir hacer existir o no a un artista, fue un punto clave observado por Juan García Ponce:

Las galerías de arte están en una posición que les permite aquilatar con exactitud la relación entre estos tres elementos [en sus palabras: pintores, crítica especializada y público en general] cuya suma traslada el arte al terreno de la cultura y la investigación sociológica²⁸⁶.

En resumen, la Galería Proteo no era una galería más, sino que se inscribía en una dinámica artística concreta: desplazaba por igual al «arte social» y a aquel destinado explícitamente al mercado, y se insertaba en las preocupaciones

²⁸⁵ “El arte, la crítica y el público”, de Juan García Ponce, *Revista mexicana de literatura*, enero-febrero de 1963, pp. 28-33.

²⁸⁶ “El arte, la crítica y el público”, de Juan García Ponce, *Revista mexicana de literatura*, enero-febrero de 1963, p. 26.

artísticas fijadas por los núcleos dominantes, esto es, París y crecientemente Nueva York. Con esto satisfacía a todo un abanico de agentes que, o bien estaba en contra de un arte politizado, o bien acogía todas las manifestaciones estéticas del momento. Sin embargo, contribuyó a la consolidación de la primera de estas opciones. La Galería Proteo formó parte de ese gran aparato económico, político y artístico que sentó las bases de algo que se toma como un hecho *natural*, pero que se trató de la construcción de una percepción —es decir, un proceso social de conformación del gusto de un sector muy concreto de la población y dominante en el campo—: la idea de que el muralismo estaba ya anticuado; justo en un contexto tan propicio para ello como el de la Guerra Fría.

3.3. Algunos posicionamientos sobre la abstracción durante la etapa de la Proteo y consideraciones sobre Osaka 70

Es el Paraíso de los abstractos como el Infierno era de los figurativos.
Anónimo²⁸⁷

Alguien me ha preguntado: '¿Qué representan sus cuadros?' La contestación es fácil: 'Se representan a sí mismos, como todo el arte. Son cuadros. No son copias de algo existente. Son sencillamente pinturas, creaciones humanas.' No creo que el hombre esté en el mundo para copiar, sino para crear. A copiar se aprende en cualquier escuela o academia. A crear no se puede aprender. O se crea o no se crea.
Mathias Goeritz²⁸⁸

El debate en torno al arte abstracto era una cuestión de cierta complejidad en la época, pues estaba en disputa tanto la pertinencia del término «abstraccionismo» como las producciones que podían inscribirse dentro de él. Si, como consideraban Margarita Nelken o David Alfaro Siqueiros, toda producción plástica era una abstracción de la realidad, es decir, una síntesis formal, entonces adjudicar esta etiqueta solo a las producciones no figurativas era un error de partida. Empezando por este punto, las aristas del problema eran muy numerosas.

²⁸⁷ La cita pertenece a un artículo anónimo publicado en torno al debate de la exposición *Confrontación 66*. Raquel Tibol lo transcribe en su libro (Tibol, 1992: 94).

²⁸⁸ (Ortega *et. al.*, 2009: 25).

Aquí no se pretende analizar en profundidad todos los debates, sino tan solo presentar elementos suficientes como para dejar claro que el abstraccionismo en México en los años cincuenta y sesenta fue una de las puntas de lanza de la despolitización artística —no la única, ni tampoco carente de discusión entre los aliados contra los muralistas—. Los comentarios de prensa sobre esta cuestión han sido aislados del apartado anterior porque conviene presentar ciertas especificidades del problema y discutir asuntos concretos. Antes de empezar, también conviene decir que este apartado tiene un elevado porcentaje de citas literales. Se ha decidido obrar así para hacer presentes las observaciones que los diferentes agentes realizaron sobre el arte abstracto de la época, cuyos comentarios son más ilustrativos que cualquier *explicación*.

Lo primero que es necesario señalar son las dudas generalizadas en los años cincuenta acerca del arte abstracto, al menos en lo que respecta a la crítica de arte en México. No todos los productores plásticos que se dedicaban a esta tendencia eran considerados «auténticos artistas», además de que algunos críticos identificaban un «academismo abstraccionista» internacional que había conducido a que los pintores de varios países repitieran ciertos modelos. Un ejemplo de la desconfianza que generaba buena parte de la producción abstracta se resume en un fragmento de un artículo de Margarita Nelken; artículo favorable sin embargo a la nueva exposición de Vicente Rojo, que seguía dicha corriente, y en la cual Nelken resalta la reflexión y la ausencia de azar:

Estos “Presagios” que actualmente expone Vicente Rojo [...] patentizan, de modo asaz notorio, la diferencia que conviene establecer entre la realización plástica ayuna de representación concreta porque así le cuadra a la sensibilidad personal de su autor, o sea porque de esta suerte la sensibilidad del artista halla su más cumplido exutorio, y aquella que renuncia a representaciones figurativas, paisajes u objetos, o a la exaltación de expresiones, simplemente porque ello le permite al artista solucionar problemas técnicos soslayándolos²⁸⁹.

La idea de que a menudo el arte abstracto era un refugio de los *malos pintores* estaba muy presente en Margarita Nelken. En varias ocasiones a inicios

²⁸⁹ “Los presagios de Rojo o concreción de lo no figurativo”, de Margarita Nelken, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 1 de noviembre de 1959, p. 2.

de los años cincuenta expresó la conveniencia de que, junto a las obras abstractas o con una profunda deformación de la figura, se presentase “cual justificación de su aparente emancipación, o de su aparente hermetismo, firmada por su autor, una obra rigurosamente ajustada a la realidad patente”²⁹⁰. Con ello, para Nelken, se aseguraría el carácter de *decisión* y no de *incompetencia* del resultado plástico²⁹¹.

Pero esta idea del arte abstracto como subterfugio, en ocasiones, para el «arte fácil», no era solo propia de algunos críticos. El artista Josep Bartolí hizo la siguiente declaración en 1958 a raíz de una exposición suya en la Galería de Artes Visuales: “He dado un pequeño giro hacia el abstraccionismo, pero quiero llegar a él con una base creativa, lógica, y no hacer pintura trucada ni arte decorativo simplemente” (Bartolí, 2002: 397). Por su parte, José de la Colina recordaba que tampoco Gironella “veía con muy buenos ojos [...] la pintura abstracta, lo cual no le impedía hacer camino junto a un Felguérez o a un Rojo” (Eder, 1981: 44). Cuevas, en una entrevista de 1957, hablaba de cómo “en Estados Unidos la fiebre abstraccionista conduce al callejón sin salida”²⁹².

En 1962, *México en la Cultura* realizó una encuesta sobre la abstracción a varios pintores mexicanos²⁹³. Aunque la mayoría de los entrevistados daba comentarios favorables, para esas fechas todavía se podían leer afirmaciones como las que siguen, propios, además, de artistas del entorno «rupturista». Héctor Xavier:

Los pintores jóvenes, Felguérez y Lilia Carillo, por ejemplo, tiraron el maguey, rompieron con el nacionalismo tan proclamado por Diego, despreciaron el ‘grito’ de la pintura mexicana y se lanzaron a las manchitas de color. Todo esto sin seguir un proceso.

²⁹⁰ “Sobre el grabado sueco”, de Margarita Nelken, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excelsior*, Ciudad de México, 3 de mayo de 1953, 9-C y 10-C.

²⁹¹ Otro ejemplo puede verse en: “El trazo seguro de Bartolí”, de Margarita Nelken, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 11 de enero de 1953, p. 9-C y 14-C.

²⁹² “José Luis Cuevas”, de Elena Poniatowska, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 17 de junio de 1957, p. 7.

²⁹³ Hay declaraciones de Arnold Belkin, Greta Grunberg, Leonora Carrington, Cordelia Urueta, Fernando Castro Pacheco, Greta Grunberg, Pablo O’Higgins, Héctor Xavier, José Manuel Schmill, Gustavo Montoya y José Chávez Morado. “Nuestra encuesta con los pintores”, sin autor, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 18 de marzo de 1962, p. 6.

Carrington: “No puedo decir nada sobre lo que hacen los demás. Yo soy una artista, no un crítico de arte. Yo pinto, esta es la razón, la única razón, por la cual me llamo artista. Del arte abstracto solo puedo decir tres palabras: no me gusta”.

Incluso Tamayo, desde una posición humanista, afirmaba en una entrevista en 1958²⁹⁴ que “la pintura abstracta huye del hombre” y que “rehusarse a pintar el hombre es una manera de hacer como si esos problemas [la complejidad del mundo mencionada por el entrevistador] no existieran”²⁹⁵.

Como evidencian estas críticas realizadas por algunos artistas «rupturistas» o próximos a ellos —que a menudo la historiografía ha obviado para centrarse solo en las resistencias de Fernando Gamboa u otros funcionarios del Estado ante dicha corriente—, la oposición abstracción-figuración no era idéntica a la de arte politizado-arte no politizado, aunque en muchos casos coincidiesen las disputas.

Octavio Paz, uno de los más férreos defensores del «vaciamiento ideológico» de las obras de arte, en esta época formaba parte de aquellos que rechazaban la abstracción o al «arte puro» —entendido este último concepto en su versión esteticista más ortodoxa y carente de expresión humana—. Decía lo siguiente sobre una exposición de Pedro Coronel de 1954:

²⁹⁴ “Tamayo: los pintores abstractos le temen al hombre”, de Alain Jouffroy, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 30 de marzo de 1958, p. 1 y 7.

²⁹⁵ Ana Torres (2016: 29-47), tratando de despejar *falsas dicotomías*, ha mostrado algunos puntos de proximidad entre Tamayo y Siqueiros —en principio, polos enfrentados en la época—, desdibujando con ello las contradicciones entre ambos. Una de estas conexiones era el carácter *social* del arte, que en Siqueiros se entretreja y estaba articulado con su visión comunista, y en Tamayo se presentaba como un cierto humanismo. Aunque siempre es interesante mostrar *la no dicotomía de las dicotomías*, o los puntos en común de los polos “opuestos”, lo cierto es que sustituir ciertas proximidades —que en realidad son puntos parciales en común, con diferente grado e intenciones diferentes, y a los que se llega desde distintos presupuestos— por las contradicciones fundamentales puede conducir a vaciar de sentido el debate de la época. Tamayo era un artista despolitizado, tanto por su forma de entender el arte como por su práctica artística —a pesar del vago humanismo que rodeaba su obra—; y fue esto lo que lo enfrentó a los muralistas y lo que hizo que otros agentes del campo lo apoyaran. Así lo atestiguan multitud de comentarios de la época sobre su obra, y los suyos mismos. Sin resaltar esto no se entendería que Tamayo fuera criticado por los muralistas por representar a un ser humano “aislado, idealizado, cósmico, no comprometido” (Echeverría, 2003: 23). La diferencia en su obra en general puede extrapolarse de esta cita de Coffey centrada en sus murales del Palacio de Bellas Artes: el enfoque es más poético que didáctico o narrativo, y su visión del carácter nacional y de la modernidad es trágica y atemporal, más que políticamente fortalecedora” (Coffey, 2015: 180).

Pasión: palabra clave en el universo de Coronel. En su pintura reina la pasión, diosa solar. Frente al arte de propaganda y al arte abstracto, Coronel nos muestra que la verdadera fuente de la poesía y la pintura está en el corazón (Paz, 1965: 269).

También era Paz uno de los que identificaba el mencionado «academicismo abstracto». Estas palabras son de 1960:

El catarro despobló regiones enteras de la América indígena; cierta pintura abstracta parece ser mortal para muchos pintores latinoamericanos. Un estilo se transforma en una enfermedad contagiosa si aquellos que lo abrazan no ofrecen resistencia (Paz, 1972: 176).

Ceferino Palencia, desde *México en la Cultura*, era otro comentarista que daba cuenta de este rechazo:

Merece toda clase de elogios la indiferencia, la aversión que Marisole [sic] ha sentido ante la que ella tiene tan solo como ‘una máscara disimuladora de falta de imaginación y carencia de oficio metódica y regularmente seguido’. [...] Marisole Worner ha cruzado impávida por los predios escabrosos del abstraccionismo y ha desdeñado esos cubileteos de artificio con los que se pretende cegar los ojos y el sentimiento de cuantos se preocupan por una estética razonada y seria²⁹⁶.

Pero también es cierto que tanto Palencia como su compañero de publicación, Crespo de la Serna, realizaron elogios de exposiciones abstractas. Sin embargo, de la Serna tendía con más facilidad a poner de relieve las similitudes de las obras presentadas bajo este estilo con las de un artista ya consagrado, rechazando esto como copia. El siguiente párrafo puede ser un buen ejemplo de su posicionamiento, en este caso en una observación favorable y empleando similares términos a los del Nelken:

Constituyó su primera aparición en la galería Proteo como ensayador feliz de lo no objetivo óptico (es decir, lo que han dado en llamar abstracto) [...]. Dentro de la escuela en boga, Rojo introduce rasgos propios —sin duda— y sobre todo se advierte que estas “cosas” están pensadas, construidas, no son obra de azar. Este experimento de armonías de texturas, de formas libres le servirá en lo futuro²⁹⁷.

²⁹⁶ “Marisole Worner [sic] Baz cruzó impávida y desdeñosa la amplia zona del abstraccionismo europeo”, de Ceferino Palencia, *México en la Cultura* suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 21 de septiembre de 1958, p. 6.

²⁹⁷ “La ‘Proteo’ en Nueva York”, de Jorge J. Crespo de la Serna, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 4 de septiembre de 1960, p. 12.

La posición de Palencia, que como hemos visto tampoco aceptaba todo abstraccionismo y lo veía a finales de los cincuenta como una moda²⁹⁸, era menos confrontativa, sobre todo en lo que se refería a las reminiscencias. Así comentaba la trayectoria de Botey: “había en aquel instante de transición quizá remembranzas de autoridades e innovadores, ¿por qué no, si era como un punto de partida de verdadero riesgo?”²⁹⁹.



Ilustración 4: “Impresionistas impresionados”, de Vadillo, *Diorama de la Cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, Ciudad de México, 12 de marzo de 1961, p. 4.

Fue Juan García Ponce quien legitimó la abstracción sin ambages, y la defendió incluso como única manifestación de «arte puro»:

²⁹⁸ “En general dentro de esa tendencia universalizada de lo abstracto el acopio de la Galería Antonio Souza aparece como una muestra sincera de la pintura de moda. [...] Posiblemente en su integridad sea este medio ‘no figurativo’, más pintura que el figurativo, pero como representación de algo concreto no puede admitirse”. Extraído de “Exposiciones paralelas. Galería Antonio Souza”, de Ceferino Palencia, en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 29 de junio, p. 6.

²⁹⁹ “Jiménez Botey, en la Proteo”, de Ceferino Palencia, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 29 de noviembre de 1959, p. 7.

Oteyza usa el color no como un medio para expresar diferentes valores, sino como un fin, como una forma de expresión en sí. Esta particularidad excluye de la mayor parte de los cuadros la posibilidad de anécdota, de literatura, y caracteriza, ejemplarmente, la intención puramente plástica, libre de sentimentalismo, lograda a base de contrastes, de rompimientos en los planos tonales³⁰⁰.

Durante la década de los años cincuenta, el abstraccionismo había sido paulatinamente acogido entre los críticos de *México en la Cultura*, y llegados los inicios de los años sesenta, era ya casi unánimemente considerado como una opción legítima, a la par que se iba reduciendo la idea de que cobijaba a la «falta de imaginación». En 1961, la muestra inaugural de la Galería Juan Martín tuvo una fuerte presencia de obra abstracta, y así evidenciaba Carlos Valdés —en una nota en la que elogiaba casi todas las obras— la paulatina aceptación:

En esta colectiva puede apreciarse entre los jóvenes una tendencia hacia lo abstracto. Pero que se practique una u otra tendencia no puede considerarse en sí una categoría de valor. Lo importante es cómo se realizan las obras³⁰¹.

Otros agentes de peso tomaban similar posición, diluyendo la contradicción inicial entre figuración y no figuración. Cardoza y Aragón comentaba: “No tomo partido por el realismo por el realismo mismo, ni tomo partido por el abstraccionismo por el abstraccionismo mismo: absurda dicotomía” (Cardoza y Aragón 1964: 149). De modo que a medida que pasaban los años, el arte abstracto iba siendo concebido menos como una categoría en gran medida negativa y más como una opción legítima, llegando con Juan García Ponce a definirse como *la más legítima*.

A pesar de que el clima era cada vez más propicio, aún eran muy pocos los pintores que en México se dedicaban a esta tendencia a finales de los años cincuenta. Por el contrario, a inicios de esa década en Brasil había ya varios grupos de artistas abstractos que incluso discutían entre sí (Lucero, 2016: 157-161).

³⁰⁰ “Exposiciones. Oteyza y Ramírez”, de Juan García Ponce, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 22 de noviembre de 1959, p. 6.

³⁰¹ “Sueños y cábalas en la galería de Juan Martín”, de Carlos Valdés, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 18 de junio de 1961, p. 6.

Según el análisis de la colección del Museo de Arte Moderno (Ortega *et. al.*, 2009), había artistas que practicaban la abstracción de un modo u otro, sin embargo, esta corriente no estaba presente como movimiento³⁰²; a menudo los artistas solo se acercaban de forma intermitente a ella, y eran escasos quienes producían obra con un total desapego de cualquier tipo de representación o insinuación.

Algunos de estos pintores con incursiones abstractas se encontraban entre los artistas que más expusieron en las galerías mencionadas: Gunther Gerzso, Mathias Goeritz, Wolfgang Palen y Alice Rahon. Otros, como Carlos Mérida —cuya síntesis de figuras llegó en algunos casos a entrar en el terreno de la abstracción, aunque no siempre— y Germán Cueto, exponían en otros rumbos. Enrique Climent también anduvo en los límites de esta propuesta sin adentrarse del todo en ella, haciendo uso de la insinuación de unas formas que en ocasiones eran difíciles de identificar (Ortega *et. al.*, 2009: 22-23); mismo recurso que seguía Enrique Echeverría, aunque en los años sesenta realizó plenas entradas en la abstracción³⁰³. También hubo extranjeros de paso por México que la practicaron en los años cuarenta y cincuenta, y que provenían de diferentes corrientes

³⁰² La razón aducida por esa publicación fue la siguiente: “Ante la hegemonía ideológica ejercida por la Escuela Mexicana de Pintura, la presencia del arte abstracto en la escena artística nacional fue tardía en comparación con el resto del mundo” (Ortega, 2009: 11). Pero convendría matizar dos cuestiones. Una, que la abstracción en América Latina se desarrolló de manera desigual en función de cuestiones sociales propias de cada país, y no meramente artísticas o de grupos de artistas. “En la América Latina de posguerra, el constructivismo [...] y otras formas de la abstracción geométrica surgida en regiones receptivas a las tendencias europeas más avanzadas del arte moderno, florecieron inicialmente en los centros urbanos de Argentina, Uruguay, Brasil y Venezuela, países que carecían de sólidas tradiciones pictóricas nacionales o de una importante influencia prehispánica en sus culturas” (Lucero, 2016: 206).. Y dos, que la «Escuela Mexicana» estaba impregnada de nociones vanguardistas, a pesar de su rechazo a la abstracción; de modo que su producción plástica no era un mero cierre a las producciones externas, sino un diálogo muy particular con ellas, es decir, unas resistencias y unas aperturas concretas. Comentaba Teresa del Conde que “no es que los artistas mexicanos desconocieran las obras europeas, norteamericanas, brasileñas u orientales, sino que el terreno propicio para que tales lenguajes fueran asimilados en nuestro país se creó más tarde” (Ruy, 2002: 73).

³⁰³ Un ejemplo fue las obras que presentó en la colectiva inaugural de la Galería Juan Martín: “En la obra de Enrique Echeverría también se advierte un cambio radical; ha abandonado lo figurativo para buscar una expresión más profunda en el terreno abstracto”. Extraído de “Sueños y cábalas en la galería de Juan Martín”, de Carlos Valdés, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, 18 de junio de 1961, p. 6.

europas, como el surrealismo o la escuela de la Bauhaus (Ortega *et. al.*, 2009: 29-30, 36-37).

Todos estos pintores produjeron obras abstractas —con todas las diferencias que había entre ellos, pues por ejemplo la obra de Gerzso era más una insinuación de estructuras arquitectónicas que una serie de formas autorreferenciales— antes de que la *estricta* «generación de la pintura» abordara esta corriente. Además, estaban produciendo la reflexión y las argumentaciones que propiciaban su asimilación.

En este ámbito, el aporte de Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce y Kazuya Sakai residió en que, aproximadamente desde finales de los años cincuenta, continuaron estos caminos desarrollando una producción abstracta más plena, sin obra figurativa paralela y, en general, sin alusiones a formas existentes en la realidad. Estaban entre aquellos que Teresa del Conde definió como “quienes una vez apropiada la opción no figurativa la tomaron casi como una postura ética sin desviarse ya de ella, por muchas que hayan sido o sean las variantes estilísticas de sus obras a lo largo del tiempo” (Ruy *et. al.*, 2002: 68). Junto a ellos, otros artistas —presentes también en los espacios aquí analizados y de disímiles edades— se lanzaban a similar tarea³⁰⁴.

Que esto sucediera en los últimos años de los cincuenta y durante los sesenta, pone un tanto en duda las normalizadas afirmaciones de que el Estado mexicano, y más concretamente Fernando Gamboa, iba a la zaga en sus muestras internacionales respecto al canon internacional y también respecto a las propuestas producidas en México. Más allá de la lentitud propia de las máximas instancias de consagración, a las que por razones prácticas solo se accede cuando el artista tiene una mínima carrera establecida, los nuevos artistas comenzaron a ser expuestos oficialmente en el extranjero poco después de que el campo de arte los diera a luz; en cuanto se despejó esa “desorientación total” de

³⁰⁴ Entre ellos Maka Strauss, Arnaldo Coen, Gabriel Ramírez, Rodolfo Nieto, Vlady —un par de obras del Vlady abstracto de finales de los cincuenta y principios de los sesenta puede verse en *Vlady. De la Revolución al Renacimiento* (Rens, 2005: 120-121) y también hay algunos ejemplos, aunque pocos, en su libreta de apuntes de 1966 (Vlady, 2006) y otro de 1967 en *México abstracto* (Ortega *et. al.*, 2009: 99), —, Cordelia Urueta y Brian Nissen.

la pintura (Ortega *et. al.*, 2009: 29-30, 47) que identificó Jorge Alberto Manrique entre 1955 y 1960. A inicios de 1962, el gobierno mexicano envió una exposición de arte al Museo Nacional de Santiago de Chile. Entre la obra enviada, estaba la producida por artistas tan desiguales como Diego Rivera, Orozco, Siqueiros, Arnold Belkin, González Camarena, Francisco Icaza, Marta Adams, Fernando García Ponce, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, O’Gorman y O’Higgins³⁰⁵. García Ponce tenía 29 años y tres exponiendo, Carrillo 32 y Felguérez 34, y ambos llevaban unos siete realizando muestras.

Siqueiros había recibido en la Bienal de Venecia de 1950 un reconocimiento internacional que ningún artista mexicano había logrado —ni lograría obtener posteriormente (Coffey, 2015: 152)—. En seguida, precisamente a través la muestra internacional organizada por Gamboa en 1952, Tamayo adquirió preeminencia, lo cual se reflejó en dos encargos para el Palacio de Bellas Artes (Coffey, 2015: 180). A ello se sumaba el interés y el desconocimiento por el muralismo mexicano que Gamboa, gracias a las muestras itinerantes que había realizado, identificaba en 1955 (Coffey, 2015: 161). Es cierto que su apuesta museográfica estribaba en llevar a «los cuatro grandes» y en acompañar su obra de algunos otros pintores que se enmarcaran dentro del realismo, pero tan pronto como el grupo de abstractos se consolidó, fueron promovidos, tanto a nivel estatal como internacional; esto ocurrió desde finales de los años cincuenta.

Se puede hacer un pequeño repaso de este impulso oficial a través de la carrera de Lilia Carrillo. Esta pintora expuso entre 1958 y 1959 en el Primer Salón Nacional de Pintura de Bellas Artes y fue seleccionada para representar a México en la I Bienal de Jóvenes de París (Moreno, 1993: 129). En 1961 la seleccionaron para la VI Bienal de Tokio y en 1964 estuvo presente en la inauguración del Museo de Arte Moderno (Moreno, 1993: 130). Estos eran eventos en los que compartió espacio con otros «rupturistas». Más tarde, en este mismo museo (Calderón, 2014: 113-121) hubo varias exposiciones donde estuvieron presentes dichos artistas: *Pintura contemporánea surgida del muralismo de la posrevolución*,

³⁰⁵ “16 exposiciones de México en el extranjero” de Ramón Ortiz González, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 27 de mayo de 1962, p. 7.

en 1964; *Autorretrato y obra a partir de la revolución*, en 1966; *Colección Club de los Industriales*, en 1967; además del ya mencionado *Salón Esso*, de 1965. Entre octubre de 1965 y noviembre de 1966, obras de Lilia Carrillo, pero también de Manuel Felguérez, Fernando García Ponce y Vicente Rojo, entre otros —«los tres grandes», Leopoldo Méndez y Xavier Guerrero incluidos—, viajaron por Oslo, Bergen, Varsovia, Roma, Gante y Menton, en una muestra organizada por el INBA y la Secretaría de Relaciones Exteriores (Fernández, 1968:63). En 1966, el INBA adquirió un cuadro de Lilia Carrillo (Moreno, 1993:36). En 1967, ella, Enrique Echeverría, Francisco Toledo, Manuel Felguérez, Roger von Gunten, Gilberto Aceves Navarro y Vicente Rojo fueron algunos de los artistas exhibidos en el pabellón de México en la Expo 67 de Montreal. En *Hemisferia 68*, Carrillo participó en el pabellón de México (Moreno, 1993: 131).

El avance de la abstracción en México se produjo desde unos presupuestos teórico-prácticos opuestos a la idea de un «arte social» —lo cual era funcional al desarrollo político mexicano del momento—. Así ocurrió, al menos, en México. Ana Torres ha *deconstruido la pureza del arte abstracto* subrayando varios casos en el contexto internacional de la época en los que la abstracción estaba politizada, como con Antoni Tàpies y Antonio Saura, entre otros artistas que produjeron durante el franquismo (Torres, 2016: 17-22). Sin embargo, estas prácticas estaban inscritas en un contexto político muy particular, y en un estado del campo artístico que nada tenía que ver con el mexicano. Además, constituían una excepción —posterior y redefinitoria— en el desarrollo histórico de la pintura abstracta y en las lógicas que la habían permitido e impulsado, que eran otras:

Quizá la posición de vanguardia más radical de la abstracción radicó en el entendimiento de la obra como una construcción real *per se*. Uno de los caminos de la investigación artística de las vanguardias del siglo XX fue la disección de los conceptos esenciales —constitutivos de la obra—, para que elementos como forma, línea y color se 'leyeran' o asimilaran como lo que son, sin imitar referentes externos. El arte comenzó así a experimentar con una reducción drástica de recursos expresivos, independizándose de toda referencia, y se autoconstruyó y definió como un espacio propositivo y real. Esta visión de la obra como una construcción autorreferencial llegó a México como parte de la

avalancha de lenguajes vanguardistas que caracterizaron la posguerra (Ortega *et. al.*, 2009: 13)

Por supuesto, es necesario observar cómo similares soluciones plásticas tomaron muy diferente posición político-artística en los diferentes momentos y lugares, pero precisamente su explicación reside en el análisis del proceso histórico en el que dichas producciones se constituyeron.

En México, la abstracción tuvo su desarrollo más extendido en uno de los contextos de más libertad cultural para las clases medias intelectuales (Debroise y Medina, 2006: 21). Esta fue una de las razones por las que la politización del campo artístico mexicano fue descompasada respecto a lo que sucedía en América Latina en los años sesenta (Lucero, 2016: 179-187). Además, las nociones a las que esta tendencia respondía quedaron registradas en los textos de Juan García Ponce, quien la elogiaba por considerarla «pintura pura». Ya se han dado algunos ejemplos. A continuación se exponen solo dos más. Uno de 1959:

[Eduardo] Ramírez es un pintor abstracto [colombiano], que trabaja dentro del estilo ilimitado, siempre nuevamente aprovechable, de Pietr [sic] Mondrian, aunque con ligeras diferencias que rompen con la rigidez de este. Como la de Mondrian, la pintura de Ramírez se basa exclusivamente o principalmente en el ritmo puro de la composición; logra este ritmo mediante una concepción rigurosamente geométrica, pero que destruye la unidad particular de cada forma y organiza el cuadro como un todo de espacios ordenados sin límites reales³⁰⁶.

Otro de 1960:

Tanto Lilia Carrillo como Felguérez son franca y definitivamente pintores abstractos, o sea, pintores que no hacen un arte de interpretación y proyección sentimental, sino un arte de creación, de concepción del mundo y proyección puramente estética, plástica.³⁰⁷

Y no solo conviene tener en cuenta lo celebrado, sino también lo atacado:

La pintura en México se ha visto asociada durante demasiado tiempo a intereses ajenos a ella. Su estilo, incluso por el acento que sus propios creadores ponían en la necesidad de que se la juzgara así, no era admirado como un fin, una meta que encerrara ya la

³⁰⁶ “Exposiciones. Oteyza y Ramírez”, de Juan García Ponce, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 22 de noviembre de 1959, p. 6.

³⁰⁷ “Manuel Felguérez y Lilia Carrillo”, de Juan García Ponce, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 10 de enero de 1960, p. 8.

expresión y se bastara a sí misma, sino como un puente que la unía a otros valores, políticos y sociales (García Ponce, 1968: 6).

En realidad no solo él, todos los partidarios de los «rupturistas» —Paul Westheim u Octavio Paz, por ejemplo— abogaban por esta despolitización artística; amplio abanico dentro del cual la abstracción fue una de las opciones. Y a menudo lo hacían citando a Baudelaire, cuestión que se verá con detalle en el capítulo seis:

El pensamiento de Baudelaire otorgó una conciencia crítica y estética a casi todos los movimientos artísticos de nuestra época, desde el impresionismo hasta nuestros días. La idea de pintura como un lenguaje autónomo y autosuficiente ha sido compartida por la mayoría de los artistas de nuestro tiempo y es el fundamento de la pintura abstracta (Paz, 1992: 48).

Es por este carácter de vaciamiento discursivo que tuvo la pintura abstracta en México durante estos años por lo que, como reacción, se levantaban voces como las de Margarita Nelken en el siguiente sentido, valorando obras figurativas:

Frete a pinturas de resonancia únicamente decorativa; de aciertos únicamente colorísticos; y no digamos ya frente a pinturas de objetivos puramente técnicos, en que las máximas consecuciones estriban en sus texturas, este sentimiento dramático de la vida [el del arte figurativo y expresionista], y en particular de lo humano, yérguese con singular altura desde su profundidad³⁰⁸.

Y no solo eran declaraciones lo que se elevaba. Precisamente el dominio de las posiciones despolitizadas había crecido hasta tal punto para inicios de los años sesenta, que como reacción surgió el grupo *Los Interioristas*, conocidos después como *Nueva Presencia*. Shifra Goldman se preguntaba al inicio de su investigación al respecto: “¿Por qué en la tierra del realismo social y del muralismo revolucionario resultó preciso reafirmar en los años 60 un arte socialmente orientado? Parecía tratarse de una redundancia” (Goldman, 1989: XVII). Sin embargo, no era un solapamiento; algo había ocurrido durante los años cincuenta que *demandaba* de nuevo un arte de compromiso social. A la luz de lo ya dicho anteriormente, se puede ver que el pivotaje del campo artístico durante esa década —he iniciado al menos desde los cuarenta— había sido importante en el

³⁰⁸ “El patético concepto de la obra de Marysole”, de Margarita Nelken, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, 11 de septiembre de 1960, p. 2.

desarrollo de oportunidades para un arte desentendido de las cuestiones sociales, además de un cierre para su contraparte.

La Bienal Interamericana de 1958 había sido dominada por la corriente realista —en sus diversas facetas—, mientras que para 1960, en la segunda Bienal, las obras expuestas en el Palacio de Bellas Artes y en 17 galerías privadas fue predominantemente abstracta (Goldman, 1989: 66). El desarrollo artístico mexicano de los años cincuenta daba ya sus frutos: culminaba con el paulatino desplazamiento de corrientes en el nivel más distante de las alteraciones momentáneas, en el de las máximas instancias de consagración —a las que solo se accedía tras una carrera más o menos consolidada—. Es por esta razón que los jóvenes de *Nueva Presencia* hicieron aparición. Sin embargo, ese mismo contexto hostil al «arte social» que les llevó a afirmar “no creemos en el Paraíso Social Bolchevique ni en el Edén del Capital Privado, ni en el Mito de las Razas Superiores” (Goldman, 1989: XXIV), a declarar que “la gran pintura del siglo, debe ser antidecorativa, antiestetista, ‘antiintelectual’, es más, debe ser brutal, humana, con responsabilidad social, elocuente, real, rotunda, universal” y a pugnar “por un arte que comunique de la manera más directa y más clara posible, nuestro compromiso con el hombre” porque “nadie tiene derecho a la indiferencia frente a la organización social. Mucho menos el artista” (Goldman, 1989: 87); ese mismo contexto artístico-social hostil que dio pie a estos llamados provocó que el movimiento tuviera una existencia corta y precaria —de poco más de dos años y con escasa cohesión (Goldman, 1989)³⁰⁹—.

La abstracción en México no vino impulsada por criterios emancipatorios o políticos amplios, sino que logró su legitimación desde una doble perspectiva: desde el exterior del campo, bajo nociones subjetivistas e individualistas en boga,

³⁰⁹ La posición de *Nueva Presencia* se trataba de una nueva forma de entender el carácter social del arte, distinta de la muralista. Ya no conectaba con las lógicas de clase y los señalamientos del Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de 1922 —*Nueva Presencia* dirigía su llamamiento “a los obreros, a los que trabajan la tierra, a los burócratas, a los comerciantes, a los políticos y a los empresarios, porque las manifestaciones del arte no se hacen para una sola clase, ni para un solo grupo” (Goldman, 1989: 86)—, sino con posiciones menos radicales y constituidas por el estado de lo artístico y lo social de aquel preciso momento. De modo que ya el ambiente estaba bastante cambiado.

a veces con preocupaciones humanistas o filosóficas, pero de sentido existencial, y al interior del campo con estas preocupaciones en diálogo con cuestiones formales. Además, desde esta perspectiva en creciente dominio, la puesta en duda de dicho subjetivismo se consideró ilegítima. El argumento para la producción artística había pasado a ser el diálogo entre «la historia del arte universal» y el «yo».

Bajo esta concepción, las pretensiones políticas del arte eran camisas de fuerza —y artificiales— para una serie de agentes que buscaban su consagración en espacios donde los parámetros eran forma, color y textura, y a lo sumo emotividad, evocación, caos, orden, drama, etc. Si esto se evidenciaba en las apreciaciones de la época, también viene respaldado por las afirmaciones actuales y retrospectivas. Un ejemplo son estas declaraciones de Vicente Rojo:

Quando vi los cuadros colgados [Rojo habla sobre su primera exposición en la Galería Proteo, que era figurativa] me di cuenta de que lo que realmente me interesaba no era el contenido (La muerte del poeta, El flautista, los Guerreros, un gato) sino los elementos con los que los cuadros estaban pintados, la estructura de las figuras, la materia y el color (Rojo, 2010: 35).

La primera de mis series, Señales, 1965-1970, empezó sobre la base de desarrollar formas muy sencillas, como triángulos o círculos, para después enriquecerlas (o destruirlas o violarlas) con textura o con color (Rojo, 2010: 20).

No por nada Manuel Felguérez ha titulado muchos de sus cuadros escogiendo fragmentos de poemas después de terminar sus obras y de manera un tanto desapegada, como añadido no predominante³¹⁰. “A lo que siempre me negué fue a usar el arte para fines políticos o religiosos; quise que el arte valiera por sus propios valores estéticos, considero que lo único que una obra de arte puede dar son sensaciones y no ideas” (Felguérez, 2009: 1). Lo mismo que Arnaldo Coen, que ha disfrutado poniendo títulos al azar y observando su capacidad sugestiva, sin pretensión de exponer un mensaje concreto³¹¹.

Desde esta lógica artística el cuadro no se realizaban con una intención *temática*. Las preocupaciones eran otras, y giraban en torno a una doble idea de la

³¹⁰ Entrevista con Manuel Felguérez el 20 de junio de 2016, Ciudad de México.

³¹¹ Entrevista con Arnaldo Coen, 27 de julio de 2016, Ciudad de México

obra: como expresión subjetiva del artista y como objeto autoreferencial — concepciones antagónicas respecto al muralismo, de carácter social, histórico y pretensión comunicativa—. Y de ello dan prueba, por ejemplo, las siguientes declaraciones de dos pintores de «la ruptura». Lilia Carrillo:

Por lo general los pintores empiezan manchando sus telas, revelando la composición y el colorido. Yo, en cambio, cada pincelada que doy es de lo más inesperado, no sé de dónde viene ni de dónde sale. De repente salen cosas... está la tela, está todo, pero no hay nada (Ortega *et. al.*, 2009: 76).

Vicente Rojo: “me gusta sacarle el color a lo seco, lo difícil, me gusta el color que no se entrega con facilidad, sacarle más contenido de lo que un espectador a simple vista pueda ver, me gusta que sea profundo” (Ortega *et. al.*, 2009: 88).

Para intentar dar la prueba objetiva de una posible politización de la abstracción mexicana, sería necesario remontarse —como ha hecho Ana Torres (2016: 71-79)— hasta los murales encargados a los artistas de «la ruptura» para la Expo 70 de Osaka; es decir, de forma paradójica es necesario llegar hasta un encargo estatal y ya tardío en la etapa de «la ruptura»³¹².

Torres sustenta su consideración de estas obras como “abstracciones contestatarias” en los títulos de aquellos murales, que tenían un carácter bastante reivindicativo³¹³. Sin embargo, dichos títulos, tras la revisión hemerográfica realizada para esta tesis y tras el análisis de las fichas de las ventas de la Galería Juan Martín —en resumen, tras tomar contacto con la denominación puesta a

³¹² Antes se había producido casos concretos de politización de la expresión plástica de algunos «rupturistas», pero eran figurativas. Al respecto se han mencionado unos ejemplos en el primer capítulo. Otro caso concreto fue la exposición de José Luis Cuevas titulada *Crimen*, que este artista realizó unos días después de la matanza de Tlatelolco en octubre 1968 (Fox, 2013: 173).

³¹³ “Ciencia y tecnología, promesa y amenaza”, Antonio Peyrí; “Ciencia y tecnología, promesa y amenaza”, “La ciudad desbordada, contaminación del aire”, Lilia Carrillo; “La ecología del planeta destruida por la explotación irracional”, Roger von Gunten; “Computadoras represivas y amagos electrónicos”, Francisco Icaza; “El Consumidor consumido: alteración del aire”, Brian Nissen; “La tecnología deshumanizada víctima al hombre”, Manuel Felguérez; “la incomunicación”, Francisco Corzas; “Hibridez tecnológica”, Vlady; “La incompreensión del mundo: la rebeldía contra esa incompreensión, el amor”, Fernando García Ponce; “El desequilibrio de las potencias o el hombre ante el espejo de la violencia”, Arnaldo Coen; “Biafra”, Gilberto Aceves Navarro. En dos de estos murales —que ahora se expone en el *Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez*, en Zacatecas— ha habido una alteración en el título. El de Antoni Peyrí antes era “Metamorfosis alegórica de un ser mecánico hacia el humanismo” (Tibol, 1992: 171) y el de García Ponce ahora figura como “sin título”.

multitud de obras—, se evidenciaban como nombres ajenos a la tradición «rupturista». Tal y como recuerda Manuel Felguérez³¹⁴ — y también Arnaldo Coen³¹⁵—, estos títulos no fueron puestos por los pintores, sino que venían dados por Fernando Gamboa, museógrafo del Estado que quería dar un contenido político a la muestra. Gamboa asignó a cada pintor un tema definido, y los artistas pintaron haciéndole más o menos caso. Felguérez comenta que, a raíz del título que se le asignó, él hizo unas figuras humanas, forma que no había tratado nunca³¹⁶.

El mismo boletín de prensa de la época, firmado por Gamboa, lo señalaba el origen de los títulos, aunque con un matiz de democrático: “Dentro de un temario general que se sugirió a los artistas, estos eligieron para su obra específica las ideas siguiente” (Tibol, 1992: 171); a continuación pasaba a enunciar los títulos. La sugerencia del tema para los artistas era una lógica que ya había seguido antes Fernando Gamboa³¹⁷.

Las siguientes declaraciones Francisco Corzas dan cuenta también de la no coincidencia entre los títulos asignados y la producción plástica, pues esta última continuó bajo el planteamiento que los «rupturistas» en general siempre habían seguido: la ausencia de una retórica con algún tipo de preocupación social o política en sus obras; e incluso la ridiculización de esta idea:

¿Cuál tema? Todos pintamos lo mismo de siempre. El última instancia hay pintura, si es que la hay. Para hacer esto en un mes nos propusieron muchos temas chistosos. Yo me

³¹⁴ Entrevista con Manuel Felguérez el 20 de junio de 2016, Ciudad de México.

³¹⁵ Entrevista con Arnaldo Coen, 27 de julio de 2016, Ciudad de México.

³¹⁶ Esta última afirmación encuentra algunas refutaciones. Una de ellas es en su políptico *Pulsación dinámica*, de 1966, donde hay una clara referencia a un cuerpo femenino. La obra se reproduce en el libro *México abstracto* (Ortega et. al., 2009: 84-85). De nuevo un cuerpo de mujer sin cabeza y con medias piernas aparece en *La elaboración de los signos*, de 1969. Este cuadro está en el libro *Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez* (Ruy et. al., 2002: 51)

³¹⁷ “Gamboa tenía la convicción de que los pintores pueden asimilar ciertos argumentos si estos están bien estructurados. Algo había logrado en tal sentido en el Centro Médico a finales de los años cincuenta, sobre todo con Luis Nishizawa y su mural *El aire es vida*, aunque José Luis Cuevas había considerado entonces las sugerencias como una aberrante y despreciable imposición. En Montreal, los argumentos de Gamboa fueron atendidos por Rufino Tamayo y sirvieron a los demás para título de sus obras. Para Osaka el argumento fue la deshumanización de la tecnología, y para obtener 11 variaciones sobre ese tema Gamboa invitó a Antonio Peyrí, Francisco Corzas, Vlady, Roger von Gunten, Brian Nissen, Lilia Carrillo, Francisco Icaza, Arnaldo Coen, Manuel Felguérez, Gilberto Aceves Navarro y Fernando García Ponce” (Tibol, 1992: 168)

metí con mis trashumantes y mis vacas del Viejo Mundo; pero la verdad es que trabajamos bastante a gusto. ¡Quién sabe lo que vaya a pasar cuando en Osaka le pongan el título ese! Si nos hubiéramos atendido a los temas que nos propusieron, hubiéramos caído en lo retórico y no creo que hayamos hecho retórica (Tibol, 1992: 169)

Fue Fernando Gamboa quien, como comisario encargado del pabellón mexicano, concibió un programa iconográfico que fuese un contrapunto del lema de la feria: “el progreso y la armonía por la humanidad”. Él se encargó de desarrollar:

Una respuesta desde las necesidades y preocupaciones del entonces llamado tercer mundo: ‘el angustioso desajuste de la equivocada aplicación de la máquina y la tecnología y la ciencia, no utilizada para el beneficio y armonía de los pueblos’ (Ruy *et. al.*, 2002: 177-178).

Luis-Martín Lozano —autor del texto que se acaba de citar³¹⁸—, creyendo que los títulos los habían puesto los pintores, consideraba en ese artículo que los artistas “supieron responder muy bien” al planteamiento de Gamboa (Ruy *et. al.*, 2002: 178). Él mismo había dejado por escrito que su texto no había tenido soporte en entrevistas (Ruy *et. al.*, 2002: 177), e infirió que los títulos eran producto de los artistas³¹⁹.

De modo que ni siquiera en este caso se producía la mencionada “abstracción contestataria”. Al contrario, la producción de los artistas fue muy funcional a los intereses de Gamboa. Quien hizo algo de caso a los temas asignados lo hizo con base en el encargo concretado, y no oponiéndose a él ni reinterpretándolo de modo crítico hacia el Estado mexicano; y quien obvió el tema lo hizo precisamente siguiendo la lógica de la no retórica seguida hasta el momento, sin poner tampoco en aprietos a Gamboa. Quizá el único artista de Osaka 70 que pudiera ser incluido como próximo a la “abstracción contestataria”, pero que mantenía elementos figurativos, fue Gilberto Aceves Navarro, quien por aquel momento había realizado algunas obras con un evidente contenido de denuncia.

³¹⁸ La frase entrecomillada de dicho párrafo la extrajo Lozano de un boletín de prensa que reprodujo Tibol (1992: 169-171).

³¹⁹ Es general la atribución, por parte de la historiografía, de estos títulos a los artistas. Un ejemplo: (Ortega *et. al.*, 2009: 87).

Si uno observa una buena parte de la obra de Lilia Carrillo —todos esos cuadros llenos de manchas pardas más o menos difusas, insertos en el estilo que se ha venido a llamar *abstraccionismo lírico*— desde la premisa *La ciudad desbordada, contaminación del aire*, encontrará ese título *expresándose* en la superficie de muchos de sus lienzos. Y esta no es una mera ocurrencia de esta tesis, pues así lo expresó la misma pintora: “Es como si estuviera gozando de la mayor libertad [...] no traté de sacar el tema, si lo he logrado fue porque lo atmosférico va con el tipo de pintura que hago” (Tibol, 1992: 172). Ante esto, Raquel Tibol reflexionaba: “¿Pintó la contaminación? Pudo interpretarse de esa manera, pero no era lo adecuado, pues equivalía a situarla en un realismo alegórico con el que nunca había comulgado” (Tibol, 1992: 172).

De modo que el único momento de aparente producción de *abstracción contestataria* por parte de los «rupturistas» no era más que el fruto de un concreto encargo estatal, en el cual, más que a construir algún tipo de réplica, se dedicaron a satisfacer la solicitud en los estrechos límites temporales que tuvieron a su disposición.

Estas obras nunca se llegaron a exhibir en Osaka. Los arquitectos no habían respetado los planos discutidos, y los cuadros ya no cabían en el espacio que originalmente se les había asignado. Más tarde, en 1976, cuando se mostraron en Bellas Artes, Raquel Tibol relata lo siguiente:

En un texto para el catálogo, el museógrafo [Fernando Gamboa] había insistido en considerar esas obras como ejemplos de un nuevo muralismo de nueva significación humanista. Icaza refutó esos argumentos recordando que cada quien había pintado lo que venía pintando desde antes, haciendo caso omiso de las cuartillas que les habían entregado (Tibol, 1992: 174-175).

La conclusión que se deriva de esto es que, frente a la polisemia que es capaz de acoger el arte, su significación histórica en el momento de su producción solo puede ser aprehendida desde el modo y las inquietudes desde las cuales fue socialmente producida; es decir, desde el modo en que se organizó y concibió su producción, contexto general en el que los artistas son solo uno de los agentes partícipes. De otro modo, las atribuciones significantes vertidas sobre el cuadro, o

más bien generadas por un diálogo entre su margen de indeterminación y el *habitus* del observador, pueden ser demasiado variadas: virtud para el deleite artístico, pero dificultad para los análisis históricos.



Capítulo 4. Las otras principales galerías: Historizar lo concreto para abstraer el proceso.

No son las galerías las que hacen los movimientos, son los artistas. Las galerías no hacen nada... son un espacio.
Leonora Carrington³²⁰

Sucede con frecuencia que en una familia de recursos, uno de ellos se interesa por poner una galería, o una editorial. Así ocurrió, por ejemplo, con el galerista francés Daniel Kahnwailer quien puso una galería en París porque había conocido a unos artistas que le interesaron. [...] contrató a artistas que resultaron ser Picasso, Braque, Léger y otros. Yo tenía parientes en Europa que vendían y compraban obras y me contaron que nadie iba a ver esas pinturas y que cuando las veían causaban risa...
Gunther Gerzso³²¹

En el presente capítulo se retrocede un paso más en la observación del panorama fundamental en el que actuaban nuestros agentes y se dirige la observación hacia la parte del mercado artístico en desarrollo que más favorable les era; esto es, las galerías Prisse, Antonio Souza y Juan Martín. Había otros espacios privados que les favorecieron, pero los mencionados, junto a la Galería Proteo, fueron los que tuvieron un papel más relevante y prolongado. También había instituciones públicas desde las que se hacían visibles, como la universidad, donde la lógica «rupturista» dominaba la difusión cultural, pero ya se ha comentado que esta tesis considera especialmente importante el papel de las galerías —aunque esto es algo que se hará evidente justo en este capítulo—. A continuación se expone un esbozo histórico de los lugares mencionados en el que se intenta atraer cuestiones importantes al hilo del planteamiento teórico.

Los espacios aquí analizados tienen fechas de apertura y cierre diferentes, y sus promotores tuvieron distintos matices e inclinaciones. Sin embargo, las tres, junto a la Proteo, contribuyeron a la normalización y expansión del mercado artístico, permitieron un arte emancipado de la base social del muralismo, y dieron a luz al sector de artistas despolitizados que obtendría mayor reconocimiento. Estos espacios coordinados informalmente con otros de la época construyeron un entramado lo suficientemente fuerte como para sustentar un arte dominante y

³²⁰ Romero Keith, 1992: 60.

³²¹ Romero Keith, 1992: 62.

divergente del de la «Escuela Mexicana»; entramado sin el cual no sería posible explicar esta transformación. Ya antes los pintores conocidos como *predecesores* de «la ruptura» habían tomado posiciones tendentes a la misma dirección, pero como los cambios artísticos de calado no dependen solo de los artistas, el resultado había sido una serie de victorias parciales que aseguraban su presencia pero que no desplazaban a la «Escuela Mexicana».

Las galerías eran al mismo tiempo *constitutivas de y constituidas por* el mercado, generadoras de demanda y demandadas por ella. La forma de escapar de este bucle cerrado reside en historizar el proceso, en observar su génesis —he aquí de nuevo la necesidad que la sociología tiene de la historia.

Pero estos espacios no solo eran centros de intercambio comercial. En palabras de Fernando de Szyszlo, “Toño [Souza] ofrecía la oportunidad y el lugar para dar la batalla” (Romero Keith, 1992: 27). Estos fueron lugares centrales desde los cuales se disputaba el capital simbólico, ya que sus exposiciones tenían repercusiones, en los comentarios de la prensa, en el modo en que se observaba a la «Escuela Mexicana» y, finalmente, en la conformación del gusto. A través de estos espacios, los artistas que accedían a ellos se integraban en un sector semiestructurado del campo artístico que estaba desarrollándose, insertándose así en una red de agentes con similar posicionamiento en la disputa artística. Esta nueva red organizativa, que no existía con anterioridad en el campo artístico mexicano y que se estaba creando, entraba en contradicción en diferentes niveles con el modelo que había sido dominante desde los años veinte. Además, el resto de campos culturales se hallaban bajo una similar transformación, produciéndose así las condiciones para alianzas entre agentes de varios de ellos.

4.1. Las galerías en el momento de la fundación de la Prisse (1952-1953)

*Una galería es como el pomo de una puerta, como el pomo de la espada,
como el pomo del veneno. El arte está en manos de los poderosos,
desde el Papa, los políticos, los condottieri, los reyes; todos ellos han
tenido que ver siempre con los artistas.*
Alberto Gironella³²²

*Tanto en la Prisse como en la Proteo, él único opositor que hubo de la
pintura mexicana muralista y de la escuela mexicana fui yo, porque
realmente todos mis colegas de generación eran sumamente pasivos,
ellos simplemente pintaban distinto.*
José Luis Cuevas³²³

El discurso sobre los «bastiones rupturistas» supone un escenario artístico sumamente rígido y casi totalitario en cuanto al dominio de los muralistas durante los años cincuenta; una “auténtica ‘dictadura’ de los realistas y del muralismo” (Frérot, 1990: 24). Algunas narraciones de autores prestigiados llegaban incluso a adquirir tintes de gesta mitológica, como esta de Marta Traba de 1967:

Otros jóvenes resolvieron librar esa batalla sin gloria, en que llevaban todas las de perder. Poco a poco fueron configurando hechos de la cultura, donde frenaban los fáciles y desbordantes desfiles nacionalistoides. Eran: el teatro de Gurrola, *El corno emplumado* de Mondragón, La Galería Juan Martín, el mural de Felguérez en el teatro [sic] Diana. Contra ellos se alzaba y alza la maquinaria del Estado revolucionario burgués, el poder del Partido, la mediocridad gobernante, el público con el gusto pervertido, la vigencia eterna de mausoleos atroces como la Escuela de Bellas Artes, el paso de la mitología revolucionaria (Ortega *et. al.*, 2009: 81).

Pero lo cierto es que la investigación realizada para esta tesis ha dado con un ambiente bastante más plural, y lo que es más importante: una década, la de los años cincuenta, ya plenamente encarrilada para que el «arte de contenido social» fuera derrotado. En esos años existieron otras galerías con intereses plásticos lejanos y opuestos al muralismo, mientras que el enorme agregado de artistas que se ha llamado «Escuela Mexicana» era muy plural, e incluía desde la gráfica más politizada hasta obras que se podrían considerar de corte surrealista,

³²² Romero Keith, 2000: 83.

³²³ Romero Keith, 1992: 39.

y, como hemos visto, la abstracción ya aparecía y recibía sus respectivos elogios.

Por ejemplo, la producción de José Luis Cuevas, en su dimensión plástica, no habría tenido problemas para desarrollarse dentro de la «Escuela Mexicana» —él mismo declara que Siqueiros lo ubicaba en sus primeros años como cercano a la órbita del «nuevo realismo»—, del mismo modo que Gilberto Aceves Navarro tuvo buena acogida en el Salón de la Plástica Mexicana. Es cierto que esta aceptación habría sido más difícil y lenta para la abstracción, pero dicha corriente se había podido desenvolver en varios espacios, entre ellos, en algunas que la versión «rupturista» ha calificado como totalitarios, como la Galería de Arte Mexicano.

En la bibliografía existente son muy escasos los señalamientos que, como el siguiente de Beatriz Varo, consideran el contexto artístico inmediatamente anterior —el del México de los años cuarenta— como amplio:

El panorama artístico mexicano era, a la llegada de Remedios [1941], importante y diverso. Entre las corrientes más destacadas distinguiremos la muralista, muy arraigada en el ámbito popular, citaremos artistas como Siqueiros y Diego Rivera; la otra tendencia, de tipo fantástico, se acercaba a las ideas del surrealismo. Esta última fue avivada por la llama que trajo André Bretón en su visita a México, viaje que fue subvencionado en 1938 por el gobierno francés (Varo, 1990: 68),

Pensar que la Prisse, luego la Proteo y la Antonio Souza, y finalmente la Juan Martín eran las únicas galerías para los «rupturistas» y para quienes estaban próximos en su concepción artística, y que estos «bastiones» se encontraban rodeados de instituciones y espacios dominados por la «Escuela Mexicana», la cual supuestamente determinaba los modos de pintar, da un panorama excesivamente rígido de la situación. En realidad, el crecimiento del mercado del arte desde los años treinta había sostenido manifestaciones artísticas diferentes de las de los muralistas, incluso al interior de la «Escuela Mexicana», que no era ni de lejos una unidad político-plástica, sino un agregado heterogéneo de nociones artísticas vinculadas a ideas socialistas, nacionalistas, indigenistas, costumbristas,

vanguardistas³²⁴... que dialogaban entre sí pero que no conformaban una posicionamiento monolítico³²⁵.

La idea de *un antes y un después* abrupto entre los años cincuenta y sesenta —es decir, de una *ruptura*— se ha definido a través de diferentes procesos, pero también los mismos pintores «rupturistas» han contribuido a asentar esta noción. Gilberto Aceves Navarro comentaba lo siguiente acerca de los inicios y mediados de los años cincuenta:

Las siete galerías de entonces nos estaban vedadas: Inés Amor, Lola Álvarez Bravo, Rodríguez Caracalla, Magerit en un pasaje comercial, la Romano de hermanitas Lolita y Carmen Romano en una florería debajo de la XEQ —Carmen luego sería la mujer del presidente José López Portillo—, la Mont en paseo de la Reforma, y el Salón de la Plástica Mexicana adonde solo se entraba por concurso (Cherem, 2004: 31).

En primer lugar, Aceves Navarro —nacido en 1931— era en aquel momento un joven estudiante de la Esmeralda. Como tal, expuso desde 1953 (Fernández, 1954: 37), con 22 años, varias veces en muestras colectivas e individuales relacionadas con esta institución. Algunas de ellas se hicieron en la Galería de Arte Nuevas Generaciones, del INBA, y otras en la Galería de Pintura y Escultura, de la Esmeralda. Por ejemplo, para 1954 realizó una muestra colectiva junto con otros tres pintores, debido a que los cuatro se habían destacado entre el resto de estudiantes. Sin embargo, todavía su obra se percibía como la de un iniciado:

Gilberto Aceves maneja el color más dentro de la ortodoxia pictórica [en comparación con Roberto Donis], y en algunos de sus cuadros se apuntan logros, que no llegan a cuajar, porque aún hay en su obra poca seguridad plástica, y rigidez y sequedad a veces en exceso. [...] Gloria Iris es, y con mucho, la más cuajada de los cuatro, pudiendo ya, cuando tenga suficiente obra, exponer como artista lograda³²⁶.

Y otro comentarista con una nota más generosa cerraba de la siguiente

³²⁴ La relación entre «primitivismo» y «modernismo», que fue uno de los aspectos desarrollados por las vanguardias europeas de principios de siglo XX —el ejemplo más trillado es el de *Las señoritas de Avignon*, de Picasso—, encontraba un modo particular de síntesis en México, tanto al interior como al exterior de la «Escuela Mexicana».

³²⁵ Una de las divergencias la encarnaba Raúl Anguiano, muralista, miembro de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y uno de los fundadores del Taller de Gráfica Popular, defensor de la búsqueda de referencias para el arte en la tradición y en la mexicanidad, pero crítico con comunismo y con la idea de una plástica como medio de transformación social.

³²⁶ «Panorama de las artes plásticas. Cuatro pintores jóvenes», Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 30 de mayo de 1954, p. 7.

forma: “Ahí está un buen dibujo, una buena composición y un interesante color como hechos palpables, y más allá, existe un caudal de posibilidades que él mismo definirá en los términos justos”³²⁷.

En 1955, Aceves Navarro expuso en una colectiva en la Galería de Arte Los Tlacuilos (Fernández, 1956: 26 y 27) —que no está en su lista— y en 1956 participó en una subasta llamadas *Artistas Mexicanos Unidos* junto con Siqueiros, O’Higgins y otros muchos (Fernández, 1957: 36). Además, expuso en el Salón de la Plástica Mexicana en numerosas ocasiones desde 1954 (Fernández, 1955: 32), tanto de forma individual como colectiva, además de que en 1956 ganó el Premio Nuevos Valores de la Plástica (Vilchis, 2008: 247). Este Salón fue el espacio donde Alberto Gironella exhibió, en una exposición-remate de 1954³²⁸, el bodegón que dos meses más tarde se volvería a ver en la muestra de inauguración de la Galería Proteo³²⁹.

Sin negar la preeminencia de la «Escuela Mexicana» en momentos anteriores —porque para inicios de los años cincuenta ya había comentarios sobre su *estancamiento*—, es necesario afirmar que convivió con otras prácticas artísticas. Aún más evidente es que los artistas partidarios de una cierta idea de «arte social» —más acotados que los que pudieran incluirse en la «Escuela Mexicana»— exponían junto a los partidarios de un arte ajeno a las cuestiones políticas. Por ejemplo, en 1953, Soriano, Carlos Mérida y Siqueiros coincidían en la Galería de Arte Mexicano (Fernández, 1954: 5), Vlady y Héctor Xavier estaban junto a Leopoldo Méndez y O’Higgins en el Salón de la Estampa y Decoración (Fernández, 1954: 46-47), o Tamayo, Soriano y Mérida exponían con Diego Rivera y Xavier Guerrero en El Cuchitril de Obregón (Fernández, 1954: 47).

Esto podría plantear la pregunta opuesta. Si ambas posturas —llenas de

³²⁷ “La semana plástica. Cuatro pintores jóvenes”, de Enrique Fernández Gual, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, 30 de abril de 1954, p. 9-C.

³²⁸ Una imagen del bodegón ilustra el siguiente artículo: “Inquietudes. El bodegón de Gironella”, de Margarita Nelken, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 18 de abril de 1954, 9-C y 10-C.

³²⁹ La imagen puede volver a verse en: “Panorama de las artes plásticas. Nueva galería y exposición de la Unesco”, de P. Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, México, 25 de julio de 1954, pp. 7 y 16.

variantes a su interior— convivían, ¿entonces qué razón había para la disputa? En opinión de Raquel Tibol, Tamayo desarrolló una “heterodoxia gratuita [y hostil] pues para existir su obra no tenía necesidad de desplazar o enterrar el arte de definición socio-política” (Tibol, 1964: 179). En cierto sentido Tibol tenía razón. Para tan solo *existir*, Tamayo no necesitaba polemizar. Pero la *existencia social y simbólica* era mucho más que la existencia material de sus cuadros y ciertos puntos de exposición y promoción. Se trataba de la disputa por los criterios de visión y división del campo artístico —que normalizaran los criterios de acercamiento a una obra no necesariamente explicitados —, donde la convivencia de la pluralidad de los mismos, al menos en aquella etapa, no podía darse más que a costa de la subordinación de unos sobre otros.

Había en la época un clima polarizado en cuanto a la concepción del arte y del artista, y una etapa previa en la que una de las dos concepciones había contado con la legitimidad. La centralidad de los unos dependía de desplazar a los otros —no de hacerlos desaparecer, simplemente de relegarlos a posicionamientos menos relevantes—. Esta disputa consistía en un embate socio-artístico en el que se posicionaba una enorme diversidad de agentes, no solo ni necesariamente los artistas. De modo que, aunque a nivel individual pudiera haber ánimos de protagonismo u hostilidades exacerbadas, lo cierto es que esto conectaba con lo que estaba en juego: la definición de la pintura y del pintor, sus legítimas prácticas, preocupaciones y resoluciones, cuestión que no podía ser resuelta sin conflictividad ni debate.

A inicios de los años cincuenta, Inés Amor dirigía la Galería de Arte Mexicano, la más importante del país. Se había fundado en 1935, después de que la recién creada Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública hubiera sido cerrada por el nuevo funcionario cardenista, Muñoz Mota, quien abogaba por políticas culturales más próximas a la lógica muralista (Manrique, 1982: 2135). Al suceder esto, los trabajadores que la habían puesto en funcionamiento —agentes

con importante capital social y económico³³⁰— decidieron emprender el proyecto por la vía privada³³¹.

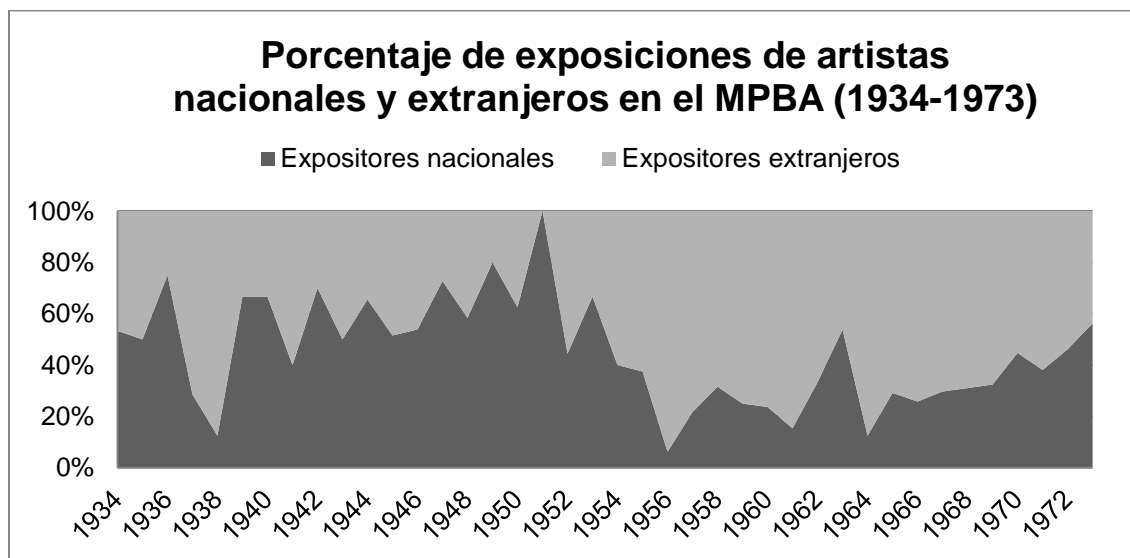
En los inicios de esta galería, cuando Diego Rivera ejercía especial influencia como orientador sobre su directora, Inés Amor, el espacio tenía por meta la de exponer a los pintores de la llamada «Escuela Mexicana», pero esa exclusividad se rompió rápidamente, entre otras cosas debido a que artistas como Wolfgang Paalen, con diferente perspectiva, se convirtieron en guías y referentes para la galerista (Manrique, 1982: 2144). Debido a ello, desde finales de los años treinta expuso a los artistas republicanos exiliados en México (Garduño, 2013: 7). En 1940 se realizó allí la famosa Exposición Internacional de Surrealismo (Garza, 2016). Varios referentes de los «rupturistas», como Carlos Mérida, Wolfgang Paalen y Juan Soriano, realizaban muestras en ella (Fernández, 1946: 6). Además, fue en la Galería de Arte Mexicano donde hizo su primera exposición individual Gunther Gerzso en 1950 (Eder, 1994: 159), y en 1959 el «rupturista» Fernando García Ponce (Vallarino, 2002: 18).

Tampoco es que el gran espacio expositivo estatal, el Museo del Palacio de Bellas Artes (MPBA), hubiera estado cerrado a toda plástica ajena a la «mexicanista», menos aún estaba reservado para exposiciones de arte politizado. Por ejemplo, en 1941 acogió primero una exposición colectiva de pintura contemporánea norteamericana y después una francesa (Coffey y Garduño, 2016: 223). Héctor Xavier, que sería uno de los fundadores de la Prisse, expuso en 1945 en el museo del Palacio (Coffey y Garduño, 2016: 227). Ese mismo año, de las 36 exposiciones realizadas, casi un 50% no eran de artistas mexicanos, y solo entre un 15 y un 20% podrían ser incluidas en la órbita del muralismo, la temática revolucionaria y el carácter de compromiso social.

³³⁰ Entre quienes conducían la Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública, se encontraba Carolina Amor, hija de una familia de clase alta, a la que el régimen posrevolucionario había expropiado sus haciendas (Garduño, 2013: 5).

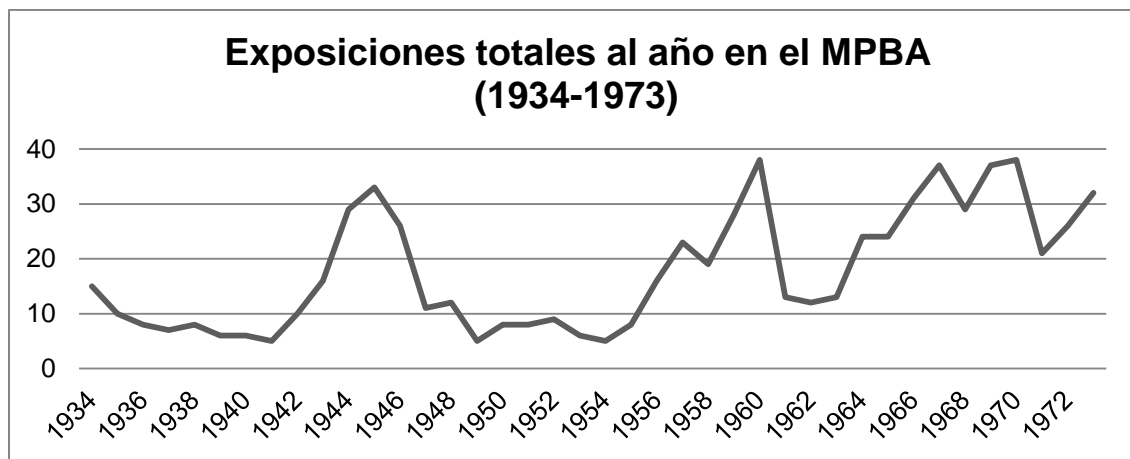
³³¹ Casualmente, el gobierno cardenista, que con el acto de Muñoz se posicionaba en contra de la pintura de caballete, al cerrar la sala de la SEP y deshacerse de una plantilla con amplios contactos culturales, sentó las bases para que Carolina Amor, con el apoyo de varios colegas (Garduño, 2013: 4), formara la Galería de Arte, una institución privada. Posteriormente, a petición de Rivera y cuando la galería ya era dirigida por su hermana Inés Amor, se añadiría el adjetivo de «Mexicano».

En la siguiente gráfica se presenta, entre 1934 y 1973, el porcentaje de muestras del Museo del Palacio de Bellas Artes que correspondieron a artistas nacionales, y también el que correspondió a extranjeros. De media, entre 1934 y 1953 el 58% de las exposiciones en este museo eran de mexicanos, mientras que de 1954 a 1973 dicho porcentaje se redujo hasta un 32%. Conviene aclarar que las exposiciones que contaban con artistas de varias nacionalidades han sido incluidas en las de “expositoras extranjeros” —que de media, en el periodo establecido, constituían un 7,5% de las muestras anuales—. Queda claro que durante los años cincuenta y sesenta hubo una mayor representación de artistas extranjeros en el Palacio, pero la etapa previa no había sido de una completa cerrazón.



Gráfica 1: Elaboración propia a partir catálogo de exposiciones incluido en el libro que se publicó en 2012 sobre el Museo del Palacio de Bellas Artes (Vargas, 2012: 202-238).

Para dar su adecuada dimensión a los porcentajes, se comparte aquí una gráfica con las exposiciones totales durante esos mismos años:



Gráfica 2: Elaboración propia a partir catálogo de exposiciones incluido en el libro que se publicó en 2012 sobre el Museo del Palacio de Bellas Artes (Vargas, 2012: 202-238).

Por su parte, la Sociedad de Arte Moderno, creada en 1944, había realizado ese mismo año una exposición de Picasso (Fernández, 1946). Además, antes de llegar a los años cincuenta y desde hacía desigual antigüedad, existían también varios centros culturales de otros países que realizaban exposiciones: la Biblioteca Franklin, el México City College, la Librería Francesa, el Casino Español, el Instituto Cultural Mexicano-Norteamericano y el Instituto Francés de América Latina (Fernández, 1949). Por ejemplo, en este último se estrenó *Vlady* en México en 1947 (Ortega *et. al.*, 2009: 98) y en 1953 se realizó una exposición de impresionismo y pintores franceses contemporáneos³³².

En 1951, Germán Cueto expuso una serie de pinturas y esculturas abstractas en la sala Clardecor (1949-1951). Contó con el respectivo comentario de Ceferino Palencia, que elogiaba su abstraccionismo pictórico y escultórico³³³. Dicha galería se había conformado en 1949. El año de apertura habían expuesto Manuel Rodríguez Lozano —uno de esos disidentes de los muralistas a los que se refería Octavio Paz (1989: 113)— y Arturo Souto (Fernández, 1950: 5) —español exiliado maestro de Enrique Echeverría entre 1943 y 1949 (Conde, 1979: 33) y

³³² “Genio y figuras. Pintura francesa”, de Rosa Castro, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excelsior*, Ciudad de México, 7 de junio de 1953, p. 9-C.

³³³ “Reaparición de Germán Cueto”, de Ceferino Palencia, *México en la cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, 18 de noviembre de 1951, p. 6.

Vicente Rojo de 1953 a 1955 (García Ponce, 1971: 103), además de uno de los artistas españoles que animaron a Gironella a pintar y convencieron a su padre de sus posibilidades (Eder, 1981: 28)—. En 1950 expusieron en esta galería, entre otros, Leonora Carrington y Mathias Goeritz (Fernández, 1951: 4), y en 1951 lo hizo Emilio Baz —uno de los tíos de Marysole Wörner Baz y fundador en Guanajuato junto a un amigo de la Galería Baz y Fischer, que duró menos de cuatro años y que fue en la que Marysole hizo su primera exposición en 1955 (Franco Calvo, 1991: 18)—, y también Felipe Orlando (Fernández, 1952: 4), cubano que después expone en la Proteo, en la Souza y en la Juan Martín. En realidad, de los artistas analizados en esta tesis y que estuvieron en la Galería Proteo, solo Vicente Rojo tuvo allí su primera exposición, el resto ya se habían hecho visibles como pintores en alguna otra parte, aunque a través de este espacio adquirieron más presencia.

La red de otros espacios, además de los «bastiones», fue suficiente para permitir el desarrollo de diversos artistas que no han acabado dentro del acotado grupo de «la ruptura», pero que sí favorecieron la misma dinámica³³⁴. Así lo recuerda Ester, la mujer de Enrique Echeverría:

Cuando yo hice la exposición de la “ruptura” el año pasado [en 2014], incluí a varios artistas que no están considerados y que bueno, me consta que pertenecieron. No sé por qué no se les ha mencionado, porque la historia ha tomado al grupo de la Proteo, al grupo de Toño Souza y al grupo de Juan Martín, pero los otros, que estaban fuera, pero que sí pertenecieron al momento y al cambio, pues los incluí.³³⁵

Por poner un ejemplo al azar de la diversidad de la época, en la lista de exposiciones del 18 de febrero de 1951, aparecen ocho muestras que se estaban produciendo en aquel momento en la ciudad: El Dr. Atl en el Palacio de Bellas Artes; Otto Butterlin en la Galería De Arte Mexicano —Butterlin fue quien llevó a Inés Amor a ver a Gunther Gerzso³³⁶—; Clea Gastón en la Galería de Arte

³³⁴ Sería relevante estudiar cómo se fue configurando la selección de los artistas de la «ruptura» en un diálogo entre historia, crítica e historiografía. Esta tesis identifica tres agentes principales para esta concreción: Juan Martín, Juan García Ponce y Teresa del Conde.

³³⁵ Entrevista con Ester Echeverría el 16 de mayo de 2016, Ciudad de México.

³³⁶ “Cuando me llevó Butterlin a verlo [hacia 1941], lo primero que me dijo Gerzso fue que él no era pintor y que no quería serlo; que era una profesión endemoniada y que él estaba contento con su

Moderno —espacio que tuvo cierta importancia en la época (Fernández, 1951: 4), y que en 1949 fue la galería con más actividad (Fernández, 1950: 5)—; una colectiva del Círculo de Bellas Artes —no se ha podido identificar a los artistas, pero allí presentó ese año una muestra la cubana María Pepa Lamarque (Fernández, 1952: 5)—; José García Narezo en la Sala de la Plástica Mexicana; Maty Alardín Rosas en la Galería Romano; Marcos Layeon, Alejo Jacobo y Raúl Flores en la Galería Universitaria; y Juan López en el Jardín de la Tacabalera³³⁷. Por tanto, los espacios de exposición de 1951 eran incluso más de los 14 registrados por Frérot (1990: 169).

Esta tesis no está en disposición de completar las carencias —que en ocasiones parten de los mismos catálogos de Justino Fernández— en la detección y estudio de aquellos espacios, pero sí es posible citar algunas galerías, formales e informales, para dar cuenta de un panorama más abierto del que se ha tendido a describir en el primer lustro de los años cincuenta. A las galerías ya citadas se añaden las que siguen. El Casino de Arte, abierto a finales de 1952³³⁸. La Galería Havre, que surgía en 1953 en la calle del mismo nombre y se estrenaba con el pintor español Arturo Souto³³⁹, quien la regentaba de manera mancomunada junto con el escultor Mario Zamora y el arquitecto M. Murga, y que en 1954 expuso obra de Goeritz, Carrington y Gerzso, entre otros (Cabañas, 2010: 42-43). El Cuchitril, un pequeño espacio de la Librería Obregón en la avenida Juárez, a un costado del Palacio de Bellas Artes, que abrió a finales de 1953³⁴⁰. La Galería Pani, abierta por Arturo Pani en colaboración con Inés Amor en Niza 33, e inaugurada con una colectiva de artistas mexicanos y extranjeros —entre los que estaban Braque y

trabajo. [...]. Esa primera vez no indagué sus antecedentes, sino que me interesé en lo que estaba haciendo por ese tiempo: cuadros de una realidad tan abstraída que de la apariencia de las cosas no queda nada” (Manrique y Conde, 1987: 170-171).

³³⁷ “Notas de cultura”, sin autor, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 18 de febrero de 1951, p. 7.

³³⁸ “Panorama de las artes plásticas. Obra de artistas jóvenes”, de Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 14 de diciembre de 1952, p. 7.

³³⁹ “Nuestras exposiciones”, de Augusto Roca, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 1 de noviembre de 1953, p. 10-C.

³⁴⁰ “La semana plástica”, de Enrique Fernández Gual, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 27 de diciembre de 1953, p. 9-B y 10-B.

Picasso—³⁴¹. Esta galería, en mayo de 1954 expuso acuarelas de una interesante mezcla de artistas: Raúl Anguiano, Federico Cantú, Leonora Carrington, José Chávez Morado, Gunther Gerzso, Carlos Mérida, Juan Soriano, Tamayo y Alfredo Zalce, entre otros³⁴². También estaban la Galería San Ángel y la Galería Excélsior, que datan al menos de 1953 y 1954, respectivamente (Frérot, 1990: 170). La Galería Nueva, que abrió a inicios de 1954 en la dirección San Luis Potosí, 213, con una exposición del pintor de origen ruso Michel Baxte³⁴³. Y la Sala de Exposiciones del Club España, que aparecía en mayo de 1954 más bien destinada a la venta de colecciones particulares³⁴⁴.

Los espacios informales o no tan especializados eran muy numerosos y en ocasiones bastante circunstanciales. A continuación se enlistan algunos para dar un pequeño panorama. Estaban el Café París —muy frecuentado, y donde por ejemplo expuso Antonio Rodríguez en 1952³⁴⁵—, la sala de arte del Hotel del Prado —que debía funcionar por lo menos desde 1952³⁴⁶—, la sala de exposiciones de la Librería Juárez —con inconstantes exposiciones³⁴⁷—, la Sociedad de Amigos del Libro Mexicano —en cuya sede se realizaban algunas exposiciones³⁴⁸—, el Departamento de Turismo —donde un grupo llamado

³⁴¹ “Exposiciones. La de la ‘Galería Pani’”, de Margarita Nelken, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 10 de enero de 1954, p. 8-B y 10-B.

³⁴² “Panorama de las artes plásticas. Cuatro pintores jóvenes”, Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 30 de mayo de 1954, p. 10.

³⁴³ “Panorama de las artes plásticas. ‘Sueños’ de Montoya y ‘Paisajes’ de Baxte”, de Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 20 de marzo de 1954, p. 7.

³⁴⁴ “Panorama de las artes plásticas. El Primer Salón Nacional de Grabado”, de Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 23 de mayo de 1954, p. 7.

³⁴⁵ “Panorama de las artes plásticas. Interesante exposición juvenil”, de Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 2 de noviembre de 1952, p. 6.

³⁴⁶ “Panorama de las artes plásticas. Miscelánea pictórica navideña”, de Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 28 de diciembre de 1952, p. 7.

³⁴⁷ “Panorama de las artes plásticas. Miscelánea pictórica navideña”, de Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 28 de diciembre de 1952, p. 7.

³⁴⁸ “Panorama de las artes plásticas. Las últimas exposiciones de 1953”, de Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 3 de enero de 1954, p. 7.

“Nuevas Generaciones” expuso en junio de 1954, al que le seguiría una muestra de Corsica Cuprynska³⁴⁹— o la casa de decoración ARS, que había destinado una de sus salas a la función de galería³⁵⁰. Como se puede ver en la imagen, en ARS no se desempeñada esa actividad de manera precaria, a pesar de que Fernández Márquez se quejara de una carencia de espacio entre los cuadros:



Ilustración 5: Exposición de José García Narezo en ARS, 1953. “Panorama de las artes plásticas. Nuevas obras de García Narezo”, de Pablo Fernández Márquez, *Revista Mexicana de la Cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 7 de junio de 1953, p. 7.

En resumen: había un desarrollo amplio de los espacios de venta de arte que cobijó también obra de artistas no inscritos en la «Escuela Mexicana».

³⁴⁹ “El arte y usted”, sin autor, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 20 de junio de 1954, p. 9-C.

³⁵⁰ “Panorama de las artes plásticas. Nuevas obras de García Narezo”, de Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 7 de junio de 1953, p. 7.

En las versiones «rupturistas» del proceso, la Galería Prisse ha quedado como el primer intento de un grupo de artistas para lograr la gestión de su propio espacio de exposición y venta. Sin embargo, hubo más. Antes de fundar la Prisse, Héctor Xavier le había hablado a Vlady sobre un departamento que cuatro pintores habían convertido en una galería —para evitar así las existentes en la Ciudad de México— contando cada uno con su propio cuarto (Eder, 1981: 28); cuestión que les debió servir de modelo. En 1949, la Galería de Arte Moderno había abierto en la plaza de Santos Degollado, y a inicios de los años cincuenta se trasladaría a la Zona Rosa. Había sido fundada por un grupo de jóvenes artistas en mancomunidad, entre los que se encontraba el pintor Francisco Rodríguez Caracalla. El resto debieron ser los integrantes de la primera exposición, inaugurada el 18 de febrero de 1949: Raúl Anguiano, Jorge González Camarena, Manuel González Serrano, Jesús Guerrero Galván, Guillermo Meza y Juan Soriano³⁵¹. Para 1953, aún existía con cierto prestigio por su labor ininterrumpida y por su criterio plural³⁵². Mientras estuvo en la primera sede, alternaba exposiciones de pintores jóvenes norteamericanos con los mexicanos, y en 1954 exhibió obra de Albert Alexandrovich³⁵³.

A mediados de 1952, La Galería 23 Escalones había sido fundada en los altos de Justo Sierra, 61, por un grupo de “entusiastas”: los “muchachos” Armando y Adolfo Anguiano, Jorge Contreras y Antonio Albanés. En la reinauguración realizada en 1953, tras un año funcionando a modo de estudio, se expuso obra de estos artistas y también de Odile Morisset, José Cabezas, Jesús Ortiz Tajonar, Manuel Laisequilla y Napoleón Panamá³⁵⁴.

Como se ha podido ir viendo, las muestras que realizaban algunos de estos

³⁵¹ Información extraída del catálogo de la exposición.

³⁵² El artículo cuenta con una errata en el primer párrafo al referirse a esta galería como la de Arte Mexicano. Otros artículos del mismo autor dejan claro que es un error. “Panorama de las artes plásticas. Tres pintores en una galería”, de Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 15 de marzo de 1953, p. 7.

³⁵³ “Panorama de las artes plásticas. Emotivo homenaje a Chabela Villaseñor”, de Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 27 de marzo de 1954, p. 6.

³⁵⁴ “Panorama de las artes plásticas. Maestros y discípulos”, de Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 25 de octubre de 1953, p. 7.

espacios eran de obra de artistas extranjeros. En este sentido, febrero y marzo de 1954 tuvo especial peso. Durante esos meses se expusieron grabados franceses —varios de ellos de artistas contemporáneos— en la Galería de Arte Mexicano; 57 maderas de arte japonés en la Sala de la Estampa³⁵⁵; 40 pinturas de Saul Steinlauf y otra exposición de Albert Alexandrovich en la Galería de Arte Moderno³⁵⁶; obras de presos republicanos en la Casa de España Republicana³⁵⁷; y 40 óleos del pintor belga Constant Permeke en el Conservatorio de Música³⁵⁸. Todo ello mientras se preparaba una exposición de arte de la Alemania Occidental³⁵⁹.

Visto este pequeño repaso, lo que conviene apuntar es que era para la propia «Escuela Mexicana» para la que iban quedando paulatinamente menos espacios, y en concreto eran ya muy pocas las oportunidades de desarrollo de un arte politizado. Conviene decirlo ahora: ese concepto abstracto de “rearticulación del campo artístico de la Ciudad de México” que se ha aterrizado desde la teoría bourdiana, se refiere a este proceso concreto; a los nuevos lugares de exposición y legitimación, a las nuevas lógicas de reclutamiento artístico, a las nuevas relaciones entre agentes provocadas por estos cambios, a los nuevos agentes que surgían y adquirían —o perdían— importancia, etc. A todo un modo de producción y distribución artística que se estaba transformando lentamente; tan lentamente que la noción de cambio brusco tuvo que ser construida después. Por aquel entonces, los críticos e historiadores estaban satisfechos con el centro artístico que era la Ciudad de México, y recibieron de buena gana las modificaciones que fueron surgiendo.

El 4 de enero de 1953, Ceferino Palencia escribió una revisión del pasado

³⁵⁵ “Nuestras exposiciones”, de Augusto Roca, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 7 de febrero de 1954, p. 5-B.

³⁵⁶ “La semana plástica. Homenajes”, de Enrique Fernández Gual, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 28 de marzo de 1954, p. 9-B.

³⁵⁷ “Panorama de las artes plásticas. De aquí y de allá, de ayer y de hoy”, Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 4 de abril de 1954, p. 6.

³⁵⁸ “Pintura belga”, de Luis Islas García, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 14 de febrero de 1954, p. 5-B.

³⁵⁹ “Pintura de Alemania”, de Luis Islas García, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 14 de febrero de 1954, p. 5-B.

año. El texto comenzaba con estas palabras: “Por extremo fecundo y variadísimo, en los procedimientos y géneros, ha sido el pasado año de 1952 en lo que a las artes plásticas se refiere”³⁶⁰. En ese mismo texto, se resaltaba la Galería Prisse:

Merece consignarse por la excelente orientación con que inició su marcha lo realizado ya por la Galería Prisse recientemente creada por un grupo de jóvenes pintores. En dicho centro han expuesto ya profesionales de tan moderna ideología y fecunda labor, como lo son Héctor Javier [sic], Gironella [sic], Bartolí y Vlady todos artistas de finísima concepción e interpretación y desde luego sabiamente identificados con los cánones de la plástica de estas horas.

La Galería Prisse fue inaugurada a finales de septiembre de 1952 en la calle Londres 163, a cien metros de donde se situaría la primera galería de Juan Martín. La fundaron Vlady, Gironella y Héctor Xavier, “trío vinculado a Cataluña, ya que Gironella era hijo de catalán, mientras que Vlady, inmerso en el ambiente de los refugiados, aprendió a hablar perfectamente esta lengua” (Bartolí, 2002: 396). El curioso nombre fue adoptado debido a una anécdota. Cuando los fundadores estaban instalándose en la galería —que sería también su casa— un sueco comenzó a llamar “Prisse, Prisse” a un gato que pasaba por allí. Después de irse, compró un cuadro a cada uno, y Gironella propuso tomar ese nombre (Eder, 1981: 31 y 33).

Su muestra inaugural consistió en una colectiva de los tres fundadores, a la que le siguió una exposición en solitario de Héctor Xavier. La primera referencia a esta galería que apareció en *México en la Cultura*, fue el 26 de octubre de 1952.

En la calle de Londres 163, ha sido inaugurada una nueva Galería de arte que dirigen, y ello es la mejor garantía de lo que ha de ser en lo futuro como orientación, tres jóvenes artistas de reconocido nombre y criterio pictórico. [...] De desear es que el intento emprendido por los tres dignísimos artistas sea recogido por los aficionados al arte con el entusiasmo que merece el laudable empeño³⁶¹.

Vlady y Héctor Xavier rondaban la treintena, pero resulta llamativo que se incluyera, como de “reconocido nombre”, a Alberto Gironella, pintor que contaba

³⁶⁰ “Artes plásticas”, de Ceferino Palencia, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 28 de febrero de 1954, p. 5-B.

³⁶¹ “Notas de cultura”, sin autor, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, 26 de octubre de 1952, p. 7.

con 23 años y que se encontraba realizando su primera exposición. Este señalamiento puede ser una pista sobre el conjunto de relaciones que rodeaba a las galerías; círculos a los cuales los artistas accedían antes de hacerse socialmente visibles. Por desgracia, los diferentes *filtros* de reconocimiento por los que debía pasar el artista son ya opacos para estos momentos —puesto que en la mayoría de los casos se carece de un testimonio oral—.

Mes y medio más tarde, Ceferino Palencia comentaba una exposición de Bartolí en la Prisse, quien también se había vinculado a la galería y vivía en ella cuando se encontraba en el país (Eder, 1981: 31). En esa nota, Palencia se refirió a este espacio como “la naciente, y ya bien orientada, Galería Prisse”.

Ya hubimos de atender al inicial concurso con que quedó inaugurado el nuevo centro artístico y entonces advertimos la moderna y sana dirección con que abría su marcha y su misión de cultura. Hoy puede afirmarse que acentúa sus propósitos orientadores hacia un arte eminentemente actual, con el individual certamen de Bartolí³⁶².

La aprobación de la Galería Prisse por parte de este crítico se repitió en algunas otras ocasiones³⁶³. Como el resto de galerías, fue recibida en sí misma con elogios. Ante las dificultades que todos los jóvenes tenían para exponer —incluidos los próximos a la «Escuela Mexicana»— Pablo Fernández Márquez la aplaudió de este modo:

Tres jóvenes entusiastas han realizado, solo ellos sabrán con cuántos desvelos y empeños, el sueño de muchos artistas: tener una sala propia para exposición de sus obras. Héctor Xavier, Vlady y Gironella [...] en realidad han logrado más aún. Tienen sus estudios y la sala de exposición en el mismo edificio³⁶⁴.

Asimismo, Fernández Márquez reconocía la generosidad de estos pintores al tratar de ofrecer este espacio a quienes no podían permitirse exponer en las galerías comerciales, y apreciaba el proyecto en marcha de una escuela de

³⁶² “Las exposiciones pictóricas. Montoya y Bartolí”, de Ceferino Palencia, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, 30 de noviembre de 1952, p. 4.

³⁶³ En la ya citada reflexión sobre el año 1952 y en un comentario a la obra de Vlady. “Tres interesantes concursos”, de Ceferino Palencia, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 4 de enero de 1953, p. 5.

³⁶⁴ “Panorama de las artes plásticas. Exposición de grabados de un concurso” de Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 26 de octubre de 1952, p. 7.

grabado —que al parecer nunca se culminó— y la organización de charlas y conferencias de arte —que ya habían comenzado—.

Respecto a la actividad de la galería al año siguiente, el catálogo de las exposiciones del Instituto de Investigaciones Estéticas recogió una sola exposición de la Galería Prisse: la muestra de grabados suecos realizada en mayo (Fernández, 1954: 17). Aparte de esto, en dicha fuente solo se hacía referencia a la Prisse en dos momentos. Uno de ellos era en la exposición organizada por el Mexico City College, en la que colaboraron cuatro galerías además de la Prisse³⁶⁵ (Fernández, 1954: 35) y la otra en una muestra en el Instituto Francés de América Latina (IFAL) llamada “Cien años de pintura francesa”. En ella, un par de dibujos de Aristide Maillol —artista francés-catalán muerto hacía casi una década— figuraban en propiedad de la galería (Fernández, 1954: 22).

Sin embargo, a pesar de que Justino Fernández no las registrase, hubo más exposiciones³⁶⁶. En febrero de 1953 se realizó una muestra muy ecléctica —que alguna publicación ha confundido con la exposición inaugural³⁶⁷—. Junto a dibujos de “firmas de primera categoría en otras artes que nada tienen que ver con los pictórico específico”³⁶⁸ —como Miguel de Unamuno—, se exponía obra de Jean Charlot, Bartolí, Leonora Carrington, Dosamantes, Gironella, Maillol, Echeverría, Francisco Tortosa, Vlady, Héctor Xavier, Arturo Souto y esculturas de Geles Cabrera y Víctor Trapote. Los dibujos eran propiedad de Ana Brenner, cuyas entrevistas realizadas para el periódico *The News* había ilustrado José Luis Cuevas pocos años antes (Cherem, 2004: 33) y que después sería la directora de la revista turística *Mexico this Month*, en la que trabajarían Bartolí y Vlady desde mediados de los años cincuenta (Bartolí, 2002: 392), y donde a finales de la década también sería contratado Pedro Friedeberg —por un muy buen sueldo de

³⁶⁵ Ars, Arte Moderno, Contemporáneo y San Ángel. La muestra fue en la “El Saloncito”, en la calle Jalapa 147 (Fernández, 1954: 35) que era el local de exposiciones del México City College (Fernández, 1954: 5).

³⁶⁶ El anexo II de esta tesis recoge un compendio de sus exposiciones confeccionado a partir de las siguientes fuentes: *México en la Cultura*, *Diorama de la Cultura*, *Revista Mexicana de Cultura* y los catálogos de Justino Fernández. Se han podido identificar 11 exposiciones en 14 meses.

³⁶⁷ (Bartolí, 2002: 396)

³⁶⁸ “Dos interesantes concursos de arte”, de Ceferino Palencia, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 22 de febrero de 1953, p. 5.

1400 pesos— gracias a la mediación de Mathias Goeritz (Holtz y Mena, 2009: 365-369).

La siguiente exposición fue una de grabados suecos, que estuvo a la vista durante unos dos meses, y que sin embargo no recibió ningún comentario en *México en la Cultura*. A pesar de ello, siguió apareciendo en la lista de exposiciones.

Ceferino Palencia, que hasta entonces había realizado todas las críticas de las muestras de este espacio, sin que dejara de publicar se dedicó a comentar lo que sucedía en otras galerías. Por ejemplo, en octubre de 1953 se inauguró el museo experimental “El Eco”, y Ceferino Palencia lo recibió con el entusiasmo acostumbrado³⁶⁹. Sin embargo, las exposiciones que se habían hecho en la Galería Prisse desde la última nota de Palencia en febrero —de Francisco Tortosa, la de grabados, una de Francisco González, otra José Luis Cuevas y dos colectivas—, tampoco fueron comentadas en *México en la Cultura*, aunque de nuevo sí aparecían en las listas semanales.

Casi ninguna de las muestras señaladas en el *Diorama de la Cultura* contó con una crítica que analizase lo expuesto. La excepción fue la de grabado sueco, comentada por Margarita Nelken. La entonces crítica de arte resaltaba que aquella era probablemente la primera exposición de grabados de este país que se realizaba en México³⁷⁰. Hay una excepción más a esta carencia de críticas, y era la nota sobre la muestra de Cuevas —que reproducía una de las obras—, pero en realidad solo dedicaba un último párrafo a mencionar lo “elocuente” de los dibujos “de un muchacho que todavía no ha podido cuajarlos en molde más definitivo”. El resto del texto no analizaba lo expuesto, sino que señalaba, como largo preámbulo, el creciente interés por el boceto desde mediados del siglo XIX.

El *Diorama de la Cultura* señaló en su lista de muestras tan solo seis de las

³⁶⁹ “El museo experimental ‘El Eco’”, de Ceferino Palencia, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 25 de octubre de 1953, p. 4.

³⁷⁰ “Sobre el grabado sueco”, de Margarita Nelken, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 3 de mayo de 1953, 9-C y 10-C.

11 exposiciones que esta tesis ha podido identificar: las de Bartolí³⁷¹, Vlady³⁷², Francisco González³⁷³, José Luis Cuevas³⁷⁴, la de grabados suecos³⁷⁵ y la “colectiva internacional”³⁷⁶. Menor aún fue su presencia, aunque siempre positiva³⁷⁷, en la *Revista Mexicana de la Cultura* de *El Nacional*. Curiosamente, Fernández Márquez reconoció el interés de las exposiciones realizadas³⁷⁸, pero casi nunca se refirió a ellas.

De esto se infiere que el peso de la Galería Prisse, si realmente lo tuvo, no pudo venir de las muestras que realizaba, pues sus exposiciones parecieron pasar bastante desapercibidas. En todo caso, su importancia debió residir en que se trataba de un espacio de confluencia de diversos agentes que se relacionaban para más actividades culturales que la pintura.

Manuel Felguérez —quien en aquellos años se encontraba en París— coincide con esta idea, pues considera que “lo que se presentó no fue mayormente trascendente”, y la importancia de dicho espacio radicó en ser la primera organización de artistas ajenos a la «Escuela Mexicana»³⁷⁹.

José Luis Cuevas la recuerda así:

³⁷¹ Al menos en dos, y probablemente en tres ocasiones: “El arte y usted”, sin autor, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 16 de noviembre de 1952, p. 5-E y “Exposiciones”, de Augusto Roca, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 30 de noviembre de 1952, p. 4-E y 5-E. Es probable que el siguiente artículo también se refiera a la muestra de Bartolí en la Prisse, aunque la autora no lo explicita: “Inquietudes. El trazo seguro de Bartolí”, de Margarita Nelken, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 11 de enero de 1953, p. 9-C y 11-C.

³⁷² “Nuestras exposiciones”, de Augusto Roca, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 25 de enero de 1953, p. 12-C.

³⁷³ “Nuestras exposiciones”, de Augusto Roca, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 17 de mayo de 1953, p. 9-C y “Nuestras exposiciones”, de Augusto Roca, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 7 de junio de 1953, p. 9-C.

³⁷⁴ “En torno al apunte”, de Julio Santiago, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 21 de junio de 1953, p. 9-C.

³⁷⁵ “Nuestras exposiciones”, de Augusto Roca, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 26 de abril de 1953, p. 9-C y 11-C.

³⁷⁶ “Nuestras exposiciones”, de Augusto Roca, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 21 de junio de 1953, p. 9-C.

³⁷⁷ “Panorama de las artes plásticas. El sentido monumental y decorativo de la pintura de Ricardo Martínez”, de Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, 7 de diciembre de 1952, p. 7.

³⁷⁸ “Panorama de las artes plástica. El mundo ingenuo y jovial de Francisco Tortosa”, de Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, 1 de marzo de 1953, p. 7.

³⁷⁹ Entrevista con Manuel Felguérez el 20 de junio de 2016, Ciudad de México.

La Galería Prisse era muy frecuentada por españoles, muchos grandes artistas, gente de primerísimo orden; era un centro de cultura española, una especie de sucursal del Café París: esos eran los dos lugares de reunión de los españoles refugiados. Ahí no había oposición a la pintura muralista o a la escuela mexicana (Romero Keith, 1992: 39).

Aquella casa afrancesada de altos techos³⁸⁰ y numerosos cuartos tenía más actividad que la de un espacio de exposiciones formal. “Vlady y su esposa Isabel vivían en la galería y ahí se quedaba Bartolí cuando permanecía en México” (Bartolí, 2002: 396). En uno de los salones se presentaban libros, se hablaba de literatura, “los poetas leían su poesía, músicos, como Carlos Chávez, daban pláticas sobre música... Juan Rulfo era asiduo”³⁸¹. Allí Vicente Rojo quedó impresionado con un par de cuadros de Gironella³⁸², y José Luis Cuevas comenzó a relacionarse con Alberto, Vlady, Bartolí y Echeverría. A Rojo le conocería ya después, en *México en la Cultura* (Cherem, 2004: 104). Horacio López Suárez, profesor de literatura española en la UNAM y perteneciente al círculo de Gironella, se encargaba de “mandar las cartas a todos los futuros compradores”. Él mismo señaló cómo trasladaron a la Galería Prisse sus tertulias de los sábados que se habían venido dando en casa de Gironella (Eder, 1981: 31). Sobre estas tertulias, José Luis Cuevas recuerda que “se hablaba mucho de España y poco de pintura”, puesto que si los pintores allí reunidos “estaban distantes de la manera de pintar de los mexicanos de aquella época [...] es porque casi todos eran extranjeros” (Cuevas, 1975: 169).

Además de las cuestiones mencionadas, se discutía sobre cine (Cuevas, 1975: 169-170) e incluso hubo algunas conferencias sobre teología y teosofía³⁸³. En fin, como espacio cultural era mucho más rico de lo que las críticas sobre sus muestras pudieran reflejar.

A pesar de que, según Inés Amor, la Galería Prisse tuvo “éxito de venta”, la falta de organización y la mala administración provocaron que se cerrara (Manrique y Conde, 1987: 251). El pintor y crítico español Pablo Fernández

³⁸⁰ Entrevista con Ester Echeverría el 16 de mayo de 2016, Ciudad de México.

³⁸¹ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

³⁸² Entrevista con Vicente Rojo el 25 de mayo de 2016, Ciudad de México.

³⁸³ Entrevista con Ester Echeverría el 16 de mayo de 2016, Ciudad de México.

Márquez, a cuenta de exposición de José Luis Cuevas, afirmaba que la Prisse, “a pesar de ser una de las menos comerciales de la ciudad, hay constante aflujo [sic] de compradores”³⁸⁴.

Durante el tiempo que duró la esta galería, sus más cercanos integrantes anduvieron por otros lugares. Durante 1953, solo Vlady permaneció en la Ciudad de México, y expuso en el Salón de la Estampa y Decoración —junto a Siqueiros, Leopoldo Méndez, Juan Soriano y Héctor Xavier, entre otros— y en El Cuchitril —junto a Carlos Mérida, Tamayo, Diego Rivera y Alfredo Zalce, entre otros— (Fernández, 1954: 47). Gironella pasó varios meses en Guanajuato, en un caserón alquilado por algunos de los artistas vinculados a la Prisse (Eder, 1981: 39). Por su parte Bartolí se casó en junio con Michelle Stuart —asistente de Rivera en el Teatro Insurgentes—, y después salió a vivir con ella a París durante tres años (Bartolí, 2002: 414). Enrique Echeverría —que se había acercado a los pintores de la Prisse al no ser aceptado en el Salón de la Plástica Mexicana en 1951 (Conde, 1999: 199), y que tuvo que esperar hasta 1956 para ingresar en él (Favela, 2000: 30)— se fue en 1952 a España becado por el Instituto de Cultura Hispánica (Favela, 2000: 30). De modo que hubo también cierta dispersión, quizá debido en parte a los conflictos de convivencia entre Vlady y Héctor Xavier y sus esposas, de los que Ester Echeverría tuvo noticia³⁸⁵.

En cualquier caso, la trascendencia que la historiografía ha dado a la Galería Prisse en el desarrollo de «la ruptura» parece a todas luces excesiva. En este sentido ya ha habido arrepentimiento historiográfico (Conde, 1999: 191). Ni fue fundacional de nuevas propuestas, ni albergó exposiciones que no tuvieran cabida en otros espacios —más allá de la de grabados suecos—, ni tampoco tuvo una duración que diese fuerte visibilidad a sus artistas. Fueron más bien la Proteo y la Antonio Souza las que se encargaron de este último aspecto y que, con la exclusión de la «Escuela Mexicana» en sus muestras, volcaron sus esfuerzos en

³⁸⁴ “Panorama de las artes plásticas. La exposición internacional de arte en Tokio”, de Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 21 de junio de 1953, p. 7.

³⁸⁵ Entrevista con Ester Echeverría el 16 de mayo de 2016, Ciudad de México.

hacer visible, legitimizar y dar oportunidades de desarrollo excepcionales a propuestas plásticas que comenzaban a estar en marcha. De ellas se derivó el grupo de la «generación de la ruptura», que se acotó y completó en la Galería Juan Martín. Pero el desarrollo artístico de estos agentes produjo en diálogo con otros espacios de la capital a los que, por una u otra razón, la historiografía ha dado menor importancia, como la Galería Tussó, la Diana, la Misrachi, la Mer-Kup, las de Jacobo Glantz, la Casa del Lago, el Centro Deportivo Israelí, algunas facultades de la UNAM y el Instituto Francés de América Latina, entre otros.

4.2. La Galería de Los Contemporáneos: Antonio Souza (1956-1968)

El grupo de artistas jóvenes estaba dividido entre la Galería Souza y la Proteo, ambas situadas en la calle de Génova; pero nosotros, con Antonio, teníamos más categoría, nos sentíamos más elegantes que los de la Proteo. Éramos más selectos y había gente de primerísima calidad.
Manuel Felguérez³⁸⁶

Así que un muchacho de sociedad abre una galería y reúne, al azar, a unos cuantos pintores; todos fuimos con él porque era simpático y además pensamos que nos iba a vender, pero no lo hizo. Inés Amor no nos vendió tampoco. Yo no creo que una persona que abre una galería y no vende cuadros haga gran cosa por los pintores. La de Toño era una cosa bonita, social, pero no influyó en nuestra manera de pintar porque no podía, era un muchacho muy encantador, pero no era culto.
Juan Soriano³⁸⁷

Antonio Souza inauguró su galería el 20 abril de 1956, misma fecha en la que la señora Joq pasaba a hacerse cargo de la Proteo. Por aquel entonces, al reciente galerista apenas le faltaba un mes para cumplir 28 años³⁸⁸ y su producción en el ámbito de la escritura —algunos libros y cuentos— comenzaba a aparecer “en los trabajos y reseñas de los críticos literarios más reconocidos de su época” (Puente y Silva, 2013: 21).

La galería estaba en la calle Génova 61, en un segundo piso, sobre el Café

³⁸⁶ Romero Keith, 1992: 42.

³⁸⁷ Romero Keith, 1992: 32.

³⁸⁸ Nació el 27 de mayo de 1928 (Puente y Silva, 2013: 16).

Konditori, en lo que después se llamaría la «Zona Rosa». El nombre original era *Galería de los Contemporáneos*. Como se puede apreciar en una foto de la época (Romero Keith, 1992: 12), a la entrada del café había dos letreros: a la izquierda de la puerta uno de ellos rezaba “Galería de los Contemporáneos S.A.” y el de la derecha decía “Galería de Antonio Souza”. Desde 1955, ya estaba funcionando la Galería de Arte Contemporáneo (Frérot, 1990: 171) de Lola Álvarez Bravo, por lo que el nombre escogido por Souza se prestaba a confusiones³⁸⁹. El segundo nombre pasó a ser el oficial en 1960 (Puente y Silva, 2013: 24), cuando la galería fue trasladada al hogar del dueño; según Juan García Ponce una “elegante casa” con una “imponente colección de arte formada por pintores que habían expuesto en su galería” (Romero Keith, 1992: 20)³⁹⁰. Esta se encontraba en la esquina de la Calle Berna número 3 y el Paseo de la Reforma 334-A. Seguía, por tanto, en la «Zona Rosa», a solo dos calles de la anterior localización.

Siguiendo con el planteamiento de esta tesis, en primer lugar conviene caracterizar de manera breve el origen social del galerista. Al igual que el de la señora Joq, su estatus era más elevado que el de la gran mayoría de los artistas analizados; posición social que era conocida por los que le rodeaban³⁹¹. Los padres de Antonio Souza eran “miembros de una acaudalada familia proveniente de Guadalajara”. Su padre era “ingeniero de profesión y propietario de una exitosa empresa de Instalaciones Eléctricas”, además de “miembro destacado de la Sociedad Astronómica de México” y coleccionista de arte “desde muy temprana edad” (Puente y Silva, 2013: 16-18). Era una familia —como ocurría entre la burguesía de la época— en la que ser culto era “un mandato”, un signo de clase

³⁸⁹ “Cuando [Antonio Souza] la abrió en 1956, en Génova 61-2, ya existía la Galería de Arte Contemporáneo, dirigida por Lola Álvarez Bravo en Amberes 12, acreditada y muy activa, y la semejanza de nombres se prestaba a confusión”. En “Historiar la Galería Antonio Souza (I)”, de Raquel Tibol, *Proceso*, Ciudad de México, 23 de septiembre de 1991, pp. 55.

³⁹⁰ Roger von Gunten: “Tenía una casa llena de cosas valiosas, de muebles bonitos, pinturas” (Romero Keith, 1992: 58).

³⁹¹ Manuel Felguérez: “Todos sabían que era hijo de un señor rico que tenía un negocio de instalaciones eléctricas y sanitarias y que Antonio era el bohemio de la familia” (Romero Keith, 1992: 42).

social³⁹². A pesar de este último punto, el padre no aprobaba la dedicación de Antonio a la pintura³⁹³ (Puente y Silva, 2013: 16-18), y esperaba de él que cumpliera en la empresa la tarea que parecía que tan bien iba a realizar su hermano mayor, quien murió joven. Ya desde niño, Antonio Souza había viajado y conocido museos, y se había interesado por la pintura (Romero Keith, 1992: 22).

Esta presión familiar, tendente a distanciar a los hijos de la producción artística, era una cuestión que se repetía en algunos de los artistas analizados en el capítulo dos, y ocurría incluso en casos como el de Souza, de procedencia social más elevada y en cuya familia había interés cultural. Con diferentes matices, dicha experiencia la vivió Gunther Gerzso (Eder, 1994: 11), Rufino Tamayo (Alanís y Urrutia, 1987: 11), Arnaldo Coen³⁹⁴, José Luis Cuevas (Cuevas, 1975: 59; Cherem, 2004: 109 y 110), Gilberto Aceves Navarro (Cherem, 2004: 29 y 30) y Leonora Carrington (Salmerón, 2002: 19)³⁹⁵.

Del mismo modo que Tamayo había comenzado a estudiar contaduría por exigencias de su tía (Alanís y Urrutia, 1987: 11), o que el padre de Toledo había pretendido que su hijo fuera abogado (Cherem, 2004: 341), del mismo modo que el padre de Arnaldo Coen condujo a este a estudiar diseño con Gordon Jones para que “se dedicara a algo práctico”³⁹⁶, o que la familia de Aceves Navarro le empujaba a estudiar medicina (Cherem, 2004: 30), Antonio Souza “para satisfacer a su padre cursó un semestre de la carrera de Ingeniería en la Universidad Autónoma de México, pues era mandato continuar con el negocio familiar” (Puente

³⁹² Entrevista con Valeria Souza, hija de Antonio Souza, realizada por Tania Puente García, Ciudad de México, 15 de octubre de 2011. Citada en Puente García, Tania Marcela y Gabriela Silva Iburgüen (2013), “Correspondencias verbales y visuales entre la obra literaria y el canon visual de Antonio Souza”, Tesis de licenciatura, México, UNAM.

³⁹³ Cuenta su hija Valeria que a partir de que Pita Amor le dijera que era un mal pintor, en torno a los 15 años, Antonio Souza dejó de pintar. Entrevista con Valeria Souza, hija de Antonio Souza, realizada por Tania Puente García, Ciudad de México, 15 de octubre de 2011. Citada en Puente García, Tania Marcela y Gabriela Silva Iburgüen (2013), “Correspondencias verbales y visuales entre la obra literaria y el canon visual de Antonio Souza”, Tesis de licenciatura, México, UNAM.

³⁹⁴ Entrevista con Arnaldo Coen en octubre de 2014 en la Ciudad de México.

³⁹⁵ En lo que se refiere a Wolfgang Paalen, a pesar de que no se menciona en concreto el asunto de la dedicación al arte, sí que identifica una “tiranía paternal” de la cual huyó hacia París (Morales, 1984: 20), donde realizó sus primeras exposiciones individuales (Driben, 2012: 24 y 25).

³⁹⁶ Entrevista con Arnaldo Coen en octubre de 2014 en la Ciudad de México.

y Silva, 2013: 18)³⁹⁷. Interesa poner esto sobre la mesa para acercarse a comprender cómo, junto a los provechosos capitales heredados y desarrollados por estos agentes, en varios casos existía una pretensión familiar de direccionar la formación y la vida laboral del agente, la cual es probable que jugara un papel de peso en la constitución de esa marcada libertad individualista que existía en estos agentes³⁹⁸. Individualismo que no era ajeno al galerista; un sujeto excéntrico, snob y con elevado culto a sí mismo (Puente y Silva, 2013: 31-32):

Yo escribo por vanidad, porque me divierte, y sobre todo porque me veo impulsado a ello por un entusiasmo, por una urgencia de naturaleza tan intensa y frágil que si la exteriorizo fuera del papel se pierde en una excitación que se quema rápidamente. Escribo para aquellos que como a mí les gusta la vida y sus sorpresas, sus milagros y su inefable frescura (Puente y Silva, 2013: 22 y 23).

Quizá la descripción de Antonio Souza más relevante en este sentido, sea la que ha realizado su amigo Pedro Friedeberg:

Arturo era el clásico *enfant terrible*. Le gustaba inquietar, molestar trastornar, irritar pero, sobre todo, hacer reír y hacerse notar. Era un excéntrico nato.

[...]

En 1950, cuando el padre de Antonio supo que se había dejado crecer el cabello en París, se enfadó de tal manera que lo casó inmediatamente por poderes —*in absentia*— con Piti Saldívar, miembro de una aristocrática familia mexicana. Así, Antonio tuvo que regresar a México para dedicarse a una vida burguesa con tal de complacer a sus padres (Holtz y Mena, 2009: 373-374).

Antonio Souza se había escapado a Francia tras abandonar la carrera de ingeniería, y en ese país vivió dos años con un grupo de bohemios, y otro año y medio ya casado. La que había sido su novia durante cuatro o cinco años antes de que saliera para Francia, Piti Saldívar, se casó con él a petición del padre de Antonio, que era muy conservador y quería que su hijo regresara. Saldívar llegó a

³⁹⁷ No era un “ingeniero mecánico electricista con título en toda regla”, como decía en una noticia de la época Socorro García. “La Galería de Antonio Souza: Una lección a los burócratas del arte”, de Socorro García, *México en la cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, Ciudad de México, 7 de septiembre de 1958, p. 6.

³⁹⁸ Es un modelo de libertad con unas aspiraciones muy concretas, lejos de cualquier carácter militante. Así se expresaba el joven Roger von Gunten que a inicios de los años cincuenta se dedicaba a trabajar esporádicamente para costear sus viajes: “El mundo en el que crecí era hostil e indiferente [...]. En la Escuela de Arte encontré cierta liberación y una libertad que consistía principalmente en agitarse y moverse en cualquier dirección; y todas las direcciones daban igual” (García Ascot, 1978: 17).

Francia y allí vivieron los dos un tiempo y tuvieron sus dos primeros hijos ³⁹⁹. Durante la estancia en Europa, Antonio Souza se había dedicado a escribir poesía. A su regreso en 1949, convenció a su padre de que financiara una compilación publicada en tiraje de 500 ejemplares, y así salió a la luz el poemario *Arenas* (Puente y Silva, 2013: 18 y 19).

Cuando fundó la galería unos años después de casarse, ya era padre de dos hijos y, según su amigo Pedro Friedeberg “Antonio quería ser poeta, pero tenía que ganar un poco de dinero también; entonces abrió esta galería”⁴⁰⁰. También su hija Valeria señala⁴⁰¹ que la apertura de la galería se debía a que Souza necesitaba asegurar su propio sostenimiento económico⁴⁰². Este trabajo era, por tanto, un medio de adquirir ingresos que además conectaba con sus intereses culturales (Puente y Silva, 2013: 25), pues había sido coleccionista desde temprana edad —recopilando desde venus del neolítico hasta arte moderno— y había conocido el arte europeo en su estancia en dicho continente⁴⁰³. Al parecer, barajó otras opciones. “Puso una tienda que se iba a llamar el León Dorado, con cosas de color oro que hacían sus amigos. De ahí decidió poner una galería” (Romero Keith, 1992: 22).

La inauguración se realizó con una exposición de Tamayo, misma estrategia que tan solo dos semanas más tarde seguiría la señora Joq en la Proteo al comenzar su etapa de directora. Tamayo era el artista del momento. Joq lo había expuesto para hacerse notar y mostrar que con su dirección se inauguraba un

³⁹⁹ Entrevista con Valeria Souza, hija de Antonio Souza, realizada por Tania Puente García, Ciudad de México, 15 de octubre de 2011. Citada en Puente García, Tania Marcela y Gabriela Silva Ibargüen (2013), “Correspondencias verbales y visuales entre la obra literaria y el canon visual de Antonio Souza”, Tesis de licenciatura, México, UNAM.

⁴⁰⁰ Pedro Friedeberg en “Ven a tomar café...”, Museo de Arte Moderno, 2010, Ciudad de México.

⁴⁰¹ Entrevista con Valeria Souza, hija de Antonio Souza, realizada por Tania Puente García, Ciudad de México, 15 de octubre de 2011. Citada en Puente García, Tania Marcela y Gabriela Silva Ibargüen (2013), “Correspondencias verbales y visuales entre la obra literaria y el canon visual de Antonio Souza”, Tesis de licenciatura, México, UNAM.

⁴⁰² Más adelante se citan diversas declaraciones que apuntan que la galería fue sostenida por el apoyo económico de la empresa de su padre, donde tuvo que trabajar Antonio Souza a su pesar (Romero Keith, 1992: 81).

⁴⁰³ Entrevista con Valeria Souza, hija de Antonio Souza, realizada por Tania Puente García, Ciudad de México, 15 de octubre de 2011. Citada en Puente García, Tania Marcela y Gabriela Silva Ibargüen (2013), “Correspondencias verbales y visuales entre la obra literaria y el canon visual de Antonio Souza”, Tesis de licenciatura, México, UNAM.

cambio en la Galería Proteo, que se iniciaba un proceso “diferente, mucho más estructurado”⁴⁰⁴. Por su parte, Souza hizo una muestra un tanto atípica de dibujos de este pintor, de cara a iniciar con fuerte presencia⁴⁰⁵.

A la hora de exponer a Tamayo, unos meses más tarde se produjo otra similitud entre la Galería de Antonio Souza y la Proteo. En 1956, una muestra de dicho pintor salía para Nueva York. Esta ya había sido “pregonada como uno de los eventos sensacionales, no ya de la temporada de arte sino de la vida artística a escala universal”⁴⁰⁶. Las obras de la exposición no salieron sin antes hacer un alto en la Galería de Antonio Souza. La Proteo, por su parte, había expuesto a finales de agosto de 1957 en la azotea de la nueva galería el mural “Prometeo”, que viajaría a la biblioteca de la Universidad de Puerto Rico. De modo que estos espacios retuvieron para sus espectadores, antes de que salieran del país, algunas obras del pintor más reconocido del momento.

Antonio Souza logró posicionar con fuerza su galería. De nuevo, como en la Prisse y en la Proteo, este espacio fue acogido de forma favorable por la prensa de la época, esa que iba dirigida a las élites culturales y económicas. Su rechazo a la «Escuela Mexicana»⁴⁰⁷ y su apertura a otras corrientes era bienvenida; con matices según cada exposición y dependiendo del crítico, pero bienvenida.

Durante los años que duró la galería, en *México en la Cultura*, en el *Diorama de la Cultura* y más tarde, a partir de 1962, en *La Cultura en México*, se sucedieron artículos que analizaban las exposiciones. Hubo incluso varios elogios que no se han encontrado en igual medida hacia la señora Joq o hacia Juan Martín. Los comentarios eran como estos que siguen:

1) Souza, que ha escogido a sus pintores con sumo cuidado, se anotará sin duda otro gran

⁴⁰⁴ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

⁴⁰⁵ "La publicidad y Tamayo", de Elena Poniatowska, *Novedades*, Ciudad de México, 18 de abril de 1956, p. 2.

⁴⁰⁶ "La de Rufino Tamayo", de Margarita Nelken, en *Excélsior*, Ciudad de México, 7 de septiembre 1956, p. 8-b.

⁴⁰⁷ Diego Rivera formó parte dos exposiciones colectivas, una en 1959 y otra en 1961, esta última en Lima, donde también hubo obra de José Clemente Orozco. Estos son los únicos casos en los que alguna obra de la «Escuela Mexicana» estuvo presente. Véase el catálogo en Puente y Silva (2013).

éxito, al iniciar esta exposición colectiva, tan variada y de indudable valor⁴⁰⁸; 2) Como nuestra crónica no es de arte sino puramente social, nos dedicaremos a la concurrencia y sobre todo a la excelente labor cultural que Souza ha venido desarrollando. No resulta exagerado decir que la Galería de los Contemporáneos que tan acertadamente dirige Souza es la galería más visitada en México actualmente⁴⁰⁹; 3) Buena revisión llevada a cabo en la Galería Souza; pone una vez más en relieve la lozana obra de un joven pintor [Felguérez], fuerte y personal⁴¹⁰; 4) Invitado por el Instituto Contemporáneo de Lima [...] ha salido para dicha república el infatigable Antonio Souza, pionero del abstraccionismo en México y constante animador de las artes plásticas⁴¹¹.

En varios artículos se mencionaba el carácter de «novedad»⁴¹² de las obras, aunque también hubo algún caso donde se comentaba que lo expuesto era ya conocido⁴¹³. Sin embargo, lo más común era leer críticas ceñidas al análisis

⁴⁰⁸ Exposición en la Galería de A. Souza,” *Novedades*, México, 1 de julio de 1956, Segunda Sección, p. 5.

⁴⁰⁹ “Obtiene gran éxito la exposición de T. Hansen en la galería”, *Novedades*, México, 4 de agosto de 1956, Sección N-B, p. 5.

⁴¹⁰ “Dos abstractos”, de Enrique F. Gual, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 22 de enero de 1961, p. 2.

⁴¹¹ “Sala de ventas”, sin autor *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 23 de abril de 1961, p. 3.

⁴¹² “Antonio Souza está ‘agitando’ con algunas ‘novedades’ en su local [...] el ambiente del mercado artístico”. Extraído de “En la galería Souza. Feliciano Pena”, de Jorge J. Crespo de la Serna, en *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 15 de julio de 1956, p. 4. “La Galería de Antonio Souza continúa dándonos a conocer ‘valores’ (como se estila decir ahora) artísticos extranjeros, alternándolos con ‘valores’ de vanguardia nuestros (Tamayo, Soriano, Carrington, Rahon, Gerzso, etcétera). Extraído de “3 exposiciones”, de Jorge J. Crespo de la Serna, en *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 13 de octubre de 1957, p. 6. Ceferino Palencia se refiere a la “interesantísima exposición” alemana en un artículo del 19 de enero de 1958. El mismo crítico, el 29 de junio de 1958, en una nota sobre “Exposiciones paralelas” a la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, comenta que “la Galería Souza da la nota más completa de lo abstracto”. La defensa más clara de la galería y de su capacidad de atraer a pintores extranjeros es la de Socorro García en su artículo “La Galería de Antonio Souza: una lección a los burócratas del arte”, del 7 de septiembre de 1958. Crespo de la Serna comentaba el 9 de agosto de 1959 que “Toledo, nuevo completamente en las lides de la pintura” exponía en la Galería de Antonio Souza. Juan García Ponce anotaba el 22 de noviembre que “Eduardo Ramírez, pintor colombiano casi desconocido en México, expone en la Galería Antonio Souza”. En el recuento anual de Cardoza y Aragón del 27 de diciembre de 1959, entre las galerías con exposiciones destacadas estaba la de Antonio Souza —y la Proteo. En el resumen del año de Nuevillate, publicado el 6 de enero de 1963, se hacía referencia a la Galería de Antonio Souza y la presentación de Toledo, pero no a la Proteo ni a la Juan Martín, cuando esta última llevaba más de un año funcionando. “La Galería Antonio Souza siempre se ha esforzado por dar a conocer las mejores muestras del arte contemporáneo”; dicho por Carlos Valdés el 23 de julio de 1961.

⁴¹³ En “Miguel Covarrubias”, de Jorge J. Crespo de la Serna, en *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 24 de marzo de 1957, p. 6. También en “Tapices de Leonora Carrington y tres pintores noveles” de Jorge J. Crespo de la Serna, en *México en la cultura*, suplemento de

plástico generalmente halagadoras.

Durante el tiempo que estuvo funcionando la galería, Antonio Souza se dedicó a la literatura de forma intermitente. En el capítulo dos ya se ha mencionado las relaciones que el campo artístico y el literario tenían en diferentes planos. Souza realizó una publicación en *Cuadernos de Bellas Artes* en 1961 y otra en *El Corno Emplumado* en 1963, mismas revistas donde se reproducían imágenes de obra plástica y aparecían ensayos de los propios pintores. En la primera colaboraron Mathias Goeritz, Leonora Carrington y Juan Soriano, mientras que la segunda publicó el Manifiesto de Los Hartos⁴¹⁴ (Puente y Silva, 2013: 49-50). Cuevas ilustró del texto “Pascualina” que Souza publicó en 1958 en la revista *Américas*, el órgano de difusión de la OEA (Silva y Puente, 2013: 49)⁴¹⁵. El propio Antonio, en ocasiones, dedicó algunos textos —tan solo tres— a los mismos pintores que exponía (Puente y Silva, 2013: 72), y también escribió unas palabras para el catálogo de Toledo de la muestra de Texas de 1959 (Romero Keith, 1992: 34). En contraste, no se tiene noticias de que la señora Joq ni Juan Martín —que no incursionaron en la literatura— se dieran a esta actividad.

En contra de lo afirmado en algún lugar⁴¹⁶, la exposición que en 1961 presentó la Galería Antonio Souza en Lima no fue la primera muestra que organizaba una institución privada en el extranjero⁴¹⁷. Ya hemos visto cómo la Galería Proteo realizó varias actividades de este tipo desde 1956.

Sobre la actividad internacional de la galería, según algunas declaraciones

Novedades, México, 27 de mayo de 1957, p. 6. También en “Dos exposiciones. Gerzso y Vlady” de Jorge J. Crespo de la Serna, en *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 24 de enero de 1960, p. 6.

⁴¹⁴ Conocida exposición realizada en la Galería Antonio Souza.

⁴¹⁵ Según Cuevas, el mismo *se lo hizo publicar* en esa revista. De todas formas, Cuevas es uno de los artistas que más ha tendido a enfatizar su agencia y a omitir la ajena que le ha resultado de apoyo. En el mismo fragmento (Romero Keith, 1992: 36-37), también comenta que “una de las primeras exposiciones que se llevó a cabo” en la Galería de Antonio Souza fue la de sus cartas, pero eso no sucede sino hasta 1960, cuatro años después de la apertura, cuando la mayoría de los artistas de su generación que habían expuesto allí ya habían realizado muestras individuales, y cuando ya se habían realizado las muestras de arte europeo de 1958 y 1959.

⁴¹⁶ (Puente y Silva, 2013: 30),

⁴¹⁷ En realidad habría que remontarse, cuanto menos, a la Galería Mont-Orendain (Puebla, 1948-1949) para referirse a una institución privada que llevase arte nacional al extranjero. En 1948 expuso pintura mexicana contemporánea en Guatemala (Fernández, 1949: 47).

Souza “promovía” (Romero Keith, 1992: 65) a sus pintores mexicanos fuera del país, además de que por el hecho de pertenecer a su galería “se tenían las puertas abiertas en cualquier parte del mundo”. Sin embargo, hay más evidencias de exposiciones directamente organizadas por parte de la Proteo en el extranjero⁴¹⁸. En cambio, es más difícil determinar cuál de las dos galerías era más activa atrayendo arte de otros países a México —más allá de los años 1958 y 1959, donde Souza tuvo mayor protagonismo en este sentido⁴¹⁹— o si estaban, a nivel general, a la par⁴²⁰.

La Galería de Antonio Souza generó más agitación que la Proteo, aunque no por ello se puede afirmar que fuera más importante para «la ruptura», ya que hubo agentes como Inés Amor o Leonora Carrington que consideraban poco serio el trabajo de Souza. En realidad, ambas, con sus matices fueron indispensables.

Para acercarse a ver cómo se percibían estos dos espacios, es útil cruzar varias declaraciones. Mathias Goeritz hacía este balance: “Con anterioridad se habían establecido otras galerías como la Prisse en la calle Londres, y la Proteo en la calle de Génova, pero estaban ligadas a la Zona Rosa y tenían un sabor prematuro y provinciano” (Romero Keith, 1992: 49). También existían reacciones menos complacientes, como la de Inés Amor: “Toño tuvo menos importancia que Juan Martín, porque mariposeaba con todo, lo mismo exhibía cosas muy buenas que cosas muy malas, y aunque movió mucho el ambiente, el efecto era de ‘revuelto’” (Manrique y Conde, 1987, 218). Cerca de esta postura estaba Leonora Carrington: “Nunca hice comparaciones entre Inés y Toño, pero la galería de Inés era más seria; con Toño la cosa era más de juego” (Romero Keith, 1992: 60). Raquel Tibol lo expresa así: “[La Galería de Antonio Souza] fue piso y paredes para algunos eventos vanguardistas, mientras que la Proteo mantuvo una línea

⁴¹⁸ Juan Soriano: “Toño Souza, no siendo comerciante, teniendo buenísimos cuadros, no pudo lograr hacer un mercado internacional para México” (Romero Keith, 1992: 30).

⁴¹⁹ Trajo a México una exposición de arte alemán contemporáneo, otra de italiano y otra de francés, y en 1959 presentó una segunda muestra de *La jeune école de Paris*,

⁴²⁰ Para comparar estos y otros aspectos de ambas galerías se puede contrastar el catálogo de la Proteo (Anexo III de esta tesis) con el de la Souza, que puede consultarse en la tesis de Puente y Silva de 2013. Esta última se encuentra en la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México, y puede descargarse de su página web: <http://bibliotecacentral.unam.mx/tesis.html>.

bien planeada” (Romero Keith, 1992: 88).

Entre la identidad de la galería —que era la del propio Souza— había una cierta extravagancia elitista: “Al principio el público era recibido por un portero de librea y guantes blancos que abría la puerta con una elegancia rayana en el absurdo”⁴²¹. A esta rareza distintiva también contribuían algunos artistas⁴²².

[Antonio Souza] Tenía esa cosa así un poco arrogante del niño bien, que decimos acá. [...] Y sí, era elitista. Sus artistas pues iban bien vestiditos. No eran del tipo bohemio o existencialista. [...] No entraba cualquier persona en las inauguraciones. Había como un filtro⁴²³.

Las mismas comparaciones que los artistas de «la ruptura» han hecho más tarde entre la Galería Antonio Souza y la Juan Martín, contribuyen a esta idea del criterio caprichoso de Souza y a su manejo de la galería un tanto más lúdico.

Roger von Gunten recuerda:

También Antonio Souza abrió puertas, pero sus estilos eran muy diferentes; ante todo, Antonio tenía un ojo terriblemente discriminador, muy caprichoso. Hacía solo las cosas que eran de su gusto personal, pero tenía una visión artística impecable. Juan Martín era más racional; también tenía buen ojo pero siempre estaba supeditado a su mente, a su raciocinio, y tenía que justificar los caprichos de sus ojos. [...] A Antonio Souza no le importaba vender; le gustaba exponer buenos cuadros y divertirse (Romero Keith, 2000: 99-100).

En torno a la Galería de Antonio Souza, la importancia del capital social volvía a hacer presencia. Sin pretender desgranar todas las facetas de dicho capital abigarradas en torno a este espacio, es pertinente señalar que Octavio Paz —además de otros literatos de importancia en la época⁴²⁴—, era cercano a Souza y asistente frecuente a la galería. Según José Luis Cuevas: “Los pocos cuentos que publicaba Antonio Souza siempre eran bien comentados por los escritores y era muy estimado por personas como Octavio Paz” (Romero Keith, 1992: 37). Fue

⁴²¹ “Historiar la Galería Antonio Souza (I)”, de Raquel Tibol, *Proceso*, Ciudad de México, 23 de septiembre de 1991, pp. 55.

⁴²² En una exposición de Friedeberg de 1966, él y su mujer estuvieron en la inauguración disfrazados de leopardos y Souza de domador. “Pedro Friedeberg ¿Pintor?”, de Jasmin Reuter, *La Cultura en México*, suplemento de Siempre!, 12 de enero de 1966.

⁴²³ Entrevista con Ester Echeverría el 16 de mayo de 2016, Ciudad de México.

⁴²⁴ Juan José Arreola y Elena Poniatowska (Puente y Silva, 2013: 62-64), y otros muchos con los que había compartido espacio en diversas publicaciones (Puente y Silva, 2013: 35-72).

Paz el que convenció a Antonio de hacer una exposición individual de Bona de Mandiargues —pareja de Paz por un tiempo y luego de Toledo— y una colectiva de arte francés contemporáneo. Para esta última empresa, Octavio le consiguió a Souza el vínculo adecuado en Francia (Puente y Silva, 2013: 62).

Otro caso similar de colaboración fue la exposición de la galería en Lima, que en realidad la organizó Fernando de Szyszlo, ese “señor muy distinguido que iba y venía de París” y que, junto a su mujer, era “de lo mejor de la sociedad de Perú” (Romero Keith, 1992: 32). La red de relaciones que consolidó esta exposición, y que a continuación se sintetiza, evidencia lo pequeño que era el mundo cultural mexicano. José Luis Cuevas —que conocía a Souza desde 1957 (Romero Keith, 1992: 36)— había entablado relación con Szyszlo en Washington en 1958, cuando este último trabajaba para José Gómez Sicre en la División de Artes Visuales de la OEA (Romero Keith, 1992: 25). Antes de la exposición de la Souza en 1961 en Perú, Szyszlo —que además era muy amigo de Paz desde París (Romero Keith, 1992: 26)— había organizado una muestra de Cuevas en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima, de cuyo Comité Directivo formaba parte el artista peruano. Cuevas animó a Szyszlo a exponer en México, en concreto en la galería de Souza, y en febrero de 1959 llevó a cabo allí una muestra individual. “De ahí nació una amistad [con Souza] que hizo que después yo organizara en Lima una exposición de pintura mexicana presentada por la Galería de Antonio” (Romero Keith, 1992: 26).

A la galería acudían “literatos, escritores, filósofos”; “Álvaro Mutis, Octavio Paz, Salvador Elizondo” (Romero Keith, 1992: 47). Juan Soriano condensa en dos oraciones la importancia de la capacidad de convocatoria del galerista: “Los *vernissages* en esa época eran de tumultos, donde quiera que fueran. Ahora bien, con Toño, que era amigo de medio México, mi exposición fue un éxito enorme” (Romero Keith, 1992: 30).

Las galerías eran espacios específicos para socializar. La de Antonio Souza conformaba “un ambiente artístico, literario, musical, de las artes plásticas”, al que, según Álvaro Mutis, “iban los amigos que estaba uno seguro de encontrar; alguien

con que continuar un diálogo iniciados días antes en la misma galería” (Romero Keith, 1992: 97). No eran simples lugares neutros donde exponían los artistas «rupturistas»; meros “espacios” que “no hacen nada”, al decir de Leonora Carrington (Romero Keith, 1992: 60). Todo lo contrario: insertaban a los artistas en unos centros de confluencia intelectual muy concretos, y que abrían situaciones de oportunidad para determinada concepción del arte.

Las galerías producían una confluencia intelectual, pero también atraían a un sector de la élite económica. La de Antonio Souza “conglomeró tanto a intelectuales y artistas como a miembros de la realeza europea y jet-set mexicano” (Puente y Silva, 2013: 31 y 32). El galerista daba fiestas donde se reunía, en palabras de José Luis Cuevas, “gente con algún título nobiliario y muchas familias mexicanas de alcurnia” (Romero Keith, 1992: 36)⁴²⁵.

Las relaciones en torno a la galería propiciaban otras dinámicas. Souza influía de forma directa e indirecta en la constitución de los gustos culturales de los artistas más jóvenes, a los que les prestaba libros y discos de música⁴²⁶. Decía Tomás Parra que en su galería se presentaban “muchas novedades”, “imágenes que transformaban sin lugar a dudas el pensamiento de cada uno de nosotros, por las proposiciones planteadas en las diferentes obras de los artistas” (Romero Keith, 1992: 66-67), aunque no tanto en otros de más edad, como Juan Soriano (Romero Keith, 1992: 32).

⁴²⁵ María Luisa Elío: “Le gustaba rodearse de gente inteligente, distinguida, con apellidos aristocráticos, y siempre sobresalió entre ellos” (Romero Keith, 1992: 23).

⁴²⁶ Elena Poniatowska: “[Antonio Souza] sabía imponerse; llegaban los pintores a su galería y les decía cómo iba a ser la exposición, cómo se iban a vender los cuadros, cuál iba a ser el precio de esos cuadros” (Romero Keith, 1992: 73). Gilberto Aceves Navarro: “Pasé a la aventura de encontrar un lenguaje personal. Fue una transición muy difícil y de Antonio recibí apoyo, sugerencias que me sirvieron de mucho. [...] Después de la primera exposición me dijo: ‘Vas bien, pero lo que haces es todavía muy incipiente’. Yo utilizaba cierto automatismo un poco a la idea de los pintores gestuales [...]. Antonio me señaló los problemas que este método implicaba, también me puso en contacto con otros artistas que él apoyaba. En su galería conocí a Von Gunten, Pancho Corzas y otros. A Toledo lo llevamos a la galería Roberto Donis y yo” (Romero Keith, 1992: 76). Incluso más allá de la pintura, este capital social también llegó a gente como Álvaro Mutis: “Me fue presentado a las personas que yo necesitaba y quería, o con las cuales iba yo a crear un encuentro. En esto él era admirable” (Romero Keith, 1992: 97). Y el mismo escritor: “A pintores como Corzas, les hizo observaciones muy fuertes sobre desvíos que él apreciaba en su pintura. Recuerdo que a la misma Leonora Carrington, nada menos, le hizo, delante de mí, observaciones sobre algunos de sus cuadros” (Romero 1992: 100).

Además de ayudar a integrar a los agentes «rupturistas», las galerías también eran el lugar desde el que se establecían las distinciones respecto a la «Escuela Mexicana». La de Antonio Souza —y al menos también las otras tres— funcionaba también como “detonadora de polémicas críticas” (Puente y Silva, 2013: 90). Así ocurrió, entre otros casos, a raíz de la exposición de 1958 de Carrillo Gil, de “pequeñas manchas” “pintadas sobre retazos de prendas íntimas”, a partir de la cual Westheim y Paz atacaron al muralismo⁴²⁷.

Estas facetas de la galería y de las relaciones que propiciaba nos ayudan a evidenciar que dichos espacios, en vez de un mero lugar de resonancia, eran *constituyentes* del momento artístico a muy diferentes niveles, incidiendo sobre varios agentes. Es por ello que resulta interesante entender estos espacios como focos de irradiación de propuestas opuestas a al arte politizado. En torno a ellas se agregaban individualidades —no aleatorias, sino de una procedencia social muy concreta— *a placer*, generando agrupaciones que no eran grupos pero que podían ser más funcionales que estos.

En resumen, las galerías Prisse, Proteo, Souza y Juan Martín eran *espacios* que se puede afirmar que funcionaban como *agentes* del proceso a costa de subrayar que con esta expresión se está realizando una metáfora de las relaciones sociales que propiciaban⁴²⁸ —a menudo más allá de la delimitación geográfica de la galería—.

Tener esto en cuenta, no solo permite relativizar la «genialidad» de los productores directos como *principio* de la consagración —y relocalarlos en un espacio de relaciones complejo donde no solo la obra es determinante—, sino que también ayuda a acercarse críticamente a la idea del «buen ojo» del galerista; noción que traslada la ideología romántica del «artista creador» al «*dealer*

⁴²⁷ “Historiar la Galería Antonio Souza (I)”, de Raquel Tibol, *Proceso*, Ciudad de México, 23 de septiembre de 1991, pp. 55.

⁴²⁸ A modo de ejemplo, y en palabras de Tomás Parra: “Antonio nos fue conectando uno a uno con diferentes medios hasta llegar al *non plus ultra* social. Él fue quien nos adentró en ese ambiente, empezó a llevarnos a fiestas de los grandes coleccionistas” (Romero 1992: 66).

descubridor»⁴²⁹.

La afirmación de Juan Soriano sobre el “ojo maravilloso” de Souza (Romero Keith, 1992: 30), o la de Fernando de Szyszlo acerca de su “gran visión en materia de pintura” (Romero Keith, 1992: 25) —noción que se repite bajo diferentes formas entre sus amistades entrevistadas para el libro de Romero Keith, y que es uno de los lugares comunes de la «ideología carismática»— en realidad reflejaban dos cuestiones. Por un lado, la afinidad de criterio entre estos artistas y el galerista. Por otro, una concentración en Souza de lo que a la postre era responsabilidad del campo. Esas afirmaciones sobre el galerista dejaban de lado la apertura de oportunidades que para un artista implicaba una galería —oportunidades a veces al margen del control del propio Souza—, trasladando una *virtud social* a los “ojos inolvidables, de un color verde claro y azul” (Romero Keith, 1992: 29) de Antonio. Dicha perspectiva acerca del galerista era una noción que presuponía un desarrollo artístico autónomo, en cierto sentido teleológico, que Souza se adelantaba a prever, como si el espacio donde insertaba al artista —su galería— y la red de relaciones que propiciaba no fuese constitutiva⁴³⁰.

El «buen criterio» de Souza no era la capacidad de detectar la *teleología artística de una trayectoria avocada a destacar*, sino que introducía al productor de esas obras en un espacio que le permitiría desarrollarse. Claro que para esto era necesario un cierto conocimiento de las posibilidades de consagración en determinado ámbito, un capital económico suficiente y un capital social adecuado —y por ello cualquier agente no era válido—, pero el resultado final de su elección escapaba a las «virtudes» individuales del galerista⁴³¹.

⁴²⁹ José Luis Cuevas: “Podría decirse que es el descubridor de Toledo, de Friedeberg y también de otro pintor, Francisco Corzas” (Romero Keith, 1992: 37).

⁴³⁰ Un ejemplo de ello es la promoción que Fernando Botero y Fernando Szyszlo hicieron de Manuel Felguérez y otros artistas de la Galería Antonio Souza en Colombia y Perú (Cherem, 2004: 145).

⁴³¹ La cita de Soriano que abre este apartado, bastante crítica, nos da pie a ahondar en esta reflexión, propiciada desde la teoría bourdiana, que reduce la importancia de los agentes —a menudo reemplazables, como de hecho ocurrió con Joq y Souza— en favor de la importancia de la dinámica del campo: la distancia que hay entre la práctica individual —que puede considerarse más o menos acertada— y las implicaciones que esta práctica llega a adquirir dentro de un campo con sinergias en desarrollo, en cuyo diálogo, independientemente de fracasos particulares y de la ausencia de “constancia” y “plan de trabajo” (Romero Keith, 1992: 32), determinada agencia puede

En 1963 Antonio Souza se divorció, y ese mismo año se casó con Eulalia Sevilla “*socialité* mitad polaca, mitad poblana, ligada con la aristocracia dado el título de su madre: la condesa Zamoyski” (Puente y Silva, 2013: 33). Wanda Sevilla, hermana de Eulalia, fue esposa de su amigo Pedro Friedeberg (Puente y Silva, 2013: 33).

La galería cerró en 1968, en principio, a causa de un infarto masivo que sufrió Antonio Souza, a partir del cual se mudó con su mujer a una casa en Las Lomas y redujo su labor de comprador y vendedor de arte. Se señala lo de “en principio” porque en su nueva casa continuó dando las fiestas los domingos con la élite cultural y económica mexicana, y también la extranjera de paso, al parecer con un fuerte consumo de alcohol (Puente y Silva, 2013: 33-34). Fuera o no dicha razón la única y determinante en la decisión de cerrar la galería, lo cierto es que los artistas que exponían en ella en 1968 no eran ya los mismos que habían estado diez años antes.

La siguiente tabla incluye a aquellos que expusieron en la galería tres veces o más. Las exposiciones individuales están en negro y las colectivas en gris. En los casos en los que aparece un número “2” se debe a que hubo dos exposiciones, individuales o colectivas, de ese artista en determinado año. Estos sujetos están ordenados por fecha de aparición, lo que nos permite ver cómo los que comenzaron a exponer durante los tres primeros años, lo hicieron mayoritariamente hasta 1961, mientras que entre 1964-65 otro grupo de pintores pasó a ser el más presente. Durante los primeros cinco años —1956-1960— se fueron sumando nuevos artistas, y, a partir del sexto —1961—, gran parte de los que habían estado principalmente presentes dejaron de exponer. Estos *dos momentos* de la galería quedan aún más remarcados si tenemos en cuenta que la exposición colectiva de 1966, en la que participaron varios de los primeros artistas, fue un acto conmemorativo del décimo aniversario que presentó los retratos que Antonio Souza pedía de sí mismo a los pintores como condición para exponer sus

adquirir gran relevancia. Por ejemplo, Souza fue modelo admirable para sujetos que después serían importantes agentes culturales en la dinámica «rupturista»: para Helen Escobedo (Romero Keith, 1992: 75) y para las hermanas Pecanins (Romero Keith, 1992: 90).

obras (Puente y Silva, 2013: 97).

		1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968
R. Tamayo	Indiv.	2												
	Colect.													
J. Bageris	Indiv.													
	Colect.													
B. Barborini	Indiv.													
	Colect.													
Felguérez	Indiv.													
	Colect.		2			2								
Carrington	Indiv.													
	Colect.					2								
G. Gerzso	Indiv.													
	Colect.													
M. Goeritz	Indiv.													
	Colect.						2							
W. Paalen	Indiv.													
	Colect.													
A. Rahon	Indiv.													
	Colect.													
J. Soriano	Indiv.													
	Colect.					2								
P. Coronel	Indiv.													
	Colect.													
L. Carrillo	Indiv.													
	Colect.		2			2								
Von Gunten	Indiv.				2	2		2						
	Colect.													
F. Botero	Indiv.													
	Colect.						2							
F. Arnal	Indiv.													
	Colect.			2										
F. Orlando	Indiv.													
	Colect.													
Bona	Indiv.													
	Colect.			2										
G. Aceves	Indiv.													
	Colect.													
J. L. Cuevas	Indiv.													
	Colect.					2								
B. Tichenor	Indiv.													
	Colect.													
A. Perilli	Indiv.													
	Colect.													
Carrillo Gil	Indiv.													
	Colect.					2								
H. Petersen	Indiv.													
	Colect.													
F. Syszlo	Indiv.													
	Colect.													
F. Toledo	Indiv.													
	Colect.					2								
R. Zanabria	Indiv.													
	Colect.													
F. Corzas	Indiv.													
	Colect.													
López Loza	Indiv.													
	Colect.													
Friedeberg	Indiv.								2					
	Colect.													
X. Esqueda	Indiv.													
	Colect.													
B. Nissen	Indiv.													
	Colect.													
R. Hurtado	Indiv.													
	Colect.													
Luis Jaso	Indiv.													
	Colect.													
G. Ocejo	Indiv.													
	Colect.													

Tabla 2: Principales expositores de la Galería de Antonio Souza. Elaboración propia a partir del catálogo de la Galería Proteo de Puente y Silva (2013). Se le ha añadido la primera exposición individual y la primera colectiva de Pedro Friedeberg, que figuraban en un libro de Rodríguez Prampolini (Rodríguez, 1973: 26).

De los que dejaron de exponer en la Galería de Antonio Souza, al menos Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Roger von Gunten, Felipe Orlando, Francisco Toledo y Fernando de Szyslo⁴³² en diferentes fechas pasaron a exponer con Juan Martín. En el caso de Lilia y Manuel, se debió en parte por una discusión personal y trivial con el galerista (Cherem, 2004: 146), aunque también consideraba Felguérez que la galería: “desde que se cambió a Reforma, abrió mucho sus puertas, empezó a jalar a muchos pintores y para mí ya no fue lo mismo” (Romero Keith, 1992: 43). También Malú Block recuerda que Souza había ido dejando caer la galería y que sus pintores ya no eran de la calidad de los anteriores⁴³³.

A pesar de esto, no resulta plausible sugerir que la competencia y la pérdida de los pintores que más consagración adquirirían durante los años sesenta y setenta contribuyera a la decisión del cierre, aunque dicha competencia se produjo⁴³⁴. Si al inicio de la galería hay declaraciones contradictorias sobre las causas de la apertura, avanzado el tiempo dicho negocio parecía funcionar un tanto al margen de sus resultados económicos⁴³⁵. En 1963 murieron los padres de Antonio, y la herencia tuvo que ser importante. Debía ser a este capital al que Soriano se refería con el siguiente comentario:

Toño Souza, no siendo comerciante, teniendo buenísimos cuadros, no pudo lograr hacer un mercado internacional para México. Además, cuando Toño ya tuvo el dinero y lo podría haber hecho, ya no se interesó tanto por la galería sino por ver cómo defendía ese dinero (Romero Keith, 1992: 30-31).

⁴³² Este último pasó a exponer cada dos años en la Galería Juan Martín, espacio con el que Manuel Felguérez le había contactado (Romero Keith, 1992: 27).

⁴³³ Entrevista con Malú Block el 13 de junio de 2016, Ciudad de México

⁴³⁴ Roger von Gunten: “En un principio fue Antonio Souza quien vendía mi obra, junto con la de otros pintores amigos; poco a poco ellos se fueron con Juan Martín, y en 1966, cuando Juan abrió su galería en la calle de Amberes, me fui yo también” (Romero Keith, 2000: 99).

⁴³⁵ Raquel Tibol: “Parece que como negocio no funcionó muy bien porque su interés estaba cifrado en algo distinto de los pesos y centavos. Llegó un momento en que el patrimonio familiar no pudo seguir sosteniendo la aventura. La cortina se bajó sin ruido público, entra las brumas de la bohemia y el *jet set*”. En “Historiar la Galería Antonio Souza (III)”, de Raquel Tibol, *Proceso*, Ciudad de México, 7 de octubre de 1991, pp. 59.

Diversos agentes entrevistados en el libro de Romero Keith (1992) mencionan un alejamiento de Souza de la galería debido a otras preocupaciones —como su vida social— que no terminan de ser explicitadas⁴³⁶.

Al parecer, en lo que se refiere a las galerías Proteo, Souza y Juan Martín, en los tres casos el abandono de los galeristas se debió a cuestiones personales. En ninguno hay muestras de que la decisión fundamental estuviera basada en la situación económica en la que se encontraba la galería. Las razones fueron dramas personales que no son el objeto de estudio de esta tesis y que súbitamente dejaban descabezados los respectivos proyectos. Podría parecer que esta es la evidencia de que la clase social llega a perder toda posibilidad de importancia en determinados momentos de un proceso histórico. Quizá en algún caso esto sea cierto, pero en lo que respecta a Antonio Souza —y también a la señora Joq— estamos ante un miembro de la burguesía mexicana que definía verticalmente el funcionamiento de la galería, incluido su cierre. Una forma de organización que, por ejemplo, estaba en las antípodas del Taller de Gráfica Popular o el Salón de la Plástica Mexicana.

Conviene apuntar algunas cuestiones sobre la informalidad económica del galerista para acercarse al funcionamiento de este «bastión de la libertad». A pesar de los numerosos testimonios, lo único que se desprende con claridad de ellos es que los artistas no siempre recibían su pago⁴³⁷, pero no se hace explícito si la galería era económicamente solvente. Manuel Felguérez comentaba lo siguiente:

Lilia y yo hicimos con Souza tres o cuatro exposiciones. Los jóvenes éramos cercanos a él, pero nos mantenía al margen de su mundo privado. Le gustaba fungir un rol paternalista con nosotros. Cuando ya estábamos en las últimas nos ofrecía dinero “a cuenta”, pero jamás daba el gusto de decirnos: “Vendiste, ahí está tu dinero” (Cherem, 2004: 146).

⁴³⁶ Álvaro Mutis: “Hubo un momento en que su vida privada se descarrila completamente y con ella se hunde también la galería” (Romero Keith, 1992: 101).

⁴³⁷ Soriano rememora que “todavía hace pocos años, Botero me decía: ‘Dile a Toño que me pague lo que me debe porque no se lo quiero regalar’, y Toño no sabía ni qué era, ni cuando, ni a qué horas” (Romero Keith, 1992: 32). Cuevas: “Era sumamente despreocupado respecto al dinero y era difícil cobrarle”. “No era por falta de honradez, ni mucho menos, porque siempre acababa saldando sus cuentas, era por falta de organización dentro de la galería” (Romero Keith, 1992: 37-38).

El mismo pintor:

Toño también era muy conocido porque jineteaba⁴³⁸ el dinero como loco. Si vendía un cuadro decía: 'Toma, te voy a dar un anticipo [...], y lo hacía porque era paternalista. Le gustaba que uno fuera y le dijera: "Oye no tengo para comer; "No te preocupes, ten", y te daba, vendieras o no (Romero Keith, 1992: 43).

Similar era la apreciación de Juan Soriano:

Era manirroto, despilfarrador, descuidado. A mí un día me llegó con dos cabezas olmecas, que todavía tengo, porque era ya tan grande la deuda que tenía conmigo de las cosas que se llevaba de mi casa, que así me quiso pagar. Nunca supe qué hizo con mis cosas, si las vendió, si las perdió, si las regaló, si las tiró. [...] Pero nunca nos peleamos con él porque era un amigo (Romero Keith, 1992: 32-33).

Hilda Lorenzana, esposa de Arnaldo Coen en aquellos años y trabajadora de la galería, da la siguiente contradictoria explicación:

No es cierto que hubiera mala organización en la galería: había ficheros con tarjetas de clientes donde se anotaba lo que habían comprado, las dimensiones de las pinturas, la técnica. Cuando menciono que Toño era un bohemio no quiero decir que la galería fuera un desastre. Había todo un orden, un sistema para el manejo de la galería, pero no se trabajaba como un negocio sino por placer.

La mala organización de la galería era de tipo económico, para él la galería no implicaba un negocio y no llevaba un orden en lo que respecta a las finanzas, revolvía sus gastos personales con los de la galería (Romero Keith, 1992: 47).

Roger von Gunten:

No nos trataba mal y sí nos pagaba, pero no lo hacía a tiempo; nos pagaba como él pensaba que nos convendría a nosotros para fomentar nuestra creatividad, según este concepto suyo de hacer necesario el sufrimiento del artista (Romero Keith, 1992: 55).

En fin, las irregularidades económicas y las arbitrariedades eran amplias. Y sin embargo, la resonancia en la que entraba este espacio y los artistas «rupturistas» reducía el peso de estos problemas.

⁴³⁸ Empleaba el dinero de la venta de un cuadro en nuevas inversiones antes de pagar al artista.

4.3. Juan Martín al frente de su galería (1961-1973)

La Galería Juan Martín no se limitaba a exponer cuadros, sino que aspiraba a ser un punto de contacto, con propósitos definidos, entre un grupo de creadores y el público.
Delmari Romero Keith⁴³⁹

Recuerdo que una vez que festejábamos su cumpleaños [el de Juan Martín] le hicimos una piñata con su cara y el gorro de la Legión Extranjera. Se moría de la risa. Nos divertimos mucho dándole de palos delante de él; eso debe tener algún simbolismo, ¿no?, pero a él le gustó mucho.
Manuel Felguérez⁴⁴⁰

La procedencia social de Juan Martín era un tanto distinta que la de Antonio Souza y la señora Joq; aunque apenas hay información de este aspecto, no parece que fuera hijo de una familia de elevados ingresos y amplios contactos entre la élite económica y cultural.

Juan Martín nació en Bilbao en 1922, de modo que era seis años mayor que Souza y unos tres años mayor que la señora Joq. Debido a una mala relación con su padre, con 20 años salió de su casa para enlistarse en la Legión Española, y dos años más tarde se pasó a la Legión Extranjera (Romero Keith, 2000: 59). A finales de 1946, abandonó la Legión y comenzó a estudiar historia del arte en Francia, lo que supone un cambio de orientación bastante brusco que invita a pensar que antes de los 18 años había tenido algún acercamiento a esta materia.

Narra Jaime García Terrés, quien le conoció en esos años, que:

Juan Martín vivía de milagro, no tenía ni un quinto. Daba clases de español, hacía recados y en poco tiempo llegó a dominar el francés con un fuerte acento. Llegó a tener contactos importantes como el alcalde de París, que inclusive le ofreció naturalizarlo. [...] Conocía a medio mundo en París y sabía un poco de todo. [...] No sé qué haya estudiado en España, pero creo que apenas cursó la primaria. [En París] leía muchísimo, iba a conferencias y tenía libros muy buenos que guardaba como inversión (Romero Keith, 2000: 70).

Durante este tiempo vivió en la Ciudad Universitaria⁴⁴¹, “donde conoció a muchos mexicanos que lo convencieron y ayudaron a viajar a México y a

⁴³⁹ Romero Keith, 2000: 42.

⁴⁴⁰ Romero Keith, 2000: 74.

⁴⁴¹ Unas declaraciones lo situaban en la Casa de México y otras en la Casa de Cuba. En cualquier caso, vivía en la Ciudad Universitaria.

establecerse en la capital” (Romero Keith, 2000: 60). Uno de ellos, García Terrés —que ya había dejado Francia, trabajaba en la Universidad Nacional Autónoma de México y se carteaba de vez en cuando con Juan Martín— fue quien lo trajo.

En un momento dado se presentó la posibilidad de traerlo. Pepe Pérez Moreno era oficial mayor de alguna Secretaría [...] y entre los dos le arreglamos los papeles para que viniera a trabajar a México; eran otros tiempos y eso era fácil entonces. Esto debió ser hacia 1955. Tuve la necesidad de poner a alguien que atendiera la *Revista de la Universidad* y lo contraté un poco a ciegas porque Juan no tenía ninguna experiencia en esa actividad. Sin embargo, tenía un talento natural y en poco tiempo se puso al día. Era el encargado, una especie de secretario de redacción, que se ocupaba de la imprenta, la corrección de textos y la tipografía (Romero Keith, 2000: 71).

En este momento comenzaba la entrada de Juan Martín al campo cultural mexicano, con todo el flujo de contactos realizados a través de la redacción de la revista. Allí pidió ayuda a Vicente Rojo para adaptarse al nuevo trabajo (Romero Keith, 2000: 81); García Terrés le presentó a Juan Soriano en un ensayo de Poesía en Voz Alta, donde comenzaron su amistad (Romero Keith, 2000: 77); por aquel entonces Juan Martín iba a casa de Gironella a pedirle ilustraciones para la revista, y en ella conoció a Pedro Coronel, Juan Rulfo y Bartolí (Romero Keith, 2000: 85). Álvaro Mutis recuerda haber conocido a Juan Martín en octubre de 1956 en casa de Octavio Paz, junto a Elena Poniatowska, Bridgitte Tichenor y Leonora Carrington; también recuerda la amistad de Juan con el señor Stohlz, editor de caros libros numerados de escritores franceses contemporáneos⁴⁴² (Romero Keith, 2000: 92). A Mutis le llamó la atención el conocimiento de Juan sobre literatura, especialmente francesa, de modo que el interés cultural que el ex-legionario había iniciado al menos en París desde 1946 estaba ya dando sus frutos⁴⁴³.

⁴⁴² Se pierde la referencia temporal y no es posible saber si fue en esta época o más tarde, con la galería ya funcionando, pero también recuerda Mutis que Juan Martín “sostenía conversaciones muy exigentes y elevadas” con Jomi García Ascot —compañero de trabajo y buen amigo del pintor «rupturista» Gabriel Ramírez, a quien presentó a Juan Martín (Romero Keith, 2000: 109)—. Además, se encontraban en fiestas en las que coincidían con Antonio Souza y Carlos Fuentes (Romero Keith, 2000: 92).

⁴⁴³ Es importante esto, porque habría sido contradictorio dar con un galerista que, además de no tener un especial capital económico, careciera también de capital cultural. El social ya estamos viendo que lo estaba tejiendo.

Pronto, Juan Martín abandonó su trabajo en la *Revista de la Universidad*, “se asoció con la Librería Francesa como corredor de libros” y “puso una pequeña librería en un rincón de la Sala Margolín” (Romero Keith, 2000: 71). Según Manuel Felguérez, y en consonancia con lo que se ha ido exponiendo, “ya para entonces Juan estaba muy metido en el ambiente de escritores y pintores” (Romero Keith, 2000: 73), lo que por supuesto no implicaba que no siguiera profundizando en él.

La Sala Margolín se encontraba a cinco calles al sur de la «Zona Rosa». Su dueño era Walter Gruen, entonces pareja de Remedios Varo. Remedios vivía en frente de la tienda, y Juan Martín conocía a la pintora y la visitaba. Fue ella quien, sabiendo acerca de las dificultades económicas de Juan, le propuso a Gruen — que era, según Vicente Rojo “otra persona extraordinaria y queridísimo amigo”⁴⁴⁴ — ayudarle y dejarle un rincón para la venta de libros. Este negocio prosperó y Juan contrató a un empleado, y como esta actividad atraía a intelectuales y a artistas, Gruen lo veía con buenos ojos (Romero Keith, 2000: 111).

Cuenta Ester Echeverría⁴⁴⁵ que la tienda de discos era frecuentada por la gente interesada en la cultura, y que allí, a un lado, tras comprar algo de música, uno podía adquirir un libro de los que vendía Juan Martín. Según García Terrés, “ahí se hizo amigo de todo el clan que frecuentaba esa tienda: Leonora Carrington, Remedios Varo y otros” (Romero Keith, 2000: 71). Por tanto, la Sala Margolín era otro de los espacios de confluencia de los artistas del ámbito de «la ruptura» y de agentes culturales afines. Juan Soriano recordaba que Walter Gruen les fiaba a los pintores para que compraran cuadros (Romero Keith, 2000: 77). En esa tienda había trabajado Pedro Friedeberg durante un breve tiempo, en 1956 (Holtz y Mena, 2009: 118), aunque al parecer el futuro galerista y el futuro pintor no se cruzaron. Entre otros, Juan Martín tuvo allí su primer contacto con Mariano Rivera Velázquez⁴⁴⁶ (Romero Keith, 2000: 113).

⁴⁴⁴ Entrevista con Vicente Rojo el 8 de abril de 2016, Ciudad de México.

⁴⁴⁵ Entrevista con Ester Echeverría el 16 de mayo de 2016, Ciudad de México.

⁴⁴⁶ De los últimos artistas que las recopilaciones más amplias introducen entre los «rupturistas» — nació en 1945—, y quien se estrenó en la Galería Juan Martín en 1963, antes de que Vicente Rojo, Gabriel Ramírez, Roger von Gunten o Arnaldo Coen hicieran allí sus primeras muestras individuales. Su exposición fue muy bien acogida por Justino Fernández, que después de varios

Como se irá viendo, el desenvolvimiento de Juan Martín a través del campo artístico era más el de un hombre de clase media tratando de relacionar su apego por cierta cultura con su fuente de ingresos, que el caso de Souza y Joq, mucho más acomodados y cuyo capital económico no dependía en la misma medida de su actividad como galeristas.

En aquel momento, antes de abrir la galería Juan Martín vivía cerca de Juan Soriano, a quien le vendía sus cuadros⁴⁴⁷. En una ocasión le preparó una edición de grabados⁴⁴⁸. También comercializaba obra de Remedios Varo (Romero Keith, 2000: 77) y de Leonora Carrington (Romero Keith, 2000: 118), además de la de otros artistas. Recuerda Felguérez que:

Empezó a interesarse por la pintura. Muy humildemente te pedía un dibujo para colgar en unos muros que tenía [en la Sala Margolín], y así fue como empezó a vender nuestra obra hasta que un día decidió cerrar la librería y abrir una galería para dedicarse exclusivamente a la venta de obra plástica (Romero Keith, 2000: 73).

Juan Martín dio este paso —al que Bartolí le había invitado (Romero Keith, 2000: 85)— y la galería se inauguró el 7 de junio de 1961 (Romero Keith, 2000: 41). Para entonces, como ha evidenciado este breve resumen, se encontraba inmerso en las relaciones culturales del polo favorable a «la ruptura». La galería iniciaba en la calle Cerrada de Hamburgo número 9, a cien metros de la Galería Antonio Souza y a otros tantos de la Proteo, en un pequeño local.

Las formas en las que el sistema de galerías intervenía en la producción artística —tanto en el objeto como en modelado del artista mismo— eran muy diversas, puesto que el mercado mediaba directa e indirectamente con la obra.

elogios cerraba su comentario con la siguiente oración: “Yo solo puedo referirme a intensidades de sentimiento y proclamar, un poco asustado, que ese mundo mágico de Rivera Velázquez habita un cuerpo de escasos 19 años” (Fernández, 1964: 99).

⁴⁴⁷ Soriano: “Llegaba Juan Martín a mi casa y me daba dinero, que tenía muy dobladito en su bolsillo, para que pagara la renta de la casa, a cambio de lo cual se llevaba alguna pintura. Yo iba con frecuencia a cenar a su casa” (Romero Keith, 2000: 77). Debió ser en este momento, antes de abrir su galería, cuando sucedió la siguiente cuestión que narra Malú Block: “fue Juan Martín quien dio a Juan García Ponce su primera comisión para que hiciera la reseña de una preciosa exposición de Juan Soriano. Así se inició Juan García Ponce en una nueva actividad, en el terreno de la crítica de arte” (Romero Keith, 2000: 119). En esta investigación se han encontrado diversos artículos de Juan García Ponce dedicados a la crítica de arte desde 1959, pero no el susodicho *inaugural*.

⁴⁴⁸ Entrevista con Vicente Rojo el 8 de abril de 2016, Ciudad de México.

Ahora conviene poner sobre la mesa un ejemplo: en el país del muralismo, Juan Martín sugería a sus pintores el tamaño de los cuadros. Recuerda Felguérez que al galerista:

Le gustaba manejar obra chica, era más fácil de colgar, de vender y nosotros, al cabo de los años, nos acostumbramos a pintar en estos formatos. No le gustaba poner obra grande porque llenaba la galería con tres y le resultaba difícil venderlos. [...] Había una columna en la sala, entonces tenías que hacer dos cuadros chiquitos, uno para cada lado, y otro de 60 centímetros para la columna (Romero Keith, 2000: 74).

La reducción del tamaño de los cuadros era una cuestión que iba más allá de la Galería Juan Martín. Decía Lilia Carrillo: “A mí me gusta el gran formato, si no pinto siempre en tamaños mayores es porque los cuadros grandes no entran en las salas de las galerías”⁴⁴⁹.

Entre las formas mediante las cuales la galería contribuía a definir el resultado plástico de forma indirecta, estaba el diálogo con las reacciones a sus trabajos, y entre ellos el apoyo entusiasta del galerista a determinadas obras. Alberto Gironella le escribía lo siguiente a Juan Martín en junio de 1966: “No me dices nada de las acuarelas que te mandé vía Bambi. ¿Te gustaron? ¿Qué destino les tienes? ¿Cuáles crees que debería de hacer en el futuro?” (Romero Keith, 2000: 135). Hilda Lorenzana, esposa de Coen en aquella época, le comentaba a Juan Martín su nuevo proyecto: “Estamos pensando en hacer una serie de litografías de tiraje limitado, con poemas y/o relatos míos en los dibujos de Arnaldo. ¿Qué opinas al respecto?” (Romero Keith, 2000: 144).

No se pretende sugerir aquí que el galerista determinaba en gran medida el resultado de los proyectos, tan solo aclarar que llegaba a ser un agente constituyente del devenir artístico, incluso, en parte, ayudando a definir el resultado plástico. Por supuesto, la importancia de la galería era mayor en un aspecto más básico, más estructurante y, por ello, más difícil de ser interpretado como injerencista —más aún si los favorecidos acaban siendo los artistas victoriosos simbólicamente—: su papel de seleccionar y promocionar a ciertos

⁴⁴⁹ Calderón Briseño, Jade Alejandra (2014), “La legitimación y el valor simbólico de las obras de arte. Las galerías y el Museo de Arte Moderno en la ciudad de México (1955-1970)”, Tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 40.

expositores.

La inauguración presentó obra de Leonora Carrington, Enrique Echeverría, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Gunter Gerzso, P. K. Irwin, Alice Rahon y Remedios Varo (Romero Keith, 2000: 202). Salvo Carrington y Varo, el resto de artistas expusieron abstracciones o profundizaciones en la abstracción⁴⁵⁰. Esto implicaba una importante toma de posición por parte de la galería ante un debate en cierta medida aún vivo. Igual que las anteriores galerías, la Juan Martín jugaba un doble papel en la transformación que se está analizando: “por una parte vivificaba el ambiente de los creadores plásticos vendiendo bien su obra, y por otra cuestionaba las escuelas tradicionales” (Romero Keith, 2000: 43).

De nuevo, como en los casos anteriores, los críticos de *México en la Cultura* acogieron de buena gana este espacio y sus exposiciones. Dicha publicación no pasaba ya por su etapa de más atención a las galerías, y las notas eran más breves y no registraban todas las exposiciones —al contrario de lo que sucedía cuando Crespo de la Serna y Palencia se dedicaban a ello plenamente durante los años cincuenta—. Sin embargo, las críticas —que podían ser de Alfonso de Neuvillate, de Carlos Valdés o anónimas— sobre la obra expuesta en la Juan Martín fueron casi siempre positivas. Lo mismo ocurría con el resto de suplementos culturales, como los del *Excélsior* y *El Nacional*.

Conviene señalar que algunos críticos eran agentes cercanos a los artistas y a la Galería Juan Martín, y no meros observadores distantes. En concreto, en el suplemento *La Cultura en México* de la revista *Siempre!*, era Juan García Ponce el que a inicios de los años sesenta se dedicaba a reseñar las exposiciones. Por su parte, Juan Martín “no solo estableció una buena relación con los críticos, sino que apoyó su labor y contribuyó a su desarrollo”, sobre todo el de Juan García Ponce (Romero Keith, 2000: 62).

Después de la inauguración, en los seis meses que restaban a 1961 solo hubo una exposición más, la de Felipe Orlando, inaugurada el 11 de diciembre (Fernández, 1962: 53). Es a partir de 1962 cuando la Juan Martín inició una

⁴⁵⁰ “Sueños y cábalas en la galería de Juan Martín”, de Carlos Valdés, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, 18 de junio de 1961, p. 6.

actividad más intensa.

En 1966 la galería se trasladó a la calle Amberes, permaneciendo en la Zona Rosa. La nueva sede se inauguró con la exposición colectiva de una serie de artistas muy cercanos a lo que hoy se conoce de forma acotada como «Generación de la Ruptura»⁴⁵¹. Juan García Ponce escribió la presentación del catálogo (Romero Keith, 2000: 45).

Para principios de los años sesenta, ya había condiciones suficientes para escoger a un definido grupo de artistas nacionales, jóvenes y con prestigio, sin necesidad de traer exposiciones extranjeras que legitimaran a la galería. El crecimiento de estos espacios debió obligar a su especialización, a la configuración de un proyecto artístico-mercantil más definido. Mientras que en la Proteo habían expuesto en nueve años unos 165 artistas y en la de Antonio Souza 175 en 12 años, de 1961 a 1973 la Galería Juan Martín exhibió obra de tan solo 45 artistas diferentes. Por esta selección más acotada, la Juan Martín “se configuró como una galería de pintores jóvenes” (Romero Keith, 2000: 42).

Los diversos datos recopilados para esta investigación contribuyen a asignar un papel muy concreto y trascendente a la Galería Juan Martín en la conformación de la idea de «Generación de la Ruptura». La Galería Proteo tuvo importancia especial en el impulso de un sector de artistas de este *grupo*: Vicente Rojo, Enrique Echeverría, Vlady, Alberto Gironella y Pedro Coronel. La Galería de Antonio Souza hizo otro tanto con una serie de pintores: Roger von Gunten, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Francisco Toledo y Francisco Corzas. La Galería Juan Martín reunió a estos y otros artistas que se habían estrenado en diferentes espacios nacionales o internacionales, como Fernando García Ponce, Arnaldo Coen y Kazuya Sakai, y añadió a algunos otros, como Gabriel Ramírez y Mariano Orozco Rivera.

Esta galería, por tanto, hizo una apuesta mucho menos arriesgada, probablemente porque su dueño no estaba en condiciones de actuar con el margen económico de Souza y la señora Joq. Fue este el espacio donde se reunió

⁴⁵¹ Lilia Carrillo, Arnaldo Coen, Francisco Corzas, Fernando García Ponce, Alberto Gironella, Felipe Orlando, Gabriel Ramírez, Vicente Rojo y Roger von Gunten (Romero Keith, 2000: 45).

al sector de jóvenes artistas abstractos y otros figurativos de muy similar edad que se habían conocido de forma previa, los cuales tomaban parte en la decisión de qué nuevos artistas⁴⁵² se integraría a la galería (Romero Keith, 2000: 65-121). De modo que, de nuevo sin ser un grupo abiertamente definido, una serie de acuerdos no escritos congregaba a estos pintores y los cohesionaba en la forma de organizarse. Y no solo para exponer, sino también para compartir charlas, experiencias y establecer vínculos con los nuevos jóvenes que llegaban.

El hecho de que acotara la selección de artistas a este grupo más definido debió reforzar el aspecto generacional de la transformación artística, ya que en las anteriores galerías era mucho más evidente la mezcla de artistas de muy diferente edad. Sin embargo, dicho proyecto de la Juan Martín no nació consolidado desde el principio, sino que se definió durante los primeros tres años y se mantuvo durante casi una década.

Mientras que la señora Joq había tenido una Sala de Arte Libre donde exponían diversos pintores que no pertenecían al grupo de la galería, y Souza había traído artistas de varios países, recuerda Felguérez que, en las muestras de la Juan Martín “éramos siempre los mismos pintores, ya fuera en colectivas o individuales; no hubo una que rompiera el esquema y fuera absolutamente diferente” (Romero Keith, 2000: 74). En otras palabras lo narra Gironella: “la galería de Juan se convirtió en una cofradía y es por eso que me salí” (Romero Keith, 2000: 85).

El libro *Nueve pintores mexicanos* de Juan García Ponce —donde estaban recogidos los mismos que estrenaron la sede de Amberes en 1966⁴⁵³— cerraba desde la crítica del arte esta *unidad* que quizá se hubiera establecido de otra manera sin la específica agencia de Juan Martín y Juan García Ponce. Como nuevo ejemplo de colaboración entre agentes del campo literario y del campo artístico, dicho texto se presentó en la propia galería (Romero Keith, 2000: 41), y

⁴⁵² Con la mediación de los artistas que allí exponían fueron incluidos, al menos, Arnaldo Coen, Kazuya Sakai, Gabriel Ramírez y Mariano Rivera Velázquez (Romero Keith, 2000: 33-121).

⁴⁵³ Los nueve eran: Carrillo, Coen, Corzas, Felguérez, García Ponce, Gironella, Ramírez, Rojo y von Gunten.

había sido propuesto por Juan Martín a García Ponce y a Rojo —a este último por su presencia en Ediciones ERA⁴⁵⁴—. Literato, editor y galerista cooperaban en la mutua consagración. Así comenzaba la publicación:

El espíritu que anima este libro no es el de la justicia, sino el del gusto. Quiere ser el resultado de una elección libre que no admite otras consideraciones que las de la pasión despertada en el escritor por las obras de unos cuantos pintores que trabajan en México (García Ponce, 1968: 6).

El éxito de la galería le permitió a Juan Martín terminar por comprar el nuevo local de Amberes (Romero Keith, 2000: 61). Cuenta Manuel Felguérez que en lo alto de esta sede —algo más amplia que la anterior—, tenía Juan Martín su departamento, donde vendía pintura de Remedios Varo y Toledo “a precios muy altos y de una manera discreta. Así que era un doble juego el que hacía: uno abierto, con exposiciones de nuestra obra, y otro oculto en su departamento del segundo piso” (Romero Keith, 2000: 74).

Al igual que la Proteo y la Souza, la Galería Juan Martín era un espacio de encuentro; uno de esos nudos de relaciones culturales entre agentes de similar posicionamiento. Recuerda García Terrés:

Teníamos un grupo que se reunía todos los sábados en la Zona Rosa, comíamos en el restaurante Prendes y luego nos pasamos al Estoril. Después de comer dábamos la vuelta y con frecuencia acabábamos en la galería de Juan, que siempre nos ofrecía un café (Romero Keith, 2000: 71)⁴⁵⁵.

Juan Soriano narra lo siguiente:

Con frecuencia nos reuníamos en la galería después de que cerraba; ahí llegaban los amigos, los García Ponce, Pedro Coronel y los demás, y discutíamos de pintura, de política, de ciencia; gritábamos, armábamos un relajo enorme, éramos unos demonios desatados y con frecuencia acabábamos en la violencia (Romero Keith, 2000: 78).

Por supuesto, la afinidad de un sector de los intelectuales hacia esta galería —entre ellos varios literatos— siempre estuvo presente. Muchos pertenecían al círculo de amistades de Juan Martín antes de 1961. “Gente como Octavio Paz,

⁴⁵⁴ Entrevista con Vicente Rojo el 25 de mayo de 2016, Ciudad de México.

⁴⁵⁵ “El grupo iba cambiando, pero por ahí pasaron Joaquín Diez Canedo, Héctor Mendoza, Alí Chumacero, José Luis Martínez; de repente iban García Márquez, Carlos Fuentes, Octavio Paz” (Romero Keith, 2000: 71).

Carlos Fuentes, Fernando Benítez, Salvador Elizondo, José Luis Martínez y Joaquín Díez Canedo eran buenos amigos de Juan y visitaban con frecuencia la galería” (Romero Keith, 2000: 120).

En cuanto al funcionamiento económico de la galería, Juan Martín se ocupó de que se desarrollara de manera solvente. En contraste con el derroche que rodeaba a la figura de Antonio Souza, varios de quienes conocieron a Juan Martín le recuerdan como alguien ahorrador y marcado en cierta medida por las privaciones de la etapa anterior de su vida (Romero Keith, 2000: 77-78 y 91).

El éxito que tuvo con sus coleccionistas se debió a la confianza que les inspiraba; cuidaba por igual tanto los intereses del pintor como los del coleccionista. [...]

Llegó a tener una clientela significativa que confiaba plenamente en él; su relación era más personal, de respeto y confianza mutuos. [...]

Al principio hacía milagros para sostener la galería, pero poco a poco fue impulsando a sus pintores y logró realizar numerosas exposiciones y vender mucha pintura de esta nueva generación (Romero Keith, 2000: 62).

Sin embargo, su figura no estaba exenta de cierto *desinterés* económico que la propia economía de los bienes culturales demanda⁴⁵⁶. Este *desinterés* económico era la racionalidad artística dominante dentro un campo autonomizado a través del desarrollo capitalista, con el que guardaba una relación dialéctica de necesidad-negación. Sin esta posición desprendida de lo económico, o en la que al menos este aspecto se subordinara a lo artístico, el dominio simbólico del campo no podía ser ostentado. De modo que Juan Martín equilibró ambas cuestiones: cuidó a sus coleccionistas y “manejó la galería siempre con mucha seriedad. Los precios eran estables y los subía poco a poco” (Romero Keith, 2000: 62).

Según Manuel Felguérez: “cuidó mucho que los precios no se dispararan. Tenía muy en cuenta los intereses de su clientela” (Romero Keith, 2000: 73).

⁴⁵⁶ “Algunas veces se encariñaba tanto con los cuadros que cuando llegaba algún cliente, ocultaba las mejores obras por no separarse de ellas. [...] solo cuando estaba en verdad convencido de que al comprador le gustaba un determinado cuadro, seguro de que adquiriría algo muy bueno, accedía a venderlo” (Romero Keith, 2000: 62). Este libro recopila similares declaraciones de varios artistas. Kazuya Sakai: “nosotros actuábamos como ‘exquisitos y puros’, como si no nos importara vender, y al propio Juan parecía que le dolía desprenderse de los cuadros, era muy recio a vender, cosa curiosa porque al fin de cuentas era un *marchand*” (Romero Keith, 2000: 106).

Aunque al inicio sus clientes eran mayoritariamente turistas, fue logrando “abrir un mercado de arte en México para mexicanos”, que incluso llegó a jóvenes profesionistas que a menudo pagaban en abonos (Romero Keith, 2000: 62)⁴⁵⁷.

En cuanto a la proyección internacional de sus artistas, conviene observar que Juan Martín no realizó una fuerte actividad —en comparación con la señora Joq— para intentar promover a sus pintores en otros países, según recuerdan Arnaldo Coen (Romero Keith, 2000: 95-96), Roger von Gunten (Romero Keith, 2000: 100) y Mariano Rivera Velázquez (Romero Keith, 2000: 116). Malú Block comenta que fue Fernando Gamboa “quien organizó algunas de las exposiciones de sus obras en el extranjero” (Romero Keith, 2000: 119). Él los llevó a la Expo 67 de Montreal, a Osaka 70 —en proyecto, porque las pinturas, ya se ha dicho, no pudieron ser montadas—, y a otras muestras internacionales de los años sesenta y setenta.

La correspondencia que mantenían el galerista y los artistas, recopilada en el libro de Delmari Romero Keith (2000: 124-171), evidencia que para mediados de los años sesenta eran los propios pintores los que viajaban a Europa y Estados Unidos y allí se procuraban sus muestras⁴⁵⁸. En estos países producían obra que a veces exponían y vendían, pero de la cual una parte estaba a menudo destinada a la Galería Juan Martín. Entre dichas cartas hay varias peticiones de dinero de Felguérez y Carrillo, de Corzas y Bianca —su mujer—, y de Juan Soriano y de Roger von Gunten que muestran una dependencia importante de la financiación de Juan Martín para poder mantener sus estancias. El caso más directo de ayuda que se ha localizado en este sentido fue el de Vicente Rojo que, cuando viajó un año becado a París, con una beca “mínima, ridícula”, Juan Martín le pasó 3 000

⁴⁵⁷ Malú Block, quien trabajó desde 1967 en la galería, recuerda a los siguientes grandes compradores: “Bob Lerner era buen amigo de Juan y creyó en la labor que estaba haciendo con sus pintores; cuando había una exposición, casi siempre compraba. Lo mismo ocurrió con Carlos García Ponce, Edmundo Silverstein, Milton Bloch y el doctor Jaime Constantiner, que hizo una magnífica colección para el banco BCH. También recibió un gran apoyo de Fernando Gamboa, que consideró al grupo los [sic] más interesantes de México en aquel momento” (Romero Keith, 2000: 119).

⁴⁵⁸ En concreto, entre 1965 y 1967 salieron una buena cantidad de los pintores «rupturistas» y cercanos: al menos Coen, Felguérez, Carrillo, Gironella, Corzas, von Gunten, Pedro Coronel y Vlady, y Nieto, Zanabria y Rivera Velázquez. Tan es así que von Gunten coincidió a inicios de 1965 con Pedro Coronel, Nieto, Zanabria y Vlady en París (Romero Keith, 2000: 150).

pesos mensuales⁴⁵⁹. Las peticiones registradas en las cartas eran, o bien de adelantos, o bien parte del ingreso de lo que se había vendido mientras ellos estaban fuera. Las razones dadas iban desde el pago de materiales hasta el costo de los viajes turísticos que tenían planeados, pasando por las facturas que seguían corriendo en la Ciudad de México. Las mismas cartas muestran que los artistas mantenían a Juan Martín informado de cómo iba la producción de su obra, los nuevos contactos realizados y las exposiciones programadas.

En aquella época, algunos museos extranjeros se ponían en contacto con la Galería Juan Martín para exponer obra de artistas mexicanos jóvenes —actividad que fue cesando—. Uno de ellos era el Museo de la Universidad de Texas, cuyo director venía a menudo a México. Los pintores de la Juan Martín expusieron también en museos de Nueva York y California, y en el Carnegie de Chicago; espacios que no solo eran de exposición, sino que compraban obra⁴⁶⁰. Si a esta dinámica se le suma la labor de Fernando Gamboa en la difusión nacional e internacional de los «rupturistas», además del trabajo de Juan Martín a la hora de consolidar a los clientes, se puede entender por qué las ventas de los pintores de la galería aumentaban a finales de los sesenta, cuando ya tenían presencia en el Museo de Arte Moderno y otros espacios en el extranjero.

Juan Martín dejó de dirigir la galería en 1973. Tras ello, el nombre se mantuvo y la dirección pasó a manos de Malú Block, quien llevaba trabajando allí como empleada desde abril 1967. Malú había crecido en un ambiente hogareño de mucha cultura. Su padre era editor y tenía una estrecha amistad con Miguel Covarrubias (Poniatowska, 2004: 111). Su madre había sido amiga de Manuel Rodríguez Lozano, Roberto Montenegro y Xavier Villaurrutia, entre otros pintores y escritores. Ambos estaban interesados en el arte, y tenían amistad con Juan Martín. Malú le había conocido en las visitas que en familia hacían a la Ciudad de México, cuando recorrían las galerías en las escapadas de Mazatlán, su lugar de residencia. Los padres de Malú también conocían a los Tamayo, y en casa de este pintor la futura galerista había podido saludar Vicente Rojo, a Fernando García

⁴⁵⁹ Entrevista con Vicente Rojo el 8 de abril de 2016, Ciudad de México.

⁴⁶⁰ Entrevista con Malú Block el 13 de junio de 2016, Ciudad de México.

Ponce y a otros artistas con los que tendría contacto directo al trabajar en la galería⁴⁶¹.

La salida de Juan Martín de la galería, que se la había empezado a plantear desde antes, también, como en el caso de Souza y Joq, respondió a motivos personales. Igual que los otros galeristas, a continuación Juan Martín realizó un distanciamiento drástico del mundo artístico⁴⁶² (Romero Keith, 2000: 82). Los dramas particulares que condujeron a estos finales son objeto de otros trabajos, pero cuenta Roger von Gunten que Juan Martín ya había hecho dinero suficiente como para retirarse (Romero Keith, 2000: 100), de modo que podía descansar, que era lo que deseaba, según Malú Block (Romero Keith, 2000: 120). Además, Arnaldo Coen señala que ya para entonces Alberto Gironella, Fernando García Ponce y él mismo se habían salido, y Gabriel Ramírez se había ido a Yucatán (Romero Keith, 2000: 97).

Hemos visto que, por el cierre de la Galería Proteo y la Antonio Souza a causa de asuntos personales de los galeristas, ninguno de estos espacios llegó a conectarse con lo ocurrido en torno a la Olimpiada Cultural y al Salón Independiente en 1968. En lo que respecta a la Juan Martín, Vicente Rojo recuerda que, cuando llegó la exposición Confrontación 66 y, más tarde, el Salón Independiente, “Juan no intervino; no le gustaba inmiscuirse en ese tipo de cosas” (Romero Keith, 2000: 82). Sin embargo, para Confrontación 66 Juan cumplió cierto papel, pues mientras varios pintores como Manuel Felguérez, Lilia Carrillo y Mariano Rivera Velázquez estaban fuera del país, él mismo se encargó de enviar las obras.

Ya estamos en disposición de afirmarlo: en realidad, la conexión que se produjo entre algunos integrantes de «la ruptura» y el Salón Independiente (SI) — en ciertos casos en actitud politizada, pero no siempre—, no venía dada por el planteamiento que originó la llamada «ruptura». El distanciamiento del arte

⁴⁶¹ Entrevista con Malú Block el 13 de junio de 2016, Ciudad de México.

⁴⁶² Fragmento de una carta de Juan Martín enviada a Juan Soriano y fechada el 16 de septiembre de 1974: “Vivo como ermitaño desde que dejé la Galería, negándome a ver a quien sea desde hace casi un año. Con excepción de Malú que me da algunas noticias” (Romero Keith, 2000: 171).

politizado, la proliferación de galerías y el aumento del abstraccionismo —entre otros aspectos del campo que adquirieron nueva relevancia en los años cincuenta y sesenta— no abocaban a una actividad contestataria. «La ruptura» no se opuso a los poderes oficiales, sino que reclamaba la atención de estos, con el apoyo, en la retaguardia, de la burguesía en ascenso. En lo que al SI se refiere, su organización comenzó antes del movimiento estudiantil, pero con unas premisas no politizadas. Criticaban la convocatoria abierta del salón oficial, defendían una convocatoria acotada, y rechazaban la división por disciplinas y la existencia de un premio⁴⁶³. Debido al movimiento estudiantil, se vieron obligados a incorporar a muchos más artistas, los cuales, como Francisco Icaza, sí tenían una visión más política de la cuestión artística. De modo que la politización parcial del SI fue un evento coyuntural, y no la norma de «la ruptura» o un acto que congregase las lógicas que la habían dado a luz.

Es probable que las declaraciones como la de José Luis Cuevas, que llegaron a calificar de “dictadura”⁴⁶⁴ a la situación plástica de los años cuarenta y cincuenta, junto a la relación ideológica entre el liberalismo plástico «rupturista» y el rechazo entonces creciente a la fraseología pseudorevolucionaria del régimen, propiciaran la imagen de esta etapa artística como antisistémica o contestataria. Al contrario, «la ruptura» fue funcional a la modernización capitalista mexicana, generada gracias y a favor de este contexto, y su momento de cierta politización entre 1968 y 1971 fue, por el contrario, una situación muy particular fruto, en parte, de los sucesos políticos de esos años. «La ruptura» se apoyó en los poderes fácticos de la época, que ya habían terminado de apartar del gobierno a los sectores de clase media revolucionarios que concebían el proyecto de Estado con ciertas políticas socializantes, a la par que se había debilitado al movimiento obrero y campesino.

⁴⁶³ Arnaldo Coen: “Aparece el Salón Solar en 1968, en Bellas Artes, que da cabida a todos con una convocatoria amplia e indiscriminada. Nos rebelamos contra esta actitud sin criterio y organizamos el Salón Independiente en la Biblioteca Isidro Fabela, al que se adhieren artistas que están luchando contra esa manifestación tan abierta” (Romero Keith, 2000: 97).

⁴⁶⁴ Entrevista con José Luis Cuevas, en *In Memoriam*, “La generación de la ruptura”, XEIPN Canal 11, 2003.

Es precisamente esta relación con los procesos sociales de la época, relación mediada y no evidente, lo que resulta pertinente observar ahora.



Capítulo 5. El mercado del arte en el desarrollo de «la ruptura» y de la hegemonía burguesa

Hablando a calzón quitado, es un artículo nuevo de la mercadotécnica y de la venta de los artículos llamados de arte. Es un invento. Creo que es muy poca cosa que hoy día quiere pasar por ser una cosa importante. Es una revolución local donde se renuncia al muralismo y se le rechaza porque es nacionalista, chovinista, folclorista, antropológico, literario... nacionalista. Se le rechaza, cosa que es una reacción sana, pero con el agua se tira al niño. La verdadera ruptura, amigo mío, es el muralismo mexicano, porque no concierne solamente un trastorno —o una evolución, si usted quiere— local, sino que es en las artes del siglo XX. [...] De esta revolución sí podemos hablar, de esta ruptura si quiero hablar, pero es lo que no quieren ustedes escuchar. Lo que quieren es que nos emulsionen un poco nuestro ego y tomen en cuenta el trabajo que hemos hecho, que a veces es estimable. En general, es demasiado mercadotécnica, demasiada obediencia a la filosofía comercial si es que la comercialidad puede ser filosofía.

Vlady⁴⁶⁵

En el periodo que se está estudiando, ciertos factores sociales amplios y en principio ajenos al campo artístico se relacionaron de forma mediatizada con cambios en este campo específico. Esto puede observarse de forma idónea desde las galerías, que estaban atravesadas por cuestiones sociales en general y artísticas en particular, y al respecto ya se han ido desprendiendo algunos asuntos en los dos capítulos precedentes. Sin embargo, el diálogo entre el campo artístico y el campo social en su conjunto reside en otras muchas cuestiones. Ahora se trata de poner el énfasis en este asunto, y sobre todo de observar qué situación específica proveyó de las posibilidades necesarias para el establecimiento de la nueva organización del campo y de estas fundamentales instituciones privadas.

Los modos de organización de la producción y reproducción del campo artístico resultaban ser la bisagra dialéctica entre el impulso de determinadas nociones artísticas —aún más amplias y heterogéneas que los mismos artistas de «la ruptura»— y las diversas y desiguales fuerzas sociales. El modo en que se concretaron y definieron los nuevos lugares de exhibición y consagración conservaban formas de poder específico que se encontraban en buena medida ancladas en lógicas y capitales externos al campo —aunque nunca fueran

⁴⁶⁵ Vlady en “In memoriam. La Generación de la Ruptura”, Canal 11, 2003.

reducibles a ellos—, las cuales dominaban el resto de lo social bajo diferentes formas.

De ello se desprende que el análisis de la especificidad del campo es tan infructuoso como el estudio de su subordinación, y que el interés reside por tanto en el resultado histórico que se fragua como fruto de ambas dinámicas —cada una de las cuales no tiene tan solo una lógica en acción a su interior, sino varias—. Sin embargo, las investigaciones no se rigen nunca por meras pertinencias académicas, y a menudo son los tiempos y el debate en el que se inscriben los que modelan su forma. «La Ruptura» ha sido una etapa mitificada desde posturas que presuponen la independencia del campo artístico, y las principales valoraciones se han realizado desde concepciones liberales acrílicas, exaltadoras de principios individuales y excluyentes con el factor social de la producción artística. El valor de esta etapa del campo del arte mexicano puede y debe ser reconocida, pero no en la dimensión épica otorgada a la acción de unos pocos individuos, sino en la complejidad artístico-social del momento. Y precisamente este capítulo reacciona ante la manera en que se han minimizado los factores sociales.

5.1. La Zona Rosa como espacio hegemónico de clase: la concentración de las galerías

Las galerías de arte que estaban situadas en las calles más céntricas de la ciudad se van deslazando a lo que empieza a ser el barrio artístico metropolitano: la colonia Juárez. La galería que más recientemente se ha trasladado a ella es la pequeña y simpática de la plazuela de Santos Degollado, que siempre hemos llamado Galería Caracalla.
Luis Islas García⁴⁶⁶

Hemos visto más de una vez que un argumento 'antimarxista' no es más que el rejuvenecimiento aparente de una idea premarxista. Una pretendida 'superación' del marxismo no pasará de ser en el peor de los casos más que una vuelta al premarxismo, y en el mejor, el redescubrimiento de un pensamiento ya contenido en la idea que se cree superar.
Jean-Paul Sartre⁴⁶⁷

En los dos capítulos precedentes se han ido identificando una serie de galerías que *casualmente* se acumulaban en los mismos rumbos de la ciudad. Así como el espacio interior de estos negocios seguía un planteamiento acorde al modelo artístico en construcción, también la ubicación geográfica se coordinaba con esta transformación.

A inicios de 1958, el suplemento *México en la Cultura* hizo varias veces publicidad de “la zona del arte y del buen gusto en México”, espacio que coincidía con aquel que después tomaría el nombre de “la Zona Rosa”⁴⁶⁸. En la imagen se podía ver a una mujer vestida con ropa elegante pero no ostentosa, ataviada con discretas joyas, que posaba relajada frente al mapa de una porción de la ciudad. El plano delimitaba el espacio *natural* de la *dama*, el lugar donde desplegar su serenidad distinguida. Las fronteras eran Reforma al norte, Chapultepec al sur, la calle Dinamarca al este y Florencia al oeste. El cruce de piernas de la mujer y la artificiosa pose de sus afilados dedos resaltaban su refinada feminidad. Acariciaba o mostraba —o ambas al mismo tiempo— “la zona del arte y del buen gusto en México”. La brújula, elemento obligado para entender cualquier mapa, equilibraba

⁴⁶⁶ “Los ocre y la ternura”, de Luis Islas García, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 22 de febrero de 1953, p. 9-C.

⁴⁶⁷ (Sartre, 1985: 356)

⁴⁶⁸ Por ejemplo, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, 9 de febrero de 1958, p. 11.

la composición horizontal. Todo en la imagen era sosegado, plácido. No había un burdo apetito visceral por el lugar, ni tampoco tensiones. No se trataba de un espacio ansiado, sino del hábitat de una clase social determinada. Era el lugar donde los sectores acaudalados podían ser lo que eran —o quizá donde podían definirse como lo que querían ser (si acaso estas dos son cosas distintas)—.



Ilustración 6: La zona del arte y del buen gusto en México. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 9 de febrero de 1958, p. 11.

Esta imagen solía ser la protagonista de una página publicitaria donde se anunciaban boutiques, sastrerías, tiendas de regalos *exclusivos*, negocios de vehículos, salones de belleza, diseños para interiores, restaurantes... Toda una serie de comercios distintivos de un sector social de la ciudad. En este caso el óvalo de la imagen era magenta, pero en otros casos era bermellón o cian, siempre del mismo tono con el que se hacía resaltar algunos de los anuncios.

Esta imagen de la “zona del arte y del buen gusto” no anunciaba un comercio en concreto. Bajo ella, solían aparecer unos pequeños artículos de información que podían o no resaltar alguna tienda, pero siempre hacían énfasis en el conjunto

de prácticas que ofrecía la zona en su conjunto. A continuación se extraen algunos ejemplos cuyas mayúsculas son originales:

En la ZONA DEL ARTE Y DEL BUEN GUSTO existen aparte de las tiendas más elegantes de México, de los restaurantes más exclusivos, de varios hoteles de primera categoría y de gran cantidad de galerías de Arte, un gran número de centros culturales, de organismos internacionales y varias embajadas. [...] una zona donde la elegancia va unida a la tranquilidad.⁴⁶⁹

Y esa garantía solo la puede usted tener si compra en tiendas como GENTRY, que no podría estar ubicada en otra parte sino en LA ZONA DEL ARTE Y DEL BUEN GUSTO, en donde las tiendas ofrecen al público elegante lo mejor que existe en el mercado y a los mejores precios [...]

El viernes día 14, es el día de San Valentín, día de los novios. Ese día vaya usted a LA ZONA DEL ARTE Y DEL BUEN GUSTO y allí encontrará el regalo que habrá de cimentar su fama de persona de buen gusto, con la garantía que siempre ofrecen a sus clientes, las tiendas ubicadas en ese rumbo, sin lugar a dudas, el más exclusivo de México⁴⁷⁰.

Reúnase, pues, amiga mía, con sus amistades, en cualquiera de los restaurantes o cafés de LA ZONA DEL ARTE Y DEL BUEN GUSTO. Una invitación que salga de su parte para reunirse en un lugar tan exclusivo, hará pensar que es usted una persona de gusto refinado⁴⁷¹.

El comentario explícitamente dirigido a las mujeres se ha dejado para el final con la intención de resaltar que este espacio publicitario estaba dedicado en gran medida a un público femenino —a esas portadoras “de la condición social del marido”⁴⁷²—. La imagen de la zona —primera alusión a la mujer— en algunos casos compartió página con “KARDEX femenino”, una columna sobre consejos de decoración y belleza, de un fuerte carácter de construcción de género que se

⁴⁶⁹ “Tranquilidad y elegancia”, de Tammy, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, 2 de marzo de 1958, p. 11.

⁴⁷⁰ “Gentry y el día de los novios...”, de Tammy, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, 9 de febrero de 1958, p. 11.

⁴⁷¹ “Con la llegada de la primavera...”, de Tammy, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, 9 de marzo de 1958, p. 12.

⁴⁷² “En los intercambios simbólicos, cuya forma por excelencia, en la mayoría de las sociedades, son los intercambios matrimoniales, las mujeres son objeto de intercambio y no sujetos de intercambio. Es decir que las mujeres son un instrumento de constitución de alianzas. La mujer es una especie de palabra que está entre las manos del hombre: el padre, el hermano y luego el marido. Incluso hoy es un portador, es un semáforo. Ella usa las joyas, lleva la condición social del marido. Y, con ese título, está entre los juegos simbólicos mucho más objeto que sujeto”. Entrevista a Pierre Bourdieu realizada por Dominique Bollinger en Francia, 1991 para el canal CNDP.

podría resumir en «todo lo que una señorita debe hacer». De modo que con la exaltación de la “zona” iban de la mano una serie de cuestiones heterogéneas pero ancladas en un perfil social: una feminidad muy concreta, un ambiente donde desplegar unos gustos y unos valores apoyados en el consumo distintivo —un consumo que satisface al tiempo que expresa los gustos de un sector social—, y una serie de comercios variados donde *satisfacerlo*.

Las galerías aquí analizadas —y otras muchas— a pesar de cambiar de sede, se insertaban todas en el área que demarcaba el anuncio. Esta dinámica de aglutinamiento de los espacios privados de exposición en dicha zona fue iniciada por la Galería de Arte Mexicano.

Para inicios de septiembre de 1952, antes aún de que comenzaran a funcionar ninguna de las galerías en las que se centra esta tesis, ya había quien constataba una concentración en torno a esa área que después sería conocida como la Zona Rosa:

Poco a poco parece que las galerías de la ciudad se van desplazando hacia la parte de ella situada a la izquierda del Paseo de la Reforma. [...] Milán, Lisboa, Hamburgo, Amberes, Puebla... he aquí los rumbos por donde nuestros pintores en busca de Galería deben encaminar sus pasos⁴⁷³.

No era esta una apreciación particular y premonitoria, sino que otros críticos del momento también dieron cuenta de un proceso que ya estaba teniendo lugar en 1952⁴⁷⁴.

En los años siguientes se siguió constatando como una dinámica en desarrollo:

Con ella [la Proteo] sigue por ahora el ciclo de las Galerías de exposición que se instalan a la izquierda del Paseo de Reforma. La primera fue la que podemos llamar la decana de las

⁴⁷³ “Panorama de las artes plásticas. Posibilidades y dificultades de los negros”, de Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 7 de septiembre de 1952, p. 7.

⁴⁷⁴ “La colonia antiguamente llamada Juárez de la ciudad de México, se está volviendo refugio de las galerías, así como sitio preferido para vivir de quienes a la vida intelectual se dedican”. Extraído de “Rosa Castillo”, de Luis Islas García, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 23 de noviembre de 1952, p. 5-E.

galerías, la de Arte Mexicano, en el 18 de las calles de Milán, que parece ha servido de pauta a todas en la elección de rumbo.⁴⁷⁵

De modo que había una tendencia a que las galerías ocuparan este espacio de la ciudad, que era una de las zonas de trabajo, esparcimiento y consumo cultural de la burguesía mexicana de la época; casualmente —o causalmente— el espacio en el que informalmente se reunían los miembros de la llamada «generación de la ruptura».

La pregunta teórico-empírica pertinente sería: ¿qué significaba socialmente que las galerías hubieran seguido esta “pauta” que según Pablo Fernández Márquez inauguró la GAM? O brevemente: ¿por qué?

Hay una cuestión básica y evidente para la sociología: la distribución del espacio urbano no es un hecho aislado y coyuntural, ni responde tan solo a una cuestión funcional *pura*. En una sociedad heterogénea es una decisión *política* —ya se tome dicha decisión desde las instituciones políticas oficiales o se tome desde el mercado— el hecho de determinar qué grupos sociales salen más o menos beneficiados de desarrollar una u otra innovación o modificación urbana. Por tanto, estas decisiones responden también a cuestiones de poder, esto es, de dominio de capitales. Si acaso cierta moda o tendencia puramente subjetiva pudiera parecer impulsarlas, esta ha de radicar en una base social, puesto que, como todo posicionamiento grupal, corresponden a una decisión supraindividual inscrita en determinadas condiciones sociales que la propician.

Mayor importancia adquiere esta concepción si tenemos en cuenta la repentina concentración de las galerías en el lugar señalado, pues tan solo en “dos o tres años”⁴⁷⁶ se agruparon allí. La calle Génova, en dicho espacio de tiempo, pasó de tener “un aspecto tranquilo y apacible, con algo de provinciano” a adquirir “la fisonomía cosmopolita de rincón de gran ciudad, por obra y gracia de

⁴⁷⁵ “Panorama de las artes plásticas. Nueva galería y exposición de la Unesco”, de P. Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, México, 25 de julio de 1954, p. 7.

⁴⁷⁶ “Las artes plásticas. Galerías de la ciudad: sus artistas y su público”, de P. Fernández Márquez, *Revista mexicana de cultura*, suplemento de *El nacional*, 3 de junio de 1956, p. 11.

un gran hotel, de un original teatro, de un café un tanto snob y de esta nueva Galería [la de Antonio Souza]⁴⁷⁷.

Es cierto que la decisión de ubicar a la tercera sede de la GAM en Milán 18 —allí donde pasó por sus mejores momentos— correspondió a un hombre: Diego Rivera (Garduño, 2013: 8 y 9). Pero esta decisión *individual* tiene un marco *social* en el que fue concebida —marco que de forma tradicional es la sociología la que suele ponerlo de relieve, pero que resulta útil para el estudio de cualquier proceso con independencia de la disciplina de partida—.

Para que la Colonia Juárez fuera considerada como “el mejor sitio”⁴⁷⁸ para exponer, debía concentrar una serie de razones sociales que hicieran de él, no solo un espacio percibido como propicio, sino un auténtico terreno adecuado para el despliegue de las prácticas de las galerías. En esa configuración, esta tesis ha detectado una triple dinámica que radica en el desarrollo de la burguesía nacional. En primer lugar, y como factor más estructural, está la configuración de este espacio como lugar de trabajo, descanso y ocio de las clases altas de la Ciudad de México. En segundo lugar está la atracción del turismo que esta zona generaba. Ante estas dos cuestiones, se aunaba la posibilidad de captación, por parte de las galerías, del capital nacional y del capital extranjero. En tercer lugar, y como dinámica subsecuente —puesto que se derivaba de que varias galerías ya se hubiesen concentrado en la zona— estaba el carácter *gremial* que adquiría el área, el cual propiciaba lo que algunos agentes de la época llamaban la «ronda de galerías». Esta cuestión de las calles o barrios gremiales ha sido históricamente uno de los fundamentos mercantiles de la distribución de los diversos negocios en las ciudades, estuvieran estos destinados a cuestiones culturales o a otros productos del mercado.

Esta triple dinámica era detectada en la época, pues era parte de la racionalidad resultante en la mediación entre las posibilidades que ofrecían la

⁴⁷⁷ “Las artes plásticas. Galerías de la ciudad: sus artistas y su público. VI”, de P. Fernández Márquez, *Revista mexicana de cultura*, suplemento de *El nacional*, 15 de julio de 1956, p. 11.

⁴⁷⁸ “Novísima galería”, de Luis Islas G. *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, 25 de julio de 1954, p. 9-C.

ciudad y los intereses de los galeristas. Hay un párrafo de un agente del momento que condensa en pocas líneas estas ideas:

El salto de la Galería de Arte Moderno, de la plaza de Santos Degollado a estas calles [se refiere al área que se está analizando], viene a situar todas las salas comerciales de pintura, o casi todas y desde luego las más importantes, en el mismo rumbo de la ciudad, que es uno de los más adecuados, un poco apartado del bullicio del primer cuadro, no lejos del centro y en zona bien frecuentada por los extranjeros que nos visitan. Esta proximidad de unas y otras creemos que es beneficiosa para ellas y cómodo para el público⁴⁷⁹.

La Colonia Juárez había sido un espacio urbanizado a finales del porfiriato al cual se habían desplazado las élites ciudadinas. De manera paulatina fueron surgiendo en ella hoteles, cafés y tiendas, convirtiéndose en un foco de atracción del turismo (Romero Keith, 1982: 23-31). Así la describe Héctor Manuel Romero para finales de los años cuarenta:

Zona con ecos urbanos de oligarquía porfirista, fue surco fértil para que, a partir de la Segunda Guerra Mundial, albergara semillas de una burguesía criolla con aires cosmopolitas que se multiplicó en número y en apetitos neoporfiristas (Romero Keith, 1982: 37).

Es preciso poner de relieve este marco social activo para hacer patente que la distribución de las galerías —que como todo negocio tiene pretensión de perdurar y, por ello, de asentarse en un lugar propicio para su desenvolvimiento económico— era una tendencia con determinantes sociales, siendo a su vez la evidencia de esos mismos determinantes. Al resaltar esta dimensión, esta investigación se alinea con esa corriente en la que el urbanismo es susceptible de ser entendido:

Como un punto panorámico desde el que podemos captar algunos rasgos sobresalientes de los procesos sociales que operan en la totalidad de la sociedad, es decir, se convierte, como si dijéramos, en un espejo en el que se reflejan otros aspectos de la sociedad (Harvey, 1977: 9).

Esta tesis trata de observar un proceso en el que la creciente dominación de un sector social se manifestaba de una manera específica en el ámbito cultural.

⁴⁷⁹ “Panorama de las artes plásticas. El mundo ingenuo y jovial de Francisco Tortosa”, de Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 1 de marzo de 1953, p. 7.

Un proceso en el que dicho grupo privilegiado se hallaba atrayendo hacia su propia lógica el modo en que se organizaban la producción y difusión artísticas, propiciando dinámicas al interior del campo artístico orgánicamente integradas a una concepción, a un modo de vida y a unos espacios de desenvolvimiento propios.

Este proceso puede ser concebido desde una noción de *hegemonía*. La cuestión espacial de las galerías —su concentración en un ámbito citadino muy concreto— es una buena oportunidad para poner sobre la mesa de nuevo este concepto marxista en general y gramsciano en particular. La influencia en la organización de determinados aspectos sociales, incluidos los culturales y los usos y apropiaciones de los espacios es, entre otras cuestiones, una faceta del dominio de una clase social sobre el conjunto.

Partamos de la siguiente extensa definición del rico y complejo concepto. La hegemonía comprende las relaciones de dominación y subordinación:

como una saturación efectiva del proceso de la vida en su totalidad; no solamente de la actividad política y económica, no solamente de la actividad social manifiesta, sino de toda la esencia de las identidades y las relaciones vividas a una profundidad tal que las presiones y límites de lo que puede ser considerado en última instancia un sistema cultural, político y económico nos dan la impresión a la mayoría de nosotros de ser las presiones y límites de la simple experiencia y del sentido común. [...] La hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores —fundamentales y constitutivos— que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente. Por tanto, es un sentido de la realidad para la mayoría de las gentes de la sociedad [...]. Es decir que, en el sentido más firme, es una «cultura», pero una cultura que debe ser considerada asimismo como la vívida dominación y subordinación de clases particulares (Williams, 1977: 131-132).

A pesar de que a menudo se hace referencia al aspecto subjetivo de la hegemonía, dicho concepto tiene varios planos y manifestaciones en lo social; planos que, tal y como hace explícito la teoría marxista, en la mayoría de los casos están articulados con el factor económico como dominante. Así lo resume Gramsci: “la hegemonía es política pero también y especialmente económica,

tiene su base material en la función decisiva que el agrupamiento hegemónico ejerce sobre el núcleo decisivo de la actividad económica” (Gramsci, 1999: 173). Y, entre sus dimensiones, se encuentra también el modo de organización urbano, el cual segmenta y reproduce un elevado grado de división espacios de las diversas clases sociales⁴⁸⁰.

De forma más concreta, la organización de las galerías de interés para esta investigación está íntimamente ligada con esta cuestión. Para Pilar García, la Zona Rosa:

Se conformó como un producto indirecto del desarrollismo, que propició una movilidad social aunada a la expansión urbana, y como resultado de los deseos de apropiación y pertenencia de una nueva burguesía liberal que comenzó a expandirse durante la década de los años cincuenta (García, 2014: 494).

Y, del mismo modo que la Zona Rosa surgió como un espacio con un fuerte carácter de clase, comenzó a perder estas implicaciones al adquirir más accesibilidad. Con la llegada del metro en 1969, comenzó a perder su exclusividad, y poco a poco pasó a ser percibido como un espacio ya no tan seguro. Se convirtió en una zona "fea"⁴⁸¹ para quienes la frecuentaban. La nueva estación Metro Insurgentes:

Propició un alud de visitantes *off zona* que, por primera vez, husmeaba un poco con aire pueblerino en medio de la sofisticación tradicional de los ‘zonrozados’ y del tráfico constante de extranjeros [...] auspiciándose así, naturalmente, los contrastes entre clases sociales. Entonces, *the beautiful people* autóctona se enquistó más en el reducto original de la Zona, se elevaron los precios, los nuevos bares y restaurantes fueron cada vez más elegantes y... *Se reserva el derecho de admisión*, frase que resume la mecánica del cambio y la lucha por evitar el asalto al reducto (Romero Keith, 1982: 80 y 81).

El proceso debió ser paulatino, porque después de esta resistencia a la mezcla, la Galería Juan Martín se mudó a Polanco en 1986⁴⁸² y, con ella, las clases altas de la ciudad siguieron su peregrinación hacia el poniente.

⁴⁸⁰ “Entrevista a David Harvey, geógrafo inglés: ‘Para erradicar las distinciones de clase hay que reorganizar la ciudad’”, de Simón Espinosa, *The Clinic*, 24 de diciembre de 2014.

⁴⁸¹ Entrevista con Malú Block el 13 de junio de 2016, Ciudad de México.

⁴⁸² Calderón Briseño, Jade Alejandra (2014), “La legitimación y el valor simbólico de las obras de arte. Las galerías y el Museo de Arte Moderno en la ciudad de México (1955-1970)”, Tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 112.

De modo que, de manera creciente durante los años cincuenta y hasta el final de los sesenta, la difusión artística se asentaba en torno al espacio frecuentado por un sector social, sector que a su vez financiaba las galerías, que a su vez era el cliente sancionador económicamente del gusto y que, además, en la misma época, se encontraba aumentando sus cuotas de poder económico y político, pues en México se estaba desplegando —no de forma lineal, sino con avances y retrocesos— el poder del capital sobre las pequeñas concesiones estatales que las clases populares habían obtenido tras la Revolución.

Pilar García caracteriza del siguiente modo a ese sector de nuevos interesados por las artes plásticas:

Un importante número de profesionales había logrado el suficiente poder económico para auspiciar el consumo de arte, entre ellos los nuevos funcionarios públicos y empresarios instruidos, quienes se interesaron por las nuevas corrientes plásticas y culturales como un importante elemento de prestigio social asociado a la modernidad (García, 2014: 496).

Entre otras esferas, el campo del arte iba siendo organizacionalmente construido bajo la lógica propia de la burguesía. Y una de las victorias de esta hegemonía cultural era que tanto organizacionalmente como ideológicamente, el campo del arte en construcción relegaba a la periferia a los discursos artísticos con pretensiones transformadoras de lo social. Las galerías privadas no eran un espacio orgánico para estos discursos. Con ellas “la negación del mundo, y en especial del mundo social, que el *ethos* burgués induce a esperar de todas las formas del arte” (Bourdieu, 2012: 22) se extendía en ese viraje simbólico que después sería llamado «la ruptura».

Como se puede ir viendo, el entrecruzamiento de factores que posibilitaron el cambio artístico que se está analizando fue enormemente rico; sin embargo, no se trataba de cuestiones aisladas y súbitamente coordinadas, sino de espacios y prácticas en disputa en el terreno social que fueron ganados por una clase a otra —u otras—. Sería imposible entender este proceso sin dar cuenta del capital económico en creciente influencia en las dinámicas del campo. Y esto fue, precisamente, a nivel esencial, «la ruptura».

La épica de dicha «generación» parece a todas luces exagerada, pues ya hacía tiempo que el equilibrio social favorable al muralismo se había roto, y estaba en desarrollo un mercado del arte con creciente relevancia. Por tanto, reducir la transformación artística a un puñado de figuras es desorbitado. Sin embargo, es cierto que un grupo de agentes se encargó, sí, de una cuestión que solo los artistas, los críticos y los historiadores podían realizar: “hacer la historia”, ser los portavoces activos de estas estructuras, “dar la batalla” simbólica, anular la legitimidad del muralismo; es decir, acompañar al mencionado cierre económico y político de las posibilidades de desarrollo del arte social con un cierre también ideológico específico, y terminar de plegar, sobre sí mismo y en torno a un mercado negado, el campo artístico mexicano —o, en palabras de Rita Eder, de “formar una república aparte” (Eder, 2014: 32).

5.2. El crecimiento del mercado del arte: alcance de la lucha de clases en el ámbito cultural

El mercado privado de obras de arte, que había empezado a institucionalizarse en la segunda mitad del siglo XIX, determinó en el XX la fugacidad de los estilos y maneras, incluso de las individualidades.
Ida Rodríguez Prampolini

Las posiciones opuestas a la estética de la Escuela Mexicana (particularmente las de pintores como José Luis Cuevas, Rufino Tamayo, Carlos Mérida y Juan Soriano, entre otros) encontraron eco en las galerías privadas, que estaban en busca de pintores para un mercado extranjero y estimulaban la producción de artistas orientados hacia investigaciones plásticas que rompieran por fin el monopolio estético del movimiento muralista.
Christine Frerot⁴⁸³

El mercado del arte de los años cincuenta y sesenta era una cuestión mucho más amplia y compleja que las cuatro galerías sobre las que esta investigación ha puesto la lupa. Incluso en lo que concernía a los artistas de «la ruptura», su actividad y su venta iban más allá de lo que acontecía en las galerías Prisse,

⁴⁸³ (Frérot, 1990: 12).

Proteo, Antonio Souza y Juan Martín. Raquel Tibol, al observar el crecimiento de los establecimientos de venta de arte en 1956, hacía la siguiente puntualización: “las galerías solo mueven el 50% de la producción —pues el otro 50 por ciento pasa directamente del taller del artista al poseedor”⁴⁸⁴. En este sentido, baste recordar la labor de «corredor» que Juan Martín le hacía a Soriano, a Remedios Varo y a Leonora Carrington —en paralelo a las exposiciones de esta última en la Galería Diana (Romero Keith, 2000: 111)—, a finales de los años cincuenta, al igual que las pequeñas ventas de dibujos que realizaba en la Sala Margolín. Son varios los ejemplos de las incontables relaciones artístico-comerciales que se establecieron. Vlady nos dio otro:

A propósito de esto [de los planes de la Prisse] me contó Héctor Xavier de un dominicano que había convertido la sala de un departamento en galería. Cada pintor participante tenía un cuarto. La habían abierto para no pasar por las ya existentes en el Distrito Federal que entonces eran pocas y acaparadas por las tendencias nacionalistas y por el convencionalismo (Eder, 1981: 28).

Es más que probable que de esta galería no quede ya ningún rastro, y menos aún de sus ventas. Al menos esta investigación no ha sido capaz ni de intuir cuál pudo haber sido. Lo que con ello interesa señalar es que el campo del arte estaba atravesado por un sinfín de agentes —como este misterioso pintor dominicano— y prácticas favorables a las nociones «rupturistas», de los cuales no quedan evidencias.

Tomar consciencia de la compleja red de galerías de principios de los años cincuenta —como se ha tratado de hacer en el capítulo cuatro—, y de los intercambios que dentro y fuera de ellas se realizaban, nos sitúa en una paradoja empírica. Tenemos la suficiente información como para saber que las galerías Proteo y Souza no fueron un faro en la oscuridad, sino los elementos más destacados y duraderos de una red en expansión, pero al mismo tiempo no tenemos acceso a este entramado de relaciones entre los diversos espacios. Un entramado que es doblemente importante. Por un lado, la Proteo y la Souza se

⁴⁸⁴ “1956 en las artes plásticas”, de Raquel Tibol, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 30 de diciembre de 1956, p. 6.

sustentaban sobre diversos tipos de acciones y relaciones entre agentes que las propiciaban —como de ello es ejemplo la invitación de Fernando Gamboa y Enrique F. Gual realizada a la señora Joq para que dirigiera la galería Proteo⁴⁸⁵—. Al mismo tiempo, estos espacios enriquecían las relaciones que les habían dado oportunidad de existencia, de las cuales queda poca información.

El desarrollo de «la ruptura» no concernía a cuatro galerías ni a diez o quince pintores, sino que se trataba de toda una amplia transformación artístico-social —una rearticulación del campo artístico— alimentada por diversos agentes que, desde sus diferentes posiciones, impulsaban este modelo. Es por ello que los productores plásticos que se destacaron de forma individual en aquella época, lo hicieron, aún con sus particularidades, bajo una premisa artística distanciada del muralismo: precisamente porque eran seleccionados por un nuevo estado del campo artístico. De ahí también, por ejemplo, que Francisco Toledo —que siempre fue a su aire— se le introdujera en 1988 en la exposición “Ruptura. 1952-1965” del Museo Carrillo Gil, puesto que se detectaba que podía estar ubicado en esta misma lógica, a pesar de que él disfrutaba por aquel entonces también del arte de los muralistas y era ajeno a cualquier noción de «ruptura» (Romero Keith, 2000: 89-90). Su producción plástica de los años sesenta —que era la de un “pintor de salón” (Debroise, 2006: 246)— se desarrollaba en los espacios opuestos al muralismo, y con su sentido «primitivista» y sexual tenía acogida, crítica y de mercado, entre quienes rechazaban la politización del arte; todo ello con independencia del criterio del artista en esta discusión.

La llamada «generación de la ruptura» fueron solo los pintores de aquel momento que adquirieron mayor capital simbólico con el paso del tiempo, no los agentes del cambio. Según la información que se ha ido presentando y analizando, ellos tuvieron más bien el papel de *consecuencia* en la mencionada rearticulación: su existencia social como artistas se debió al nuevo entramado de galerías⁴⁸⁶, comentaristas y compradores que estaban surgiendo. Y fue esto

⁴⁸⁵ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

⁴⁸⁶ En esos espacios se les reconocía: “Enrique Echeverría es el nombre del discípulo de Arturo Souto que empieza a aparecer con méritos propios en las galerías de arte de nuestra metrópoli”.

mismo lo que le dio apariencia generacional al proceso. Su agencia consistió, en todo caso, en culminar artísticamente la transformación; en desarrollar mediante su trabajo los presupuestos plásticos que se habían abierto camino ante la nueva forma de organización del campo.

«La ruptura» fue más bien un desgarramiento prolongado fruto del alejamiento de las condiciones socio-artísticas posrevolucionarias, en las cuales se había engendrado el muralismo. El crecimiento del número de galerías —espacios de reproducción del arte despolitizado y de sus lógicas— se había venido dando desde finales de los años treinta en un proceso paulatino y escalonado. Es en el segundo lustro de los cuarenta cuando algunos agentes comenzaban a notar el aumento del mercado (Garduño, 2009: 401). Justino Fernández comentaba en la revisión sobre el año 1949 que "México continúa desarrollándose como centro de arte, aumenta el número de galerías y aun así son insuficientes, crece el número de artistas, se abren grandes exposiciones" (Fernández, 1950: 6). El crecimiento de estos espacios se hizo más visible a inicios de los cincuenta⁴⁸⁷, constatándose en momentos posteriores la década⁴⁸⁸, y de los años sesenta⁴⁸⁹. Un desarrollo del mercado que, hay que decirlo, no estaba exento de dificultades, sobre todo a

“Enrique Echeverría”, de Luis Islas García, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, 22 de agosto de 1954, p. 9-C.

⁴⁸⁷ Tres ejemplos de la época, dos de 1952 y otro de 1953. El primero, a raíz de una exposición en El Casino del Arte, en Milán 28: “la colonia antiguamente llamada Juárez de la ciudad de México, se está volviendo refugio de las galerías, así como el sitio preferido para vivir de quienes a la vida intelectual se dedican”. Extraído de “El arte y usted”, sin autor, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 23 de noviembre de 1952, p. 5-E. El segundo, la galerista Lola Álvarez Bravo en una entrevista: “Junto con la rápida multiplicación de galerías se presentan problemas económicos, artísticos y de organización, que requieren una atención apremiante”. De “Genio y figuras”, de Rosa Castro, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 14 de diciembre de 1952, p. 5-E. El tercero, una reflexión de Fernández Márquez: “En este final de año se han producido con tal ritmo las exposiciones, de pintura, y aún hasta las inauguraciones de locales a ellas destinados, que ha sido verdaderamente imposible ocuparse en particular de muchas”. Extraído de “Panorama de las artes plásticas. Últimas exposiciones de 1953”, de Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 3 de enero de 1954, p. 7.

⁴⁸⁸ “Tomando en cuenta el suceso artístico en su totalidad, consideramos que lo singular de 1956 fue el aumento, casi anormal, de las galerías para exponer cuadros”. “1956 en las artes plásticas”, de Raquel Tibol, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 30 de diciembre de 1956, p. 6.

⁴⁸⁹ “Se han inaugurado, en el transcurso de este año, bastantes galerías que dan cabida a los pintores de las últimas generaciones”. “1962. Resumen de exposiciones”, de Alfonso de Neuvillate, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 6 de enero de 1963, p. 6.

finales de los cuarenta e inicios de los cincuenta, cuando varias galerías abrían para volver a cerrar⁴⁹⁰.

La siguiente gráfica está construida a partir de la lista que realizó Christine Frérot sobre los lugares de exposición de la Ciudad de México (Frérot, 1990: 165-186). En dicho compendio están incluidas las galerías —aunque faltan algunas, ya que utilizó como fuente los catálogos de exposiciones del Instituto de Investigaciones Estéticas⁴⁹¹—, los institutos culturales, hoteles, bibliotecas, etc., en los cuales se exponía entre 1937 y 1976.



Gráfica 3: Elaboración propia a partir del listado de Christine Frérot (1990: 165-186)⁴⁹²

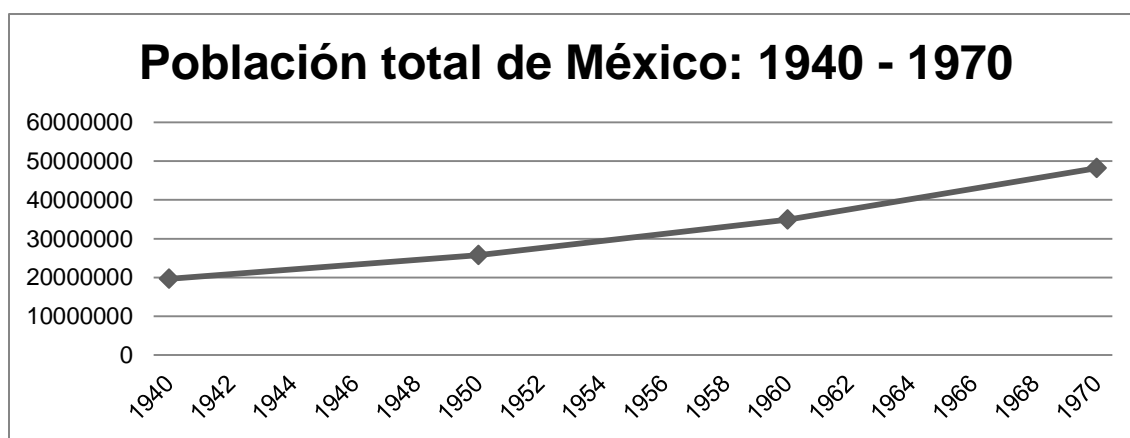
⁴⁹⁰ “Después de ver, todos los días en los últimos tiempos, los graves problemas por que atraviesan las galerías de nuestra ciudad, si algo se me venía a la cabeza, no era esto de que estaba a punto de inaugurarse una nueva, en las Calles de Génova, bajo la dirección de Alberto Gironella”. “Novísima galería”, de Luis Islas G. *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excelsior*, 25 de julio de 1954, p. 9-C.

⁴⁹¹ Por ejemplo, Shifra Goldman cuantificó 22 galerías en la Ciudad de México en 1960, 40 en 1964 —superando con creces los números de Frérot— y 80 en los años setenta (Goldman, 1989: 50). En 1956, Raquel Tibol, refiriéndose también únicamente a las galerías, hacía el siguiente cálculo: “entre las establecidas y las de vida efímera su número osciló entre las 25”. Extraído de “1956 en las artes plásticas”, de Raquel Tibol, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 30 de diciembre de 1956, p. 6.

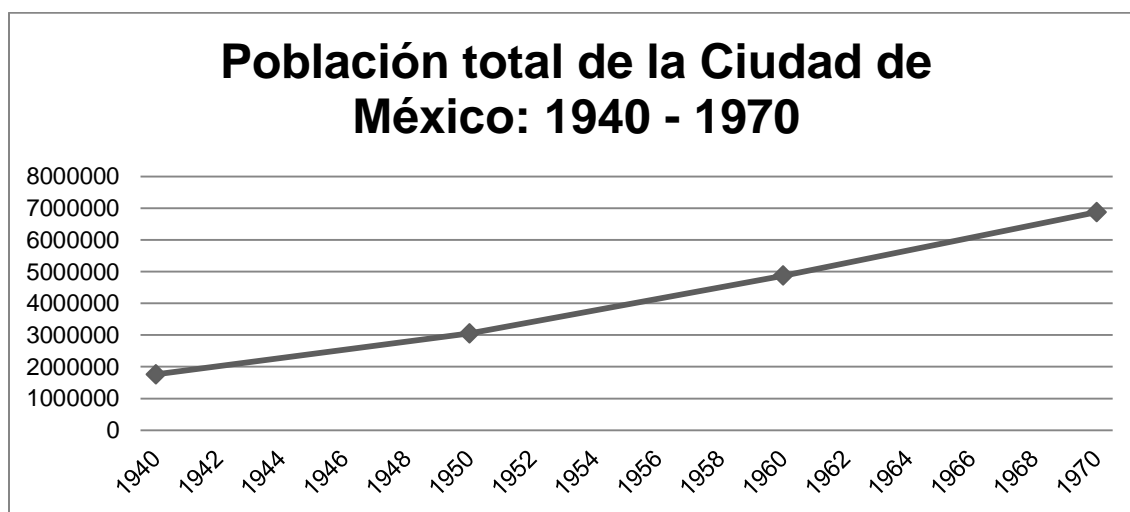
⁴⁹² En la fuente no hay información sobre 1946, 1973, 1974 ni 1975.

Para calcular la velocidad de crecimiento entre 1940 y 1970 salvando un tanto los altibajos anuales, se puede comparar la media del periodo 1937-1942 con la del periodo 1967-1972. En dicho caso, encontramos que los espacios de exposición se multiplicaron casi por siete en 30 años.

Para relativizar la importancia de esto, hay que tener en cuenta que en esta misma época la población del país y de la capital estaba creciendo. Sin embargo, hay que señalar que no lo hacía a este ritmo. Según el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), la población del país se multiplicó, de 1940 a 1970, casi por 2,5. La de la Ciudad de México lo hizo casi por cuatro.



Gráfica 4: Elaboración propia a partir de los datos de la página web del Instituto Nacional de Estadística y Geografía



Gráfica 5: Elaboración propia a partir de los datos de la página web del Instituto Nacional de Estadística y Geografía

De modo que en la etapa de mayor tasa de crecimiento poblacional de la capital del país, el número de galerías aumentó aun a mayor velocidad.

Esto trajo implicaciones claras para el arte. Bajo el contexto generado por la expansión del mercado, los artistas que no estaban interesados en una producción de índole social tenían acceso a un creciente espacio de reconocimiento para sus líneas de pensamiento y acción plástica. Comentaba Raquel Tibol en 1957 lo siguiente sobre el año previo: “Se ha realizado más obra de caballete que nunca, obra que ha venido a cubrir las solicitudes de un mercado interno e internacional cada vez mayor”⁴⁹³; un mercado que reclutó a un buen número de comentaristas que engrasaban su funcionamiento. Así por ejemplo, el ímpetu de confrontación de artistas como José Luis Cuevas se veía respaldado por los críticos y los medios de difusión afines que, como hemos visto, eran mayoritarios. Tal y como recuerda Vicente Rojo, José Luis Cuevas llegaba “curiosamente bastante tímido” con sus artículos —casi con toda seguridad escritos por Gómez Sicre— a *México en la Cultura* y allí Fernando Benítez le decía: “¡Traíganos más textos! ¡Estos están moviendo el arte mexicano!”⁴⁹⁴.

Los compradores de arte en su mayoría eran sujetos adinerados que, por su misma extracción social y su capital cultural, encontraban afinidad en un arte interesado en cuestiones artísticas específicas que tenían por referencia a Europa y Estados Unidos, cuando no era precisamente la burguesía proveniente de estas regiones la que iba a México a hacer turismo y compraba las obras.

El texto firmado por José Luis Cuevas y conocido como *La cortina del nopal*, entre otras críticas a la «escuela mexicana», han señalado la entrega de esta corriente a la satisfacción de los gustos de los turistas⁴⁹⁵. Al parecer, según David

⁴⁹³ “1956 en las artes plásticas”, de Raquel Tibol, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 30 de diciembre de 1956, p. 6.

⁴⁹⁴ Entrevista con Vicente Rojo el 25 de mayo de 2016, Ciudad de México.

⁴⁹⁵ A pesar de ello, Arturo Estrada, muchas de cuyas obras de caballete no tenían contenido político y podían considerarse de cierto carácter surrealista folclórico, insiste en lo difícil que era vender en aquella época, y, para él, a lo largo de toda su vida. Entrevista con Arturo Estrada el 2

Alfaro Siqueiros, la burguesía mexicana nunca pudo sostener la producción plástica de su país; ni la de la «escuela mexicana» ni la de los «rupturistas» (Alfaro, 1977: 494). Estos últimos también vendían a los visitantes extranjeros, que se alojaban en los lujosos hoteles de la avenida Reforma. Según Elena Poniatowska, hacia mediados de los años cincuenta “empezaron a surgir galerías de arte, especialmente por la afluencia del turismo” (Romero Keith, 1992: 73). Roger von Gunten recuerda esto mismo desde su posición como pintor —remitiendo a una ausencia de mercado que en seguida analizará esta tesis—: “Estábamos marginados, solamente vendíamos a turistas y en el momento en que había un temblor o muchas lluvias, los turistas se iban y no vendíamos nada en meses” (Espinosa de los Monteros, 1999: 19). Malú Block recuerda que entre estos compradores había muchos “maestros gringos” que seguían a los pintores y visitaban la galería anualmente, con los cuales mantenían cierta correspondencia y les enviaban fotos de los cuadros⁴⁹⁶.

Pero no solo las estructuras de organización y financiamiento llevaban tiempo pivotando en favor de «la ruptura». A la par —y no por casualidad— las posibilidades socio-artísticas de desarrollo del muralismo se estrangulaban. Dada la vigente línea de acción del gobierno, esta posición artística que concebía al arte como un bien público y, por tanto, financiado desde el Estado —aunque también desde partidos y sindicatos—, era cada vez más incapaz de seducir a los artistas —por principios similares, aunque en sentido opuesto, por las cuales durante el cardenismo había alcanzado cierto auge—. Dicha situación impone revisar algunas cuestiones de lo qué había sucedido en México desde 1934, en apariencia desviándonos un tanto de las cuestiones *netamente artísticas*, pero encontrando en ella las raíces de su sustantividad.

Durante el cardenismo (1934-1940) el régimen político nacional se consolidó. En esta etapa se puso fin al gobierno de hombres fuertes —último residuo del

de marzo de 2016, Ciudad de México. Por el contrario, Arturo García Bustos y Rina Lazo comentan que los paisajes se vendían bien. Entrevista con Arturo García Bustos y Rina Lazo el 11 de febrero de 2016, Ciudad de México.

⁴⁹⁶ Entrevista con Malú Block el 13 de junio de 2016, Ciudad de México.

caciquismo de la revolución—, de modo que la política y el poder presidencial quedaron institucionalizados. Un discurso parcialmente socialista y cierto apoyo hacia los campesinos y trabajadores y su organización, lograron imponer algunas medidas sociales contrarias a los intereses inmediatos de la alta burguesía nacional e internacional; entre ellas, el avance de la reforma agraria y la nacionalización de la industria petrolera y ferrocarrilera. A través de estas políticas, se buscaba un crecimiento del mercado interno, un aumento de la formación técnica y una mayor independencia nacional, con la intención de alcanzar la modernización del país sin dejar de tener en cuenta el bienestar material de las clases populares. Por razones obvias, el muralismo encontró en esta etapa el ambiente —último— idóneo para su desarrollo. Y fue el *último* porque estas políticas que después se conocerían como keynesianas —es decir, reguladoras del capitalismo para la supervivencia del propio capitalismo, pero que *paradójicamente* solo pueden ser implementadas cuando aumenta el poder político de las clases trabajadoras, y que además siempre cuentan con el rechazo de las élites económicas, con la contradicción añadida de que, mientras los primeros logran ciertos avances sociales, finalmente suelen salir reforzadas la burguesía industrial y financiera debido al crecimiento de la demanda agregada y la no alteración de las relaciones de producción; mismos beneficiados que acaban revirtiendo estas políticas— tuvieron como consecuencia el hecho de allanar las bases del desarrollo capitalista⁴⁹⁷ y del fortalecimiento de la burguesía. Esto es: alteraron el equilibrio de fuerzas en el que se asentaba el muralismo.

Durante el gobierno de Ávila Camacho (1940-1946), con el proyecto de Unidad Nacional, las reformas cardenistas comenzaron a ser revertidas. Después, durante el sexenio de Miguel Alemán (1946-1952), dicha dinámica se profundizó. Con el poder político consolidado, las organizaciones de los trabajadores en creciente subordinación al Estado, sumado al mayor peso de la burguesía, hicieron que las políticas keynesianas fueran desapareciendo y que la intervención económica atendiera de forma más inmediata los intereses de la burguesía y de

⁴⁹⁷ La evidencia de que el cardenismo fue constitutivo de la formación social capitalista emergente se puede leer en Octavo Ianni (1977: 14, 26, 32 y 138).

los burócratas que trataban de dar un salto para enlistar aquel grupo social. El apoyo al campesinado y a los ejidos fue disminuyendo (Paoli, 2014), aumentó el control de la actividad sindical (Hansen, 1971: 127-128) y creció el apoyo al capital privado como medio para lograr la industrialización (Vernond, 1966: 117-118).

Los empresarios que habían empezado a desarrollarse bajo el cardenismo tuvieron mayores facilidades de crecimiento. Además, la multiplicación de instituciones estatales y la demanda de funcionarios hicieron aumentar el volumen de la clase media. Dicha clase durante los años cuarenta comenzó a aproximarse a la burguesía con la que, desde una ideología cosmopolita y urbana, confluía en un mercado artístico propio de un Estado capitalista que iba alejándose de los postulados sociales de la revolución. La clase media ya no era aquella que había intentado ganarse a las clases populares en su lucha contra la oligarquía porfirista, sino que era ya un sector social subido al tren de la modernización capitalista. Daba:

La espalda resueltamente a los valores del nacionalismo y de su revaloración de la herencia indígena [...] [y manifestaba], una vez más, necesidades materiales y de orden cultural con miras a su incorporación a formas de vida inspiradas en patrones de conducta extranjeros (Frérot, 1990: 23).

Este sector social fue uno de los beneficiados de la etapa desarrollista, cuyo ilusorio peso político se esfumó tiempo después ante las reformas neoliberales —que ya escapan a esta tesis—.

De Cárdenas a Miguel Alemán, ya no quedaban fuertes organizaciones campesinas armadas, ni un movimiento obrero unificado ni relativamente independiente, con las implicaciones que tenía este nuevo equilibrio de fuerzas en la constitución del poder (Camacho, 1992: 15-16). El Estado ya no se apoyaba en el movimiento obrero y campesino para desarrollar un mercado interno a través del aumento de sus ingresos, sino que el crecimiento económico lo sostenía solo el 50% de la población con más renta (Hansen, 1971: 105) al tiempo que aumentaba la desigualdad (Martínez, 2004: 97-98). El Partido Comunista había sido ilegalizado y las normales rurales también eran progresivamente abandonadas.

El avance de la burguesía a partir del cardenismo era una realidad económica y política. Gracias a la Segunda Guerra Mundial, las oportunidades de exportación de México aumentaron, permitiendo el desarrollo de las empresas existentes y el nacimiento de nuevas (Vernond, 1966: 112 y 197); la economía del país creció entre 1939 y 1960 al 6%; se protegió el desarrollo empresarial; se propició la entrada de capital extranjero; el gobierno de Miguel Alemán modificó el artículo 27 de la constitución para dar mayor seguridad a los propietarios de tierras (Vernond, 1966: 118-120); el crédito ejidal se fue reduciendo desde 1936 (Hansen, 1971: 105 y 111) a la par que aumentaba el crédito privado agrícola (Martínez, 2004: 81), etc. Y en estas circunstancias, y en el contexto de la guerra fría, la política estatal en el ámbito de la cultura respaldaba el contenido nacionalista de los murales rechazando su faceta política de izquierdas, propia de unos pintores que a menudo militaban en el Partido Comunista —cuestión está muy en la línea del nacionalismo del *Hecho en México*, propio de la burguesía industrial protegida por leyes arancelarias durante el desarrollismo (Frérot, 1990: 28) y que divergía del nacionalismo cardenista; porque hay que decirlo: en México había *nacionalismos*, en plural—.

El muralismo se había desarrollado en torno a concepciones antifascistas, anticlericales, antimilitaristas, anticapitalistas, redistributivas, reformistas e indigenistas⁴⁹⁸, las cuales habían tenido como base social al campesinado armado, a los trabajadores organizados —algunos en sindicatos tradicionalmente combativos y ante un régimen aún por instituirse (Camacho, 1999: 31)— y a las clases medias en alianza con los anteriores y en contra de la oligarquía; todo ello en un momento de debilidad de la burguesía nacional. La financiación del muralismo había provenído del Estado —aunque también de los sindicatos—, pero de un Estado instituido bajo este concreto equilibrio de fuerzas; además, la unión de los artistas en grupos de presión aseguraba en cierta medida su independencia (Manrique, 1982: 24). Sin embargo, estas bases sociales habían sido derrotadas. Es en este sentido donde se revela que la hegemonía burguesa era la clave, el

⁴⁹⁸ “The Rise of a Middle-Class Tradition in Mexican Art”, de Virginia B. Derr, *Journal of Inter-American Studies*, Vol. 3, Nº 3, julio de 1961, p. 385.

motor transformador, que permitió rechazar el modelo artístico muralista —hostil a su lógica— a la par que consolidaba uno que se coordinaba con su visión el mundo. Y todo ello a través de las mediaciones puestas de relieve en los capítulos previos.

A nivel de política cultural de Estado, el giro político tuvo su forma particular en las políticas culturales. El muralismo había sido la mayor contribución cultural de México, de modo que el alemanismo trató de aprovecharlo como expresión de modernidad y como “tarjeta de presentación” en las relaciones internacionales (Coffey, 2015:144). Sin embargo, esto no podía realizarse sin *depurar* algunos de sus aspectos, sin un proceso de *neutralización ideológica*:

Con el propósito de que el muralismo funcionara como símbolo de cultura y no de política, tenía que, por un lado, despojarse de su asociación estigmática con el socialismo y la rebelión armada, y, por el otro, pasar por un proceso de reivindicación y convertirse en una expresión puramente estética de lo “mexicano universal”. Esto se pudo lograr mediante prácticas de exposición desarrolladas en el Palacio [de Bellas Artes], que luego se exhibirían en el extranjero (Coffey, 2015: 144).

Durante el sexenio de Miguel Alemán, se configuró el relato oficial del arte mexicano, desde el precolombino hasta el contemporáneo, insertando así el muralismo en un proceso histórico universal y desdibujándolo de sus implicaciones políticas. “El Estado se empeñó en reestructurar la Escuela Mexicana de Pintura como un legado estético, mientras que los muralistas lucharon por mantener el papel político de la pintura monumental” (Coffey, 2015: 206). Durante los años cincuenta:

Por un breve instante, coincidieron los intereses del gobierno de la posguerra y los de los muralistas. Unificados por el deseo mutuamente beneficioso de promover el arte mexicano en el ámbito internacional, se concentraron en la causa del realismo, partiendo no obstante de definiciones fundamentalmente distintas (Coffey, 2015: 162).

Ante las dificultades para que esta función de diplomacia cultural pudiera ser desarrollada por la producción de Siqueiros y Rivera (Coffey, 2015: 173), el pintor que mejor representaría esta aspiración oficial sería Rufino Tamayo:

A diferencia de Orozco, Rivera y Siqueiros, Tamayo no veía al Palacio [de Bellas Artes] como una oportunidad de politizar al público mexicano o de criticar al gobierno. Asumiendo

el papel de un guerrero solitario del arte no controvertido, Tamayo trató estos encargos como la oportunidad más significativa hasta entonces para presentarse a sí mismo como el opositor preeminente de la Escuela Mexicana de Pintura y de su tradición muralista (Coffey, 2015: 180).

En 1952, Diego Rivera pintó un mural titulado *Pesadilla de guerra y sueño de paz*, en el que aparecían Stalin y Mao Tse-Tung proponiendo firmar la paz a las representaciones simbólicas de Estados Unidos, Francia y Gran Bretaña (Torres, 2016: 57). La obra tenía como destino una muestra internacional. Este mural fue censurado porque sus alusiones ponían en juego el papel que tenían asignado estas exposiciones oficiales internacionales:

Sus organizadores buscaron presentar una imagen impresionante de la civilización mexicana, cuya modernidad estaba arraigada en un mundo antiguo [...] Esta modernidad alternativa estaba socialmente comprometida, pero su realismo no era tanto un producto de la revolución popular como una expresión contemporánea de un impulso etnocultural innato (Coffey, 2015: 173).

El Estado mexicano no podía desentenderse del apoyo al muralismo sin más ni más. La “retórica revolucionaria oficial” necesitaba mantener este aspecto cultural al tiempo que la imagen de modernización que pretendía exportar veía en el abstraccionismo un claro soporte (Goldman, 1989: 71-72). Y en este *malabarismo* se fueron produciendo los desplazamientos de prácticas y lógicas del Estado que Ana Torres (2016) describe.

Con el cambio político-económico también se transformó el papel de la intelectualidad en general. Durante los años veinte y treinta, los agentes culturales jugaron un papel fundamental en la reconstrucción del país, sin embargo, a partir de 1940 comenzaron a ser sustituidos por una burocracia de elevada formación. Los intelectuales ideológicamente comprometidos que surgieron durante la etapa revolucionaria y posrevolucionaria, fueron siendo recluidos en instituciones dependientes del gobierno, perdiendo paulatinamente su impacto en la vida política (Camp, 1988: 86). La burocracia educada en carreras como la de derecho se erigía como el grupo idóneo para dirigir el desarrollo (Camp, 1988: 86). En lo que se refiere a la pintura, para Derr las implicaciones de esto eran que para 1960 el arte mexicano llevaba tiempo orientándose hacia los valores de la clase media,

en términos de propósito, ideología, patronazgo, estilo y contenido⁴⁹⁹. Pero esto es algo que ya hemos visto de forma concreta en las cuatro galerías analizadas.

La relación de coordinación que se estableció entre las aspiraciones de los artistas de «la ruptura» y la burguesía nacional en ascenso —y también la internacional, cuya mayor actividad al interior del país venía en parte propiciada por la reorientación político-económica— no partía tanto de un reconocimiento directo por parte de los productores plásticos del *ethos* de clase de esos sectores —aunque compartiera con ella valores culturales que encontraban positivos—. En esto «la ruptura» se diferenciaba de la coordinación socio-artística planteada de manera más consciente y activa por el muralismo en que en el proyecto siqueiriano sí había una apuesta político-artística decantada abierta y explícitamente por un sector social.

Esta faceta estaba más velada en el caso de «la ruptura». No se encontraba explicitada por sus artistas, y puede que ni siquiera la identificaran los interesados, pero esto, al contrario de negar la relación, tan solo la enmascaraba. Los artistas de «la ruptura» se emparentaban con la burguesía en la relación estructural que se establecía a través del desarrollo del mercado, y que conformaba la posibilidad de existencia de la primera y el prestigio social de la segunda. Junto con esto, compartían todo un sistema de valores sociales y artísticos de libertad, modernidad, cosmopolitismo, etc., que tenían un importante sesgo de clase —pues el muralismo también defendía estos mismos valores desde su propia perspectiva—, pero que no se presentaban como tal, sino que se pretendían universales.

⁴⁹⁹ “The Rise of a Middle-Class Tradition in Mexican Art”, de Virginia B. Derr, *Journal of Inter-American Studies*, Vol. 3, N° 3, julio de 1961, p. 406.



Ilustración 7: Anuncio sobre la zona residencial Jardines del Pedregal de San Ángel, la “más elegante y exclusiva de la ciudad de México”, con la imagen de una escultura de Mathias Goeritz. *El Nacional*, 1 de noviembre de 1953, p. 4.

En esta línea iban todos los comentarios de Octavio Paz, que acusaba al arte muralista de ser ideológico, mientras que el de Tamayo era simplemente *arte*, como si no encerrara un posicionamiento ante la realidad social. Pero sabemos ya que la ideología es un tanto opaca al reconocimiento de sí misma.

Aquellos que están en la ideología se creen por definición fuera de ella; uno de los efectos de la ideología es la *negación* práctica por la ideología del carácter ideológico de la ideología: la ideología no dice nunca “soy ideológica” (Althusser, 1975).

Al proyecto de modernidad capitalista por el que transcurría México en los años sesenta y setenta —y que se presentaba como modernidad a secas—, el desarrollo de este arte le fue muy propicio, tanto para las exposiciones internacionales a modo de «tarjeta de visita» como para toda la escultura pública, que por ser «geometrista», surrealista o decorativamente figurativa, no dejaba de tener un desempeño ideológico y político. “Si bien las primeras reacciones contra el realismo social emanaron de casos aislados, a partir de los años sesenta fueron asimiladas por el Estado, que pretendió entonces convertirse en punta de lanza para la modernidad” (Frérot, 1990: 33).

Mientras el desarrollo del mercado daba existencia social a «la ruptura», para el muralismo su lógica era a la larga profundamente disfuncional. A pesar de su

posible instrumentalización, el mercado alejaba a la producción plástica de su desarrollo politizado, y, en lugar de ello, acababa haciendo entrar en profundas contradicciones a los productores de esta tendencia. Dicho movimiento artístico se había producido sin que apenas existiera un mercado de arte⁵⁰⁰, incluso en contra de su existencia. Recordemos el Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, redactado por Siqueiros a raíz de la rebelión delahuertista, y firmado por Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida:

... a las razas nativas humilladas a través de los siglos [...] REPUDIAMOS la llamada pintura de caballete y todo arte de los círculos ultraintelectuales, porque es aristocrático, y glorificamos la expresión del Arte Monumental, porque es una propiedad pública. PROCLAMAMOS que toda manifestación estética, ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa [...] PROCLAMAMOS que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse por que su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del Pueblo (Tibol, 1964: 148).

Cuando a partir de mediados de los años treinta empezó a instituirse un mercado, primero a través de la Galería de Arte Mexicano, su influencia sobre la «escuela mexicana» comenzó a levantar polémicas a su interior —como lo fue el conflicto Siqueiros-Rivera en los años treinta (Frérot, 1990: 19)—, puesto que propiciaba soluciones plásticas ajenas a la preocupación social. Jorge Alberto Manrique identificaba la contradicción que se generaba:

La creación de un modesto pero seguro público comprador entre la nueva burguesía de estirpe pararrevolucionaria (uno de los mayores méritos de la escuela [mexicana]) creaba una peligrosa relación con los artistas, que con mayor o menor conciencia tendieron a no arriesgar la pérdida de ese mercado (Manrique *et al.*, 1977: 80).

Debido a ello, los productores plásticos partidarios del «arte social» —ese sector del que había nacido la «escuela mexicana», pero que para los años cuarenta no era mayoritario— tenían una relación compleja con el mercado. Inés

⁵⁰⁰ “El arte mexicano había cambiado radicalmente y hecho aportaciones de primer orden. [...] Pese a las polémicas y los ataques, había alcanzado un prestigio interno. Pero no se vendía, en parte porque el medio no estaba acostumbrado a comprar arte, en parte porque no había donde comprarlo” (Manrique, 1982: 2138-2139).

Amor recuerda que:

Algunos artistas del Taller de Gráfica Popular, como Leopoldo Méndez, Zalce, Pablo O'Higgins, en aquellos años tenían una actitud un poco violenta hacia todo lo que representara, en su concepto, el capitalismo-imperialismo. Tuvieron hacia la Galería [de Arte Mexicano] y hacia mí actitudes desagradables, acusándome de estar coludida con Wall Street (Manrique y Conde, 1987: 135).

En cambio, para la postura opuesta al muralismo, el mercado no causaba rechazo en aquella época y a veces generaba incluso un atractivo que ayuda a evidenciar la base de existencia de la idea del «arte por el arte». Así recordaba la galerista Inés Amor el desarrollo del «mercantilismo»:

Es curioso cómo el mercantilismo, o sea, el afán de hacer fortuna con la pintura se produce a partir de Tamayo y llega a su punto en las generaciones actuales, tal es el caso de Cuevas, Ricardo Martínez, Rafael y Pedro Coronel. Yo, que aún soy romántica, me doy frentazos con estos jóvenes. La ambición ya es de millones, no de tener asegurada una vida tranquila. Pienso que eso implica una degeneración muy grave (Manrique y Conde, 1987: 104).

En lo que respecta al carácter constitutivo de las galerías en el desarrollo del arte —tuvieran o no especial interés económico los agentes implicados, puesto que no era el «mercantilismo» la única faceta, sino la imbricación velada entre el aspecto económico y el artístico—, hay un fragmento de las memorias de la directora de la Galería de Arte Mexicano, Inés Amor, que es especialmente revelador. Normalmente la historiografía ha eludido esto, y ha presentado a las galerías como meras plataformas o como entidades difusoras; estos es, como agentes no constitutivos y más bien pasivos. Esta tesis ha intentado abordar la relación entre el desarrollo socioeconómico y el socioartístico —la cual es más clara en procesos históricos dilatados⁵⁰¹— en su imbricación a través de complejas mediaciones y redes de agencia. Tras hablar de ello en el plano teórico y en el histórico dilatado, conviene ahora acudir a un caso muy específico que

⁵⁰¹ Engels en una carta a H. Starkenburg (según otras fuentes a W. Borgius) en 1984: “Cuanto más alejado esté de lo económico el campo concreto que investigamos y más se acerque a lo ideológico puramente abstracto, más casualidades advertiremos en su desarrollo, más zigzagueos presentará la curva. Pero si traza usted el eje medio de la curva, verá, que cuanto más largo sea el período en cuestión y más extenso el campo que se estudia, más paralelamente discurre este eje al eje del desarrollo económico” (Marx y Engels, 2016: 540)

trate de aterrizar los planteamientos esbozados sobre los procesos de reclutamiento artístico, y sobre la relación de cooperación informal entre los diversos agentes con similar posicionamiento. Por condensar tan aprehensiblemente lo que en los últimos capítulos se ha estado tratando de explicar, se cita de manera amplia. Habla Inés Amor:

[A inicios de los años cuarenta] empezamos Paalen y yo a descubrir que Gerzso estaba dentro del ajo más de lo que confesaba. [...] con cada pintura que nos mostraba quedábamos más convencidos de la urgencia de hacerle una exposición. Nos costó mucho trabajo convencerlo. Tanto, que se pasaron unos siete u ocho años antes de que lográramos hacerlo [en 1950]. [...] [Gerzso] conoció a Leonora, a José y a Katy Horna, y a Remedios Varo, cuando ella era solo decoradora de interiores y así como yo convencí a Gerzso de que era pintor, él convenció a Remedios de dejar la decoración. Él fue quien la llevó con Leonora Carrington. [...]

Poco tiempo después de eso, le suplicaba yo a Gerzso que dejara para siempre la escenografía. Se me hacía horrible pérdida de tiempo que un pintor de esa categoría estuviera haciendo sets de ranchitos mexicanos. Logré convencerlo y dejó para siempre aquel oficio. [...]

Siguió pintando toda la década de los cincuenta y a mi juicio logró entonces sus mejores pinturas. El doctor Carrillo Gil tuvo fe en mi juicio y le compró abundantemente. [...]

[A inicios de los años sesenta] se me ocurrió una idea brillante. Empezaron a despejarse las nubes en Bellas Artes. Nuevos dirigentes del Instituto se prestaban ya a ser convencidos de que la escuela mexicana de pintura no era la única clase de arte digno de exhibirse; entonces convencí a Celestino Gorostiza, director del Instituto, y a su jefe de Artes Plásticas, que era Horacio Flores Sánchez, para que se le hiciera en el Palacio de Bellas Artes una magna exposición retrospectiva con más de cien obras. Cuando estuve ya casi segura de que sí me concederían la exposición, empecé a hablarle de tal posibilidad a Gerzso. [...]

[Hacia los años ochenta] para mí es un pintor ya hecho, que no me necesita. Es como la paloma que suelto al vuelo, para que se baste a sí misma, y así yo poder ocuparme de los más urgidos de asistencia, que son los jóvenes (Manrique y Conde, 1987: 171-175).

Sería pertinente en grado sumo comparar estos procesos de reclutamiento y consolidación de artistas, propios del ámbito de las galerías —en su diversidad, porque estas no eran homogéneas, a pesar de sus patrones comunes—, con el de un ámbito opuesto: el de los muralistas. Es más que probable que las dinámicas

de detección y consagración de estos últimos durante los años veinte y treinta fueran bastante diferentes, y que implicaran a otros agentes en el proceso y un diferente perfil social de artista. Además, sería interesante ver cómo dicho procedimiento debió comenzar a encontrar dificultades de reclutamiento hacia los años cuarenta y cincuenta, llegando al punto de ser casi incapaz de, al mismo tiempo, seducir a artistas y situarlos en una elevada posición simbólica en los años sesenta.

El crecimiento de las galerías y el mercado, lo hemos visto, se hizo patente entre finales de los años cuarenta e inicios de los cincuenta. Para inicios de esta última década, la burguesía mexicana —agente detrás de la dirección de las galerías privadas y de parte de sus ventas— se veía capacitada para organizar en mucha mayor medida la producción plástica nacional. Era evidente que para entonces estos negocios no ocupaban lugares alternativos o reclusos, sino que componían el entramado principal que producía y reproducía la visibilización de los artistas. La autoconciencia de esta red se evidenciaba en los intentos de las galerías por armonizar sus intereses gremiales y con sus contradicciones particulares —cuestión implanteable 15 años antes—. Lola Álvarez Bravo concedió una entrevista en diciembre de 1952 en la que dijo lo siguiente:

Junto con la rápida multiplicación de las galerías se presentan problemas económicos, artísticos y de organización, que requieren una atención apremiante. La formación de una sociedad, liga o unión de galerías, daría soluciones de carácter inmediato, tanto en lo que respecta a los productores de arte, como a los elementos que manejan su obra. Los propósitos de esta unión serían: coordinación de trabajo, fechas de exhibición, cooperación en las exposiciones que se efectúen dentro o fuera del país —ya que estarían reunidas las personas que actúan directamente entre el coleccionista y el productor de arte— y el ejercicio de una influencia directa o indirecta en hacer conservar la más alta calidad de la producción artística.⁵⁰²

Es decir, al mismo tiempo que las agrupaciones entre artistas se alejaban en la historia y desprestigiaban, comenzaba a ser pensable un patronato de galeristas —dos manifestaciones de una misma dinámica contraria al «arte social»—. Al

⁵⁰² “Genio y figuras”, de Rosa Castro, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 14 de diciembre de 1952, p. 5-E.

parecer, dicha propuesta no prosperó. Sin embargo, su misma concepción era muestra del grado de consciencia que los propietarios de estos espacios tenían respecto a su novedosa capacidad. Y no solo era una percepción de los galeristas y compradores —una especie de ilusión colectiva—, sino una realidad histórico-social de su creciente poder en el ámbito artístico —en la exhibición, publicidad y el sustento de la plástica—, que también era percibido por las instancias gubernamentales, las cuales les consultaban en su proceder⁵⁰³.

En 1953, la Asociación de Promotores de Arte, constituida por varios directores de galerías, se reunió en varias ocasiones para acordar demandas y coordinar sus actividades. Entre las demandas gremiales, uno de los puntos que más les interesaba era derogar algunos impuestos en materia de venta de obra. En lo que se refiere a sus contradicciones al interior del gremio fruto de la competitividad de mercado, planeaban una mayor colaboración entre las galerías disolviendo la exclusividad de los artistas —que a menudo existía en forma de compromiso verbal— y cooperar en la publicidad y la difusión⁵⁰⁴.

A mediados de los años sesenta se produjo otro intento de asociación entre galerías. Formaron parte de él la Pecanins, Arvil, García Ponce, Juan Martín y la de Arte Mexicano. Su intención era organizar en grupo las exposiciones que realizaban estos espacios a nivel nacional e internacional. Ya existía entre ellos cierto grado de colaboración e intercambio de artistas, pero nada consolidado. Sin embargo, la asociación, en opinión de Malú Block, "se dejó morir"⁵⁰⁵. Es probable que hayan existido otros intentos de este tipo.

Observadas con atención estas diferentes facetas del proceso, y en un ir y venir de lo general a lo particular, la transformación de la organización del campo artístico en torno a los años cincuenta evidencia una gran relación con los cambios

⁵⁰³ Alvar Carrillo Gil, en un artículo de 1958, comenta cómo el director del departamento de Artes Plásticas del INBA les invitó, a Inés Amor y a él, a "cambiar impresiones" sobre la organización de la Primer Bienal Interamericana de Pintura y Escultura. "Nuestra pueril, onerosa bienal de artes plásticas", de Alvar Carrillo Gil, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 18 de mayo de 1958, p. 6.

⁵⁰⁴ "La semana plástica. Philip Stein presentado por Siqueiros", de Enrique Fernández Gual, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 23 de agosto de 1953, p. 9-C.

⁵⁰⁵ Entrevista con Malú Block el 13 de junio de 2016, Ciudad de México.

sociales. Determinados sectores que en un momento no tuvieron tanta importancia en algunos campos, lo adquirieron después, y con ello el Estado fue transformando sus prácticas. La actividad artística tuvo valores *extrartísticos*, que se vinculaban a las aspiraciones de unos u otros grupos de la sociedad, incluso cuando dichas concepciones aparentaban ser *universales*. De esta manera, el campo artístico, a pesar de ocuparse de preocupaciones específicas, revelaba de las más complejas maneras el conjunto de relaciones asimétricas de la sociedad en la que se insertaba. Una sociedad que, por el modo en que repartía el trabajo, los frutos de dicho trabajo, el acceso a la cultura, al poder político, etc. entre los miembros de la población, estaba en perpetuo conflicto interno, ya fuera evidente o silencioso; conflicto que tenía relación también con los diferentes posicionamientos respecto al arte.

Hay una posición teórica que resume los embates, alianzas, negociaciones, subsunciones o batallas frontales —es decir, cualquier forma posible que tome una relación asimétrica en continua redefinición— que se producen en los diferentes campos, incluidos los culturales, debido a la mencionada jerarquía social. Un concepto que ha sido rechazado en determinados ámbitos, a menudo considerándolo en su noción más simplificadora, pero cuya riqueza reside precisamente en su multidimensionalidad y en que, sin anular la especificidad de los procesos, es útil para analizar lo que se encuentra subyacente —de una forma particular en cada momento histórico— en la relación de los sectores sociales desiguales ante aspectos comunes respecto a los cuales tienen diferente posición, como la economía, la ciencia o la cultura; este concepto es el de «lucha de clases», y se espera que en este apartado —donde no ha sido nombrado más que en el título y aquí en el final— su constante presencia analítica haya logrado poner sobre la mesa la utilidad que puede llegar a tener para explicar procesos *a priori* muy ajenos a su fundamento: todo ese juego de embates y tensiones en los diversos planos de lo social que remiten, de varias maneras, a situaciones de desigualdad, dominación y hegemonía.

La negación de esta dinámica del conflicto —que por supuesto bajo determinadas condiciones puede adquirir la forma de consenso u otras— nunca ha sido un mero argumento científico. Se ha tratado siempre, pensando desde Chantal Mouffe, de la negación liberal de la dimensión antagónica de lo político, que no es “una mera omisión empírica, sino una omisión constitutiva” (Mouffe, 2007: 19). Del mismo modo, la omisión del factor de clase social ha sido también un procedimiento —entre otras cosas académico— *constitutivo* del modo en que debe entenderse y ordenarse la sociedad⁵⁰⁶.

Llegados a este punto, la pregunta pertinente sería: ¿acaso la puesta de relieve de estos aspectos no es también constitutiva? Ciertamente lo es, pero la salida al relativismo estriba en que una postura devela las estructuras de dominación subyacentes que otra posición, la *estrictamente científica*, contribuía a ocultar y a naturalizar. La visión *política* de pronto se vuelve más develadora y *científica*, y la visión *científica* pasa a hacer evidentes sus deudas *políticas*. ¿Acaso puede ser aún hoy en día una paradoja afirmar que para conocer el mundo es preciso querer transformarlo?

Podríamos cerrar el apartado con este aterrizaje forzoso sobre las tesis una y once de Marx sobre Feuerbach⁵⁰⁷, pero como esta investigación también se proponía hacer dialogar analítica y teóricamente a este autor —y a quienes continuaron en torno a sus premisas— con Pierre Bourdieu, convendría mostrar, antes de terminar, cómo ni la cuestión de *praxis* ni la de *lucha de clases* tienen por

⁵⁰⁶ “La ciencia, que no puede encontrar las diferencias entre las clases sociales más que a condición de adoptarlas de entrada, está destinada a parecer sospechosa de prejuicio a los ojos de los que las hacen desaparecer, con toda inocencia y toda impecabilidad, por el solo hecho de abandonarse al *laissez-faire* positivista” (Bourdieu, 2012: 654)

⁵⁰⁷ 1) El defecto fundamental de todo el materialismo anterior —incluyendo el de Feuerbach— es que solo concibe el objeto, la realidad, la sensoriedad, bajo la forma de objeto o de *contemplación*, pero no como *actividad sensorial humana*, no como *práctica*, no de un modo subjetivo. De aquí que el lado activo fuese desarrollado por el idealismo, por oposición al materialismo, pero solo de un modo abstracto, ya que el idealismo, naturalmente, no conoce la actividad real, sensorial, como tal. Feuerbach quiere objetos sensibles, realmente distintos de los objetos conceptuales; pero tampoco él concibe la propia actividad humana como una actividad *objetiva*. Por eso, en *La esencia del cristianismo* solo considera la actitud teórica como la auténticamente humana, mientras que concibe y plasma la práctica solo en su forma suciamente judaica de manifestarse. Por tanto, no comprende la importancia de la actuación “revolucionaria”, práctico-crítica.

11) Los filósofos no han hecho más que *interpretar* de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de *transformarlo* (Marx y Engels, 2016b: 426-428).

qué resultar hostiles a la teorización y los análisis del sociólogo francés. Incluso al contrario, tal y como esta tesis ha hecho a nivel analítico y como ahora se apuntará a nivel teórico.

El rescate de la *praxis* es directo en Bourdieu. A continuación se cita de forma amplia para evitar la distorsión de la relectura —más allá de la dislocación que supone atraer un párrafo a las condiciones muy concretas de una explicación ajena a él—:

El objetivismo constituye el mundo social como un espectáculo ofrecido a un observador que adopta “un punto de vista” sobre la acción y que, importando al objeto los principios de su relación con el objeto, hace como si estuviera destinado únicamente al conocimiento y como si todas las interacciones se redujeran en ello a intercambios simbólicos. Este punto de vista es el que adopta a partir de los posiciones elevadas de la estructura social desde las cuales el mundo social se da como una representación —en el sentido de la filosofía idealista pero también de la pintura y del teatro— y desde las cuales las prácticas no son otra cosa que papeles teatrales, ejecuciones de partituras o aplicaciones de planes. La teoría de la práctica en cuanto a práctica recuerda, contra el materialismo positivista, que los objetos de conocimiento son *construidos*, y no pasivamente registrados, y, contra el idealismo intelectualista, que el principio de dicha construcción es el sistema de las disposiciones estructuradas y estructurantes que se constituye en la práctica, y que está siempre orientado hacia funciones prácticas. En efecto, es posible, con el Marx de las *Tesis sobre Feuerbach*, abandonar el punto de vista soberano a partir del cual el idealismo objetivista ordena el mundo sin verse obligado a concederle “el aspecto activo” de la captación del mundo al reducir el conocimiento a un registro (Bourdieu, 2007: 85).

El libro de Bourdieu titulado *La distinción* es todo un intento por hacer visible las condiciones sociales desiguales que estructuran las posibilidades para determinados gustos; reino, en principio, del individuo y su subjetividad. Se trata de una puesta de relieve de las formas que adquiere la dominación en un terreno tan «inocente» como es el gusto, cuyo descorrimiento de la cortina no es una mera voluntad de conocimiento, sino ese “*efecto de la teoría*, efecto propiamente político que consiste en mostrar (*theorein*) una «realidad» que no existe completamente mientras no se la conozca y reconozca” (Bourdieu, 1997: 23)⁵⁰⁸. Y

⁵⁰⁸ La crítica de Bourdieu a Marx de la cual se extrae esta cita, en la que le reprocha la omisión de inscribir en su teoría este “efecto de la teoría” que él mismo Marx ejerció más que cualquier otro

he aquí todo el trabajo de Bourdieu mostrando las diferencias sociales de una sociedad, la francesa, que estaba siendo presentada como homogénea (Bourdieu, 1997: 24), como constituida de forma predominante por ese escurridizo sector social llamado «clase media» —concepto que a menudo es más un arma política que una herramienta analítica—.

La *praxis* bourdiana es muy particular y crítica con otras, pero es una *praxis* a fin de cuentas, y articula su trabajo académico, esto es, su *comprensión del mundo para transformarlo*.

En lo que a la lucha de clases se refiere, primero hay que aclarar algunas cuestiones. A menudo se produce una tendencia a confundir las nuevas o diferentes formas que toman las clases sociales, sus divisiones, coaliciones y luchas, con una disolución de las mismas —cuestión que, ya se ha dicho, Bourdieu desmiente de forma empírica en un terreno especialmente opaco a evidenciar sus fundamentos de clase—. Por ejemplo, las dificultades para detectar en la actualidad el movimiento obrero descrito por Marx, pretende plantearse como punto de impugnación de toda su teoría. Este posicionamiento obvia que las divisiones de clases y sus conflictos no fueron un *invento* marxista, sino que esta perspectiva tan solo elaboró y llevó a sus últimas consecuencias —teóricas y políticas— una noción ya desarrollada con anterioridad; tal y como el mismo Marx reconoció⁵⁰⁹.

teórico, no puede tratarse aquí en profundidad. Tan solo conviene afirmar que resulta *curioso* que Bourdieu tratara de *aleccionar* a Marx con esta aseveración en 1994, diciendo que la clase sobre el papel se hace real tan solo a través de la labor política, cuando en *El sentido práctico* (2007: 96 y 97), en 1980, ya había hecho referencia a la famosísima —y eternamente repetida— concepción de clase en sí y clase para sí que Marx expone en el capítulo segundo de “Miseria de la filosofía”; es decir, al paso, descrito por Marx, de las condiciones objetivas de un sector socialmente próximo, a su propia constitución como grupo autorreconocido y autodefinido. Y resulta inoportuno el comentario teniendo en cuenta las tesis sobre Feuerbach y el hecho de que Marx fuera uno de los principales impulsores de la Primera Internacional; es decir, que además de ser, como afirma Bourdieu, el teórico que más ejerció el efecto político de la teoría, lo hizo, no de forma casual, sino activa, decidida, teorizada y practicada. La crítica de Bourdieu remite a su noción de *clase construida* que sería conveniente discutir desde posturas como la de E. P. Thompson: hasta qué punto el “espacio de diferencias” bourdiano se diferencia de la “clase en sí” marxista, y si realmente hay contradicción entre estas posturas.

⁵⁰⁹ Marx en una carta a Weydemeyer en 1852: “Por lo que a mí se refiere, no me cabe el mérito de haber descubierto la existencia de las clases en la sociedad moderna ni la lucha entre ellas. Mucho antes que yo, algunos historiadores burgueses habían expuesto ya el desarrollo histórico de esta

Algunos libros divulgativos sobre la noción de *lucha de clases* —que se ha acabado apreciando como *netamente marxista*—, remontan el “desarrollo histórico del concepto” hasta Maquiavelo y el conflicto de intereses que este autor identificó en el Renacimiento, pasando por los historiadores que analizaron los conflictos políticos desde el siglo XV —de “las clases industriales contra el feudalismo”—, y sobre todo la Revolución inglesa del siglo XVII y la francesa del XVIII (Glezerman y Smenov, 1968: 13-15). Mucho antes de Marx, el análisis de las clases en el estudio del devenir político ya estaba presente.

Pero no basta con retrotraerse cinco siglos hasta Maquiavelo. Por lo menos es necesario retroceder 23 y llegar hasta Aristóteles para acercarse a una de las primeras lecturas que el ser humano ha explicitado por escrito acerca de las formas de organización social y política, y del modo en que estas se asientan sobre, y se ven definidas por, las desigualdades sociales y sus consecuentes conflictos, acuerdos y dominaciones. Su libro *Política* se encuentra atravesado por el análisis de los modos de organización de las Polis a partir de la existencia de ricos y pobres, y de forma más concreta, de las ocho clases que identificaba en una ciudad, con referencias incluso a Sócrates en la división de las mismas (Aristóteles, 1982: 224). Hay algunos fragmentos concretos, que a continuación se citan, que pueden ser especialmente desconcertantes para quienes ven en Marx al inventor de un concepto artificial impuesto sobre la historia. Lo siguiente pertenece a uno de los libros de *Política* que, dependiendo de la edición, suele ser el cuarto o el sexto, y que es el que en mayor grado trata esta cuestión:

La causa de que haya varias formas de gobierno es que en toda ciudad hay cierto número de partes. En primer lugar vemos que toda ciudad está compuesta de familias; y después, que de este conglomerado unos son necesariamente ricos, otros pobres y otros de clase media, y que los ricos están armados y los pobres sin armas. Y también vemos que de la gente del pueblo unos son campesinos, otros comerciantes y otros obreros. Y en la clase superior hay también diferencias tanto por la riqueza como por la magnitud de la propiedad. [...] En consecuencia, debe haber tantas formas de gobierno cuantos sean los ordenamientos que se hagan con arreglo a las superioridades y a las diferencias entre las

lucha de clases y algunos economistas burgueses la anatomía de estas” (Marx y Engels, 2016b: 481).

partes. [...] Se presentan estas partes [ricos y pobres] como clases antagónicas dentro de la ciudad, de suerte que una y otra establecen los regímenes políticos con vistas a su respectiva supremacía (Aristóteles, 1982: 222-225).

Dicho esto, podemos hablar de *lucha de clases*, no como un concepto artificial, sino como un proceso social que en los diferentes momentos de la historia ha sido leído de diversas maneras, encontrando una serie de constantes en torno al conflicto, la dominación, la construcción del poder político, etc., que no contradicen la pluralidad de formas bajo las cuales históricamente se ha producido esta lucha.

La cuestión de la lucha de clases, y más aún la *lucha de clases en el arte*, es una noción que está escasas veces explicitada en Bourdieu —más centrado en la especificidad de los campos que en la relación entre todos ellos—. Se hace presente en varios aspectos de su teoría: que unos campos ejercen jerarquía sobre otros; que el campo del poder trata de imponerse en el conjunto del campo social; que por supuesto en estos campos los capitales de sus agentes instituyen puntos de partida de desigualdad y condiciones para la dominación; que los mismos capitales —económico, cultural y social— están entre sí jerarquizados, y que guardan relación con el origen social; que las formas de hacer y entender la política de los grupos dominantes y los dominados es diferente...

Sin embargo, hay publicaciones de Bourdieu en los que esta idea está muy presente. *La distinción* es un libro plagado de la noción de *cultura dominante*, *ethos* burgués y otros muchos aspectos de “la cotidiana lucha de clases” (Bourdieu, 2012: 76) que son todos los embates por definir el gusto legítimo: “luchas simbólicas” entre modos de apropiación cultural que son una “dimensión olvidada” (Bourdieu, 2012: 568) de la “lucha de clases, que se encuentra en el propio centro de la cultura” (Bourdieu, 2012: 94) y que esa publicación trata de desentrañar tomando parte, académica, específica, en ese conflicto. De modo que ese reconocido trabajo del sociólogo francés se encuentra atravesado, de forma explícita e implícita, por dicho concepto.

Sin embargo, teniendo en cuenta el tema de este capítulo, partiendo de lo dicho sobre el desarrollo del mercado del arte y el devenir de la hegemonía

burguesa en aquellos años, hay dos párrafos de Bourdieu —extraídos de *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*— que conectan de manera muy pertinente con lo expresado hasta aquí sobre «la ruptura» y con el modo en que ha sido explicado:

Aun cuando las luchas permanentes entre los que ostentan el capital específico y aquellos que todavía carecen de él constituyen el motor de una transformación incesante de la oferta de productos simbólicos, solo pueden llevar a esas transformaciones profundas de las relaciones de fuerza simbólicas que son las alteraciones de la jerarquía de los géneros, de las escuelas o de los autores cuando pueden apoyarse en cambios externos del mismo sentido (Bourdieu, 2011: 194).

Una revolución conseguida en literatura o en pintura [...] es fruto del encuentro entre dos procesos, relativamente independientes, que acaecen dentro del campo y fuera del campo. Los recién llegados heréticos que, al negarse a entrar en el ciclo de la reproducción sencilla, basando en el reconocimiento mutuo de los «viejos» y los «nuevos», rompen con las normas de producción vigentes y decepcionan las expectativas del campo, solo consiguen las más de las veces imponer el reconocimiento de sus productos gracias a cambios externos: los más decisivos de estos cambios son las rupturas políticas que, como las crisis revolucionarias, cambian las relaciones de fuerza en el seno del campo (así, la revolución de 1848 refuerza el polo dominado, determinando una traslación, provisional, de los escritores hacia el «arte social»), o la aparición de nuevas categorías de consumidores que, al estar en afinidad con los nuevos productores, garantizan el éxito de sus productos.

La doble dinámica bourdiana —o “los dos procesos”— es la dialéctica marxista, ni más ni menos, siendo tan distante Bourdieu de una subsunción total del campo del arte a lo político y lo económico como muchos marxistas. El *sustento* que aportó la Revolución mexicana al muralismo en el sentido descrito por estos párrafos recién citados, es claro. Lo que quizá podría ser algo más opaco es cómo, unas décadas más tarde, la *institucionalización* de esta revolución, es decir, su toma de control más directa por parte de una burguesía cada vez menos necesitada de concesiones a las clases populares, se relacionó con el campo del arte en el desarrollo de «la ruptura». Y esto ha podido ser más sutil porque en los años cuarenta y cincuenta no se produjo una “ruptura política” en México —como la que expone Bourdieu en Francia—, sino un giro paulatino que propició un cambio al mismo ritmo en el arte.

5.3. Las ventas de los artistas de la Galería Juan Martín

En los años veintes [sic] las galerías no existían y rechazábamos a los que exponían. Los pintores han cambiado: hoy las galerías son la gran cosa y muchos de ellos piensan nada más en exponer.
Pablo O'Higgins⁵¹⁰

En general, cuando alguna publicación ha hecho referencia al mercado de los artistas de «la ruptura» en sus inicios, ha sido para resaltar su escasez. Los mismos pintores han subrayado esto, comentando que las ventas en aquellos años eran algo casi anecdótico. En otros apartados de esta tesis se ha comentado que «la ruptura» ha contado con varios *mitos* históricos que se han ido replicando y exagerando, sobre todo en el carácter victimista de esta «generación». El asunto de las ventas es otra cuestión que debe ser matizada, en primer lugar porque las percepciones de los propios artistas están cargadas de una visión retrospectiva un tanto pesimista, quizá debido a su éxito posterior.

Los comentarios sobre este aspecto suelen hacer referencia a una casi inexistencia de mercado para el arte abstracto a finales de los cincuenta y un ligero cambio a mediados de los setenta. Lo siguiente lo recordaba Kasuya Sakai acerca del año 1965, tras su exposición individual con Juan Martín de obra abstracta traída de Nueva York y que había tenido buenas críticas: “Vender, no se vendió entonces; era muy difícil encontrar un comprador lo suficientemente loco para comprar esos cuadros tan abstractos que traje de Nueva York” (Romero Keith, 2000: 105).

Sin embargo, en la propia bibliografía existente se encuentran algunos testimonios de inicios de los años sesenta en los que se muestra que ya comenzaba a haber oportunidades de venta para los «rupturistas». Un ejemplo de ello fueron los 8 000 dólares que acumuló Tomás Parra en sus ventas en 1960 y 1961 con Antonio Souza (Romero Keith, 1992: 68) o las ventas de Francisco

⁵¹⁰ “Nuestra encuesta con los pintores”, sin autor, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 18 de marzo de 1962, p. 6.

Toledo de 1959 al comenzar con Antonio Souza, que le permitieron al año siguiente viajar a París (Cherem, 2004: 342). Vicente Rojo recordaba lo siguiente:

En 1963 Juan hizo una exposición de un día, una especie de barata, y ahí presenté dibujos, cosas pequeñas, *gouaches*; fue mi primera relación con la galería de Juan y me fue muy bien; reunió algo de dinero para ir a Barcelona con Albita y los niños (Romero Keith, 2000: 81).

Si todo lo que en esta ocasión vendió Rojo quedó registrado por Juan Martín en su archivo, fueron ocho obras por un total de 11 500 pesos, que le retribuyeron al artista unos 8 000 pesos una vez descontada la parte del galerista.

Ante las declaraciones ambivalentes, en esta investigación se ha optado por estudiar las ventas que algunos artistas de «la ruptura» realizaron a través de Juan Martín. Esto ha sido posible gracias al detallado archivo que elaboró el galerista en la época y que aún se conserva, compuesto por tarjetas como esta:

6

galería juan martin
AMBERES 17
MÉXICO 6, D. F.

Artista MANUEL FELGUEREZ

Fecha 1971

Medio Serigrafía: 26/50

Medidas 30x30cm

Título Punto inicial

Precio 700 pesos

Malu Block

$24-12-71 = 300$
90

210

ENERO 72

$3-1-72 = 300$	$3-1-72 = 210$
----------------	----------------

Ilustraciones 8 y 9: tarjeta de adquisición de serigrafía de Manuel Felguérez por parte de Malu Block.

De entre los numerosos pintores del registro, se ha escogido solo a siete mediante dos procedimientos. El primero ha consistido en desechar a todos los que no estuvieran incluidos en la lista de los 26 agentes a los que esta tesis se ha tenido que ceñir. Hecho esto, quedaba la información de 17 pintores cuyo volumen de ventas era muy desigual, puesto que varios de ellos no habían pertenecido al «establo» de la galería. Entre los que eran —en principio— ajenos a ella, algunos tan solo habían vendido esporádicamente a través de Juan Martín —como José Luis Cuevas o Marysole Wörner Baz— y otros lo habían hecho con mayor frecuencia —como Juan Soriano o Leonora Carrington, con 150 y 70 ventas respectivamente— pero sin exclusividad. De modo que el análisis se ha acotado, de esos 17, a los artistas exclusivos de la galería: Fernando García Ponce, Alberto Gironella, Arnaldo Coen, Roger von Gunten, Vicente Rojo, Manuel Felguérez y Lilia Carrillo.

Teniendo en cuenta los comentarios generalizados sobre la escasez de ventas de estos artistas durante los años sesenta, conviene, además de observar los datos del registro, tratar de acercarse a ponderar en qué medida las ventas a través de Juan Martín representan el total de la época o si, por el contrario, estamos solo ante una parte de cuanto sacaron al mercado. Para acercarse a concretar cómo de representativo puede ser el registro del archivo en este sentido, hay que tener varias cosas en cuenta.

En primer lugar, que cuando los pintores entraban a la Galería Juan Martín, lo hacían bajo un acuerdo de palabra que implicaba varias cosas. Primero, exclusividad en las exposiciones, lo que suponía que en caso de lograr muestras en el extranjero los pintores se presentasen como artistas de la galería⁵¹¹, y que por supuesto no expusieran en ningún otro lugar de México, salvo acuerdos concretos. La contraparte era que Juan Martín no exponería a otros pintores. El segundo convenio era que no vendieran obra por su cuenta. Ha cambiado de ello, Juan Martín les daba seguridad económica⁵¹². Que había cierto rigor por parte de los artistas en el cumplimiento de este acuerdo lo demuestra el hecho de que en

⁵¹¹ Entrevista con Roger von Gunten, 21 de julio de 2016, Tepoztlán, Morelos.

⁵¹² Entrevista con Roger von Gunten, 21 de julio de 2016, Tepoztlán, Morelos.

varias fichas de Juan Martín había registro de ventas a algunos familiares y a otros pintores. Si esto ocurrió siempre, no es posible saberlo. Raquel Tibol afirmaba en 1956 que el 50% de la producción la vendía el artista de forma directa desde su estudio⁵¹³, pero en este caso, el compromiso con el galerista, también de amistad, invita a pensar que dicho porcentaje era más reducido durante determinados años de los siete artistas mencionados. Sin embargo, al mantener su actividad en otros lugares —como la colectiva que en 1964 realizaron Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Vicente Rojo y Alberto Gironella, entre otros, en la Galería de Artes Plásticas (Fernández, 1965b: 145)—, es más que probable que las ventas se hicieran también por otros cauces.

Esto en lo que respecta a la responsabilidad de los artistas. En lo que al galerista se refiere y a lo fieles que fueron las anotaciones, hay que tener en cuenta que Juan Martín llevaba registro de ventas de pintores que no eran de la galería, tanto cuando estas eran muy numerosas como cuando eran completamente circunstanciales —incluso hay alguna ficha de José Clemente Orozco y del Dr. Atl—. Debido a ello, cabe considerar que el registro de los pintores del «establo» de la galería era riguroso.

Sin embargo, a pesar de estas cuestiones, hay algunos años de las ventas que aquí se van a analizar que de forma manifiesta están lejos de ser el total. Primero, porque algunos artistas vendían obra a través de Juan Martín mientras aún estaban en otras galerías, etapa en la que se sobreentiende que lo aquí registrado supone solo una parte del total. Por otro lado, porque las estancias de un año que los artistas hicieron en Europa y EEUU es muy probable que se estuvieran acompañadas de ventas. Contando con estos aspectos, es posible definir qué años pueden estar más lejos de mostrar el total de ventas que pudieron realizar.

Aproximar estas cuestiones es importante para tratar de interpretar correctamente la evolución de las ventas y precios. De otro modo, se podrían entender ciertas caídas o subidas como fluctiación del mercado y no como

⁵¹³ “1956 en las artes plásticas”, de Raquel Tibol, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 30 de diciembre de 1956, p. 6.

fluctuación del volumen de obra de estos artistas que Juan Martín manejaba. Y lo que realmente importa de este archivo y de las ventas que recoge no es meramente lo que en él aparece, sino lo que puede significar.

A continuación se exponen los datos de los siete pintores mencionados a través de estas cuatro gráficas.

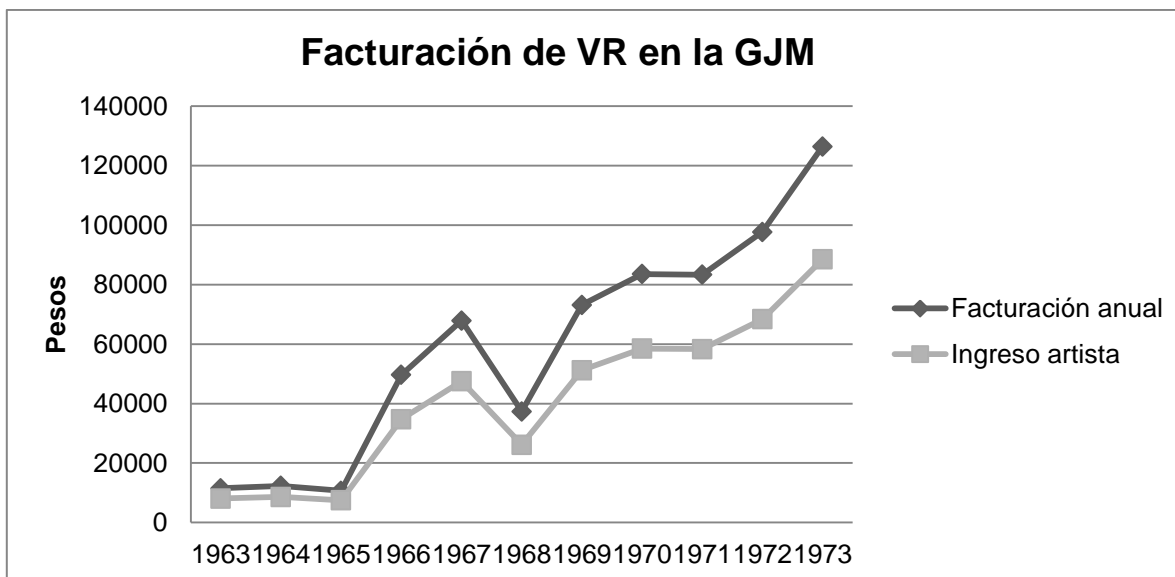
- 1) La primera registra la evolución anual de la facturación total y la parte que percibía el artista. Con ella se pretende mostrar una cuestión muy simple: el capital económico que estaba en juego en la venta de las obras, tanto para el productor directo como para el vendedor.
- 2) La segunda muestra la evolución anual del precio del cm² de óleo, con la intención de observar el desarrollo de la cotización de los artistas a través de una de las producciones más caras —hasta que a partir de finales de los años sesenta comenzara a ser desplazada o equiparada con el acrílico— con relativa independencia del tamaño de las obras.
- 3) La tercera muestra el número anual de ventas en tres aspectos: el total, la cantidad de óleos y la cantidad de obras pertenecientes a otras técnicas.
- 4) La tercera gráfica debe ser cotejada con la cuarta, que se centra en la cuantía de pesos cobrada en los mismos tres aspectos: total, óleos y no óleos.

En realidad, las cuatro gráficas deben ser leídas de forma complementaria, puesto que de este modo dan un panorama general bastante preciso de cada artista. En algunos casos presentan ciertos problemas que podrían derivar en lecturas inexactas. Estos van a ser mencionados en los casos concretos en los que surjan. El orden en el que se expone a los artistas remite a meras razones explicativas. Por último, conviene adelantar que para acortar los títulos de las gráficas se ha empleado, además de las siglas GJM (Galería Juan Martín), las de los artistas —por ejemplo: Vicente Rojo (VR)—.

5.3.1. Vicente Rojo (1963-1973)

Este pintor comenzó de manera formal con Juan Martín en septiembre de 1965, de modo que es más que probable que las ventas de 1963-65 recogidas en el archivo no fueran las únicas de ese trienio. La posibilidad de comercialización ajena a la aquí registrada es aún mayor en 1964, ya que Rojo pasó ese año en Barcelona y de viaje por Europa (Rojo, 2010: 35), donde pudieron producirse otras ventas — como por ejemplo tras su exposición de ese año en la Galería Lleonart, en Barcelona (García Ponce, 1971: 103)—. Lo mismo ocurrió en 1970 en París (Rojo, 2010: 40). En resumen, si tomamos el año posterior a la entrada del artista en la galería como punto de inicio del periodo más representativo, 1966-73 debe ser la etapa más fiable, en la cual la facturación de Rojo se multiplicó por 2,5.

Como puede verse en la siguiente gráfica, en 1966 este pintor ingresó casi 35 000 pesos fruto de estas ventas. Para poner este dato en perspectiva habría que restarle los gastos en materiales y tener en cuenta que en 1961-62 solo un 17.1% de la población urbana de México cobraba más de 1001 pesos mensuales (González Casanova, 1975: 327). Si estimamos el costo de materiales en un 50% de estos ingresos y tenemos en cuenta que Rojo trabajaba como diseñador y su mujer en la embajada de Francia en México, llegamos a la conclusión de que formaba parte de esa «clase media» —muy alejada de lo que en estadística se conoce como la *mediana*— mexicana establecida en el umbral del 10% con más ingresos en el ámbito urbano.

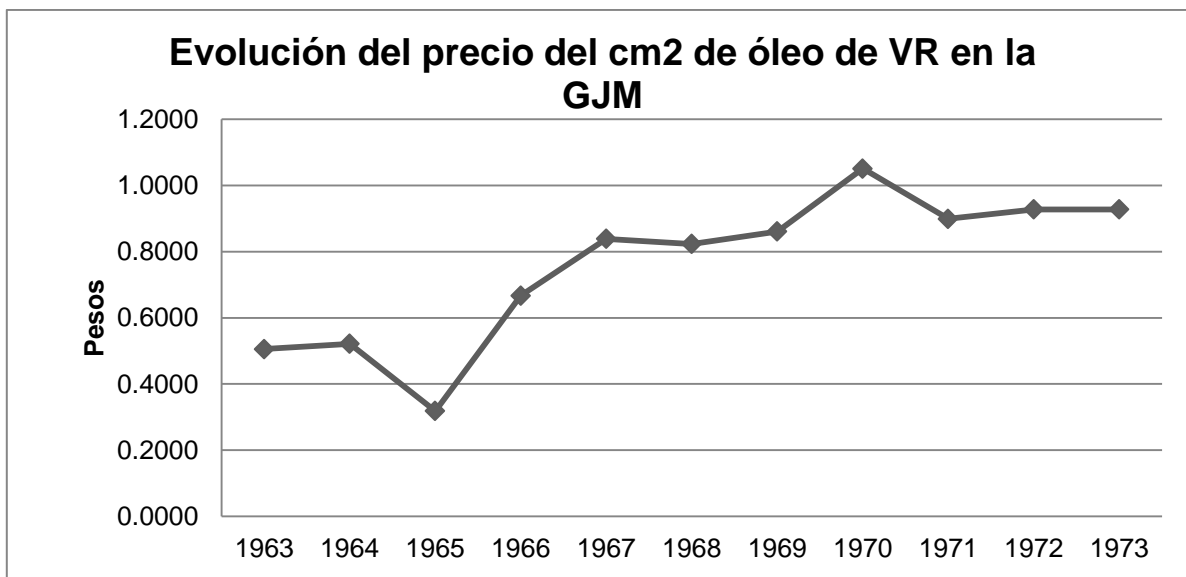


Gráfica 6: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

El ingreso que quedaba para los artistas ha sido calculado de manera aproximada. Por razones prácticas, ha quedado definido como el 70% al precio de la obra una vez descontado el marco, tal y como hacía Juan Martín, ya que el 30% era lo que este retenía. Sin embargo, en algunas tarjetas —aunque contadísimas— se ha encontrado un porcentaje ligeramente inferior o superior. De modo que estos datos de la primera gráfica de todos los artistas no son del todo exactos, pero su margen de error es muy reducido.

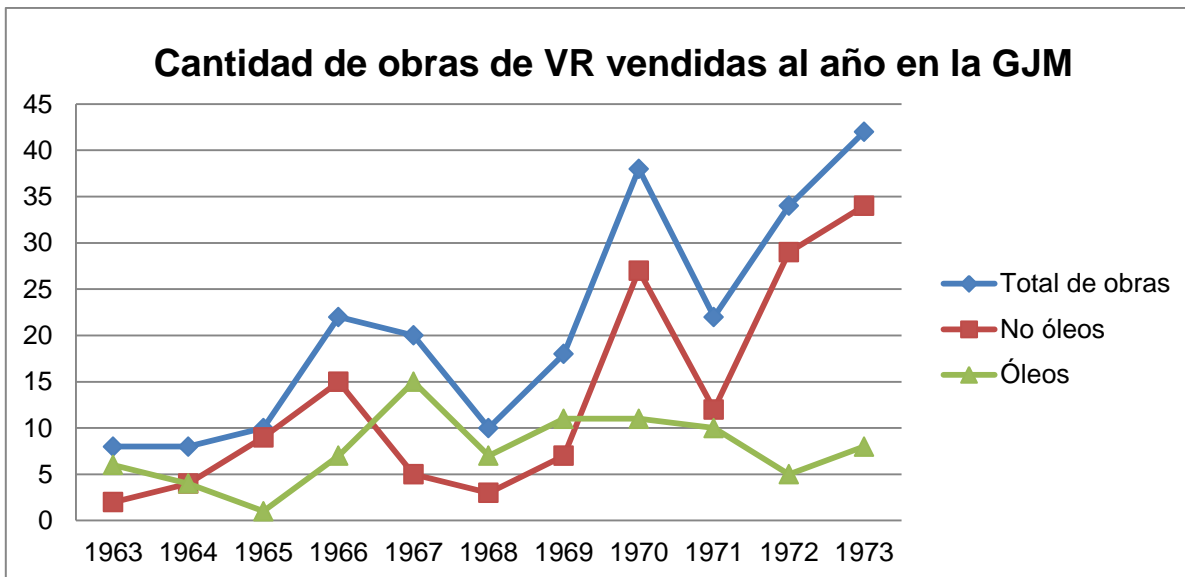
En este caso, a la caída de la facturación de 1968 no se le ha encontrado otra explicación que no sean las oscilaciones propias del mercado.

Como puede verse en la siguiente gráfica, el precio de los óleos de Vicente Rojo fue aumentando de forma paulatina en un 40% de 1966 a 1973. Este tipo de obra constituyó el 37% de las ventas del artista en el conjunto del periodo observado. Bajo el rubro de “óleo” se han incluido las obras realizadas con esta técnica sobre diferentes soportes —tela, madera, cartulina, papel o cualquier otro material—. En general, la tela primaba, aunque por ejemplo Manuel Felguérez empleó masonite varias veces.



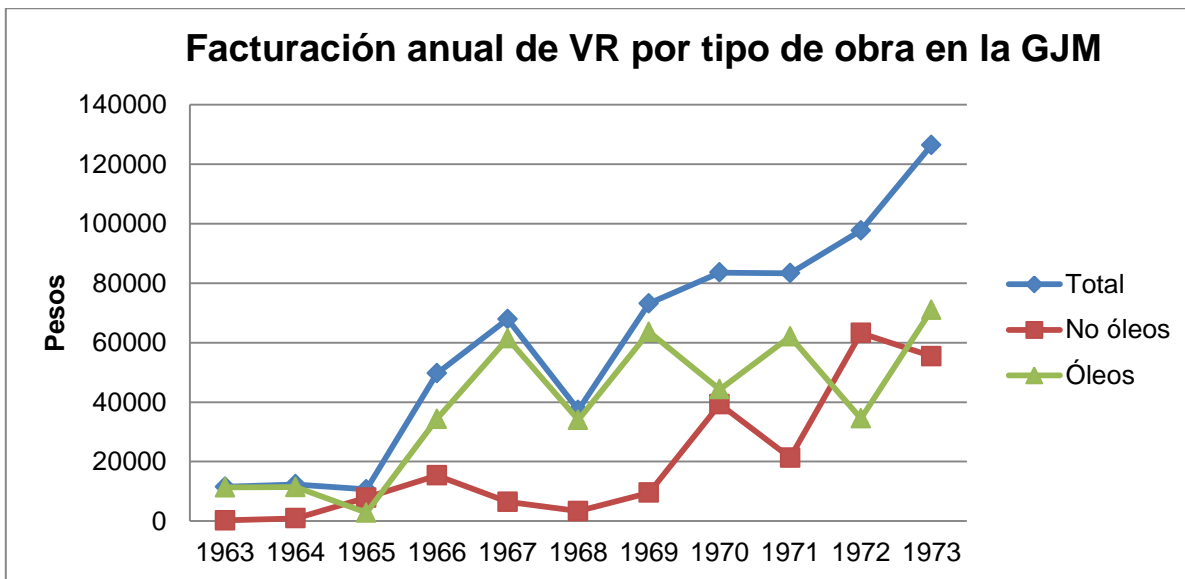
Gráfica 7: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

Tomando como punto de partida fiable 1966, en las dos siguientes gráficas puede verse que el número de ventas creció de forma un tanto arcaica hasta 1973 —sobre todo de “no óleos”—, mientras que la facturación aumentó de forma sostenida, salvando la caída de 1968. En cambio, el descenso de ventas de 1971 tan solo estancó la facturación porque el número de óleos vendidos apenas se redujo al tiempo que se vendieron unos de mayor tamaño. Por esta última razón en la anterior gráfica cayó de 1970 a 1971 el precio del cm² de óleo: porque a mayor superficie del cuadro, menor es el precio del cm². Dicha cuestión, claro está, ocurre en el mercado primario de arte. Después, una vez que la obra se desenvuelve en nuevas ventas y con el artista ya consagrado, la importancia simbólica aumenta con mayor independencia del tamaño, y el precio también.



Gráfica 8: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

Es probable que la caída del número de ventas en 1971 y el estancamiento de la facturación tuvieran relación con la estancia de Vicente Rojo el año previo en Francia —ya que pudo influir tanto en la falta de suministro a la galería, como a través la posibilidad de que vendiera obra allí—.



Gráfica 9: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

La conclusión en el caso de este artista es clara: aumento de la facturación, del número de ventas y del precio de sus óleos de 1966 a 1973, con una retribución de ingresos considerable desde que comenzó con Juan Martín. Además, fue el que más vendió de los siete analizados en el periodo explicitado, sin ser el que más tiempo formó parte del «establo» de la galería. Sus 232 ventas duplicaron con cierta holgura las de Fernando García Ponce —101—, Lilia Carrillo —103— y Alberto Gironella —111—, y casi también las de Arnaldo Coen —126—.

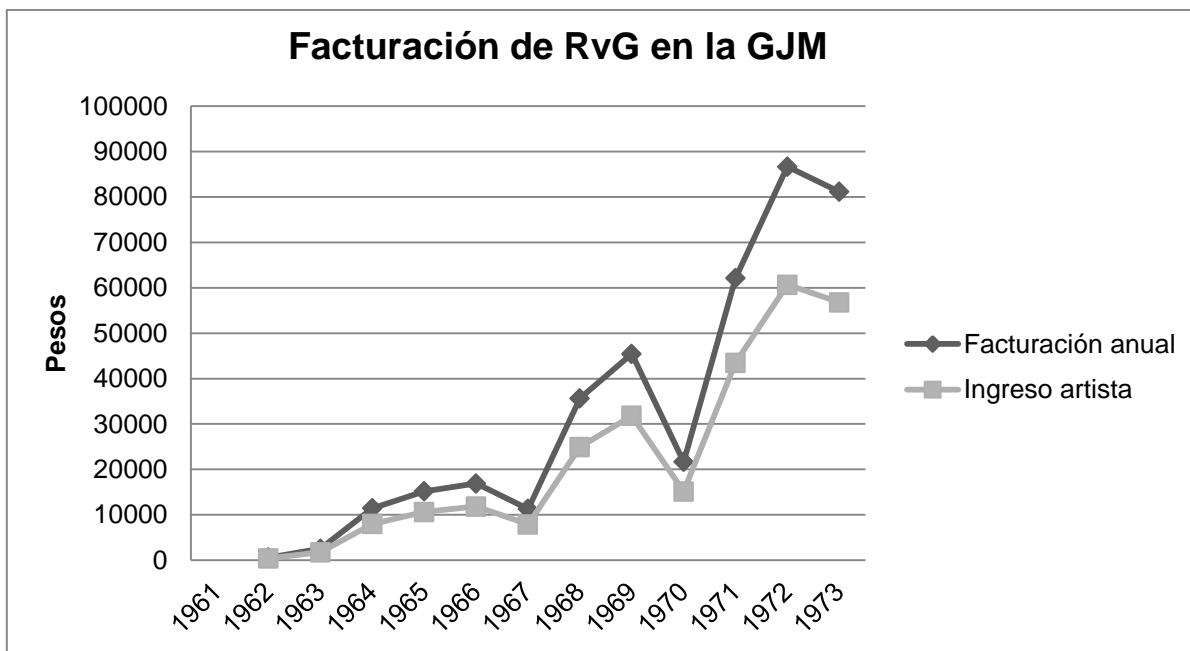
5.3.2. Roger von Gunten (1962-1973)

Roger von Gunten empezó sus ventas con Juan Martín en 1962, cinco años antes de comenzar a exponer en su galería. De 1959 a 1965, era parte del «establo» de Antonio Souza. En 1962 Juan Martín vendió solo una obra suya, y para 1973 había sacado al mercado 159 pinturas, 28 de las cuales eran óleos. La mayoría de las 132 restantes se trataba de caseínas⁵¹⁴ sobre papel. Von Gunten era el artista que vendió menos óleos en términos relativos, pues constituyeron el 17,5% de sus ventas.

En este caso, la etapa más representativa es 1968-1973. Por ejemplo, para 1965, año en que von Gunten hizo su última exposición individual con Antonio Souza, estaba tratando de vender obra en Zurich (Romero Keith, 2000: 131). Su primera muestra con Juan Martín fue en 1967.

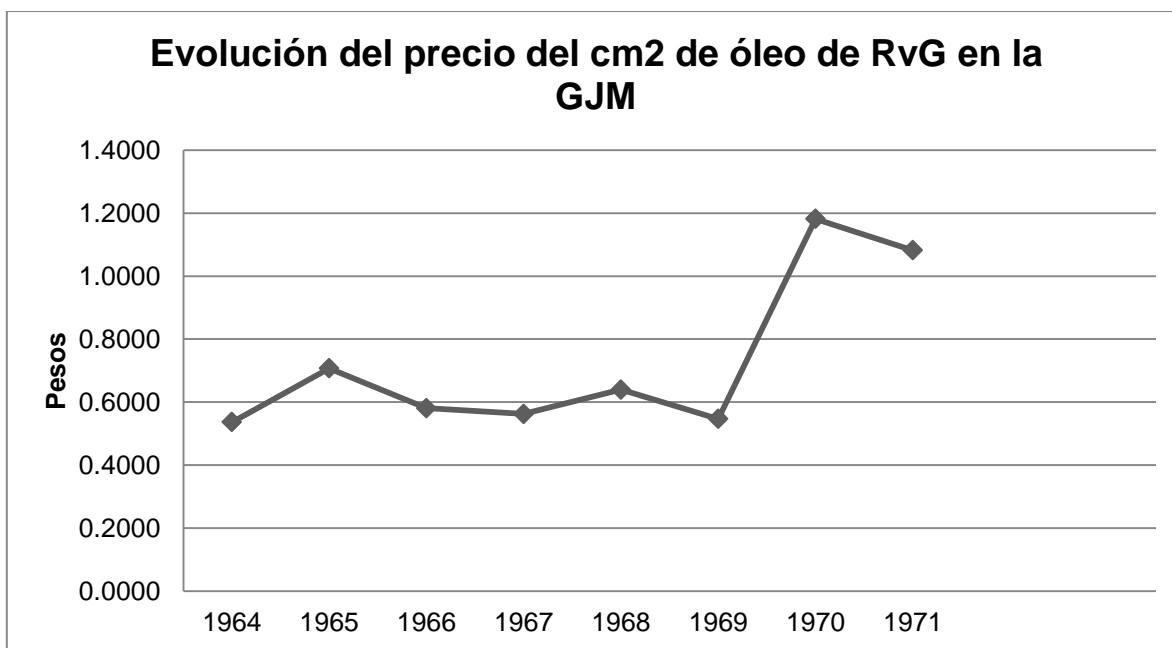
Como puede verse en la siguiente gráfica, el volumen de facturación de la obra de Roger von Gunten se multiplicó por más del doble en esos años. Para la caída de 1970, no se ha encontrado una posible explicación.

⁵¹⁴ Pintura cuyo aglutinante —aglutinante más pigmento es la base de toda pintura, a la que se puede añadir un diluyente para su aplicación— es esta proteína de la leche.



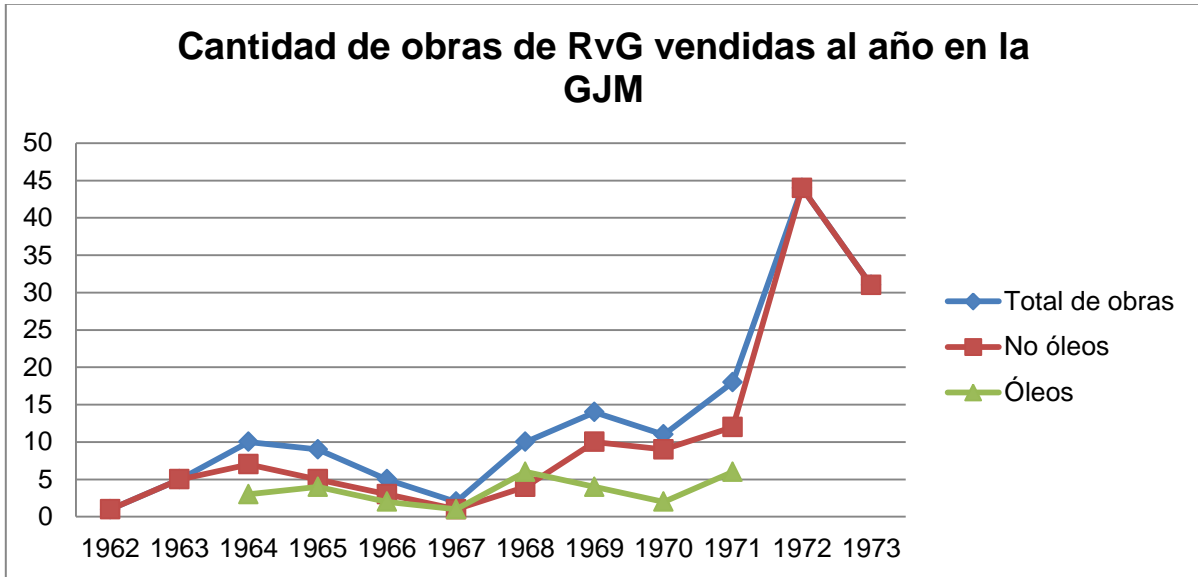
Gráfica 10: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

De los 12 años analizados, solo se vendieron óleos de von Gunten entre 1964 y 1971. Además, la escasez de ventas de obras de esta técnica hace que la siguiente grafica pierda representatividad.



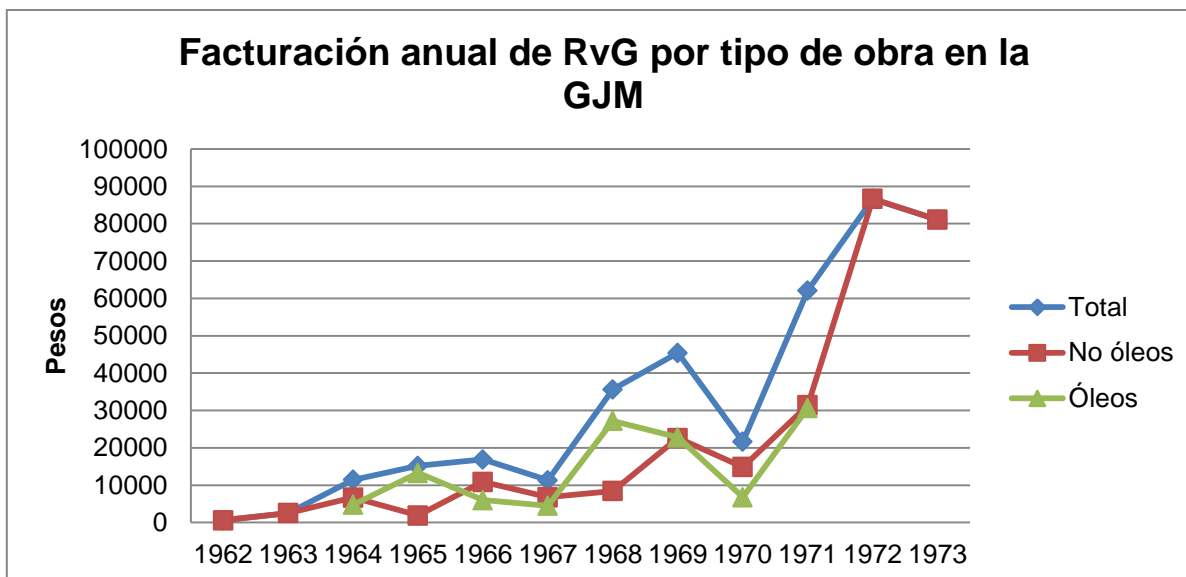
Gráfica 11: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

Como puede verse a continuación, la caída del número de ventas de 1970 es bastante menor que la caída de la facturación, de modo que lo que cayeron fueron las ventas caras.



Gráfica 12: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

De 1971 a 1972, el total de obras de Roger von Gunten vendidas creció un 150%, mientras que, como muestra la siguiente gráfica, el volumen facturado aumentó solo en un 40% en esos mismos años. Esto se debió a la interrupción de la venta de óleos, que eran la mercancía de mayor precio. En 1972 vendió algunos acrílicos que se cotizaban casi como el óleo, pero fueron escasos.



Gráfica 13: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

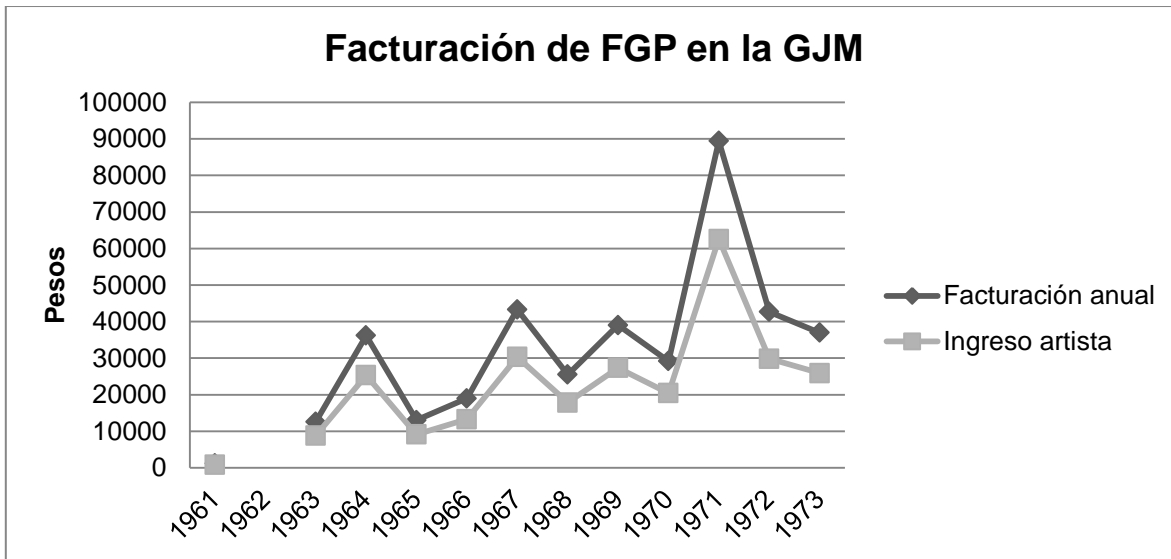
De nuevo estamos ante un artista con un crecimiento desigual en todas las dimensiones, aunque en un rango de precios menor que Vicente Rojo y de manera más tardía. Esto, junto a su ausencia de un trabajo fijo, pudo hacer más estimable el apoyo económico de Juan Martín, quien les aseguraba un mínimo económico con la compra de obra u otros procedimientos no formalizados⁵¹⁵.

Podría parecer que von Gunten vendía los óleos más caros que Rojo, pero la comparación del costo del cm² de óleo entre artistas no tiene mucha pertinencia, ya que, al aumentar en los cuadros pequeños, podría hacer pasar la mera venta de dimensiones reducidas por una mayor cotización. Al interior de cada artista es más pertinente porque en general se daba cierta correspondencia en los tamaños vendidos.

⁵¹⁵ Entrevista con Roger von Gunten, 21 de julio de 2016, Tepoztlán, Morelos.

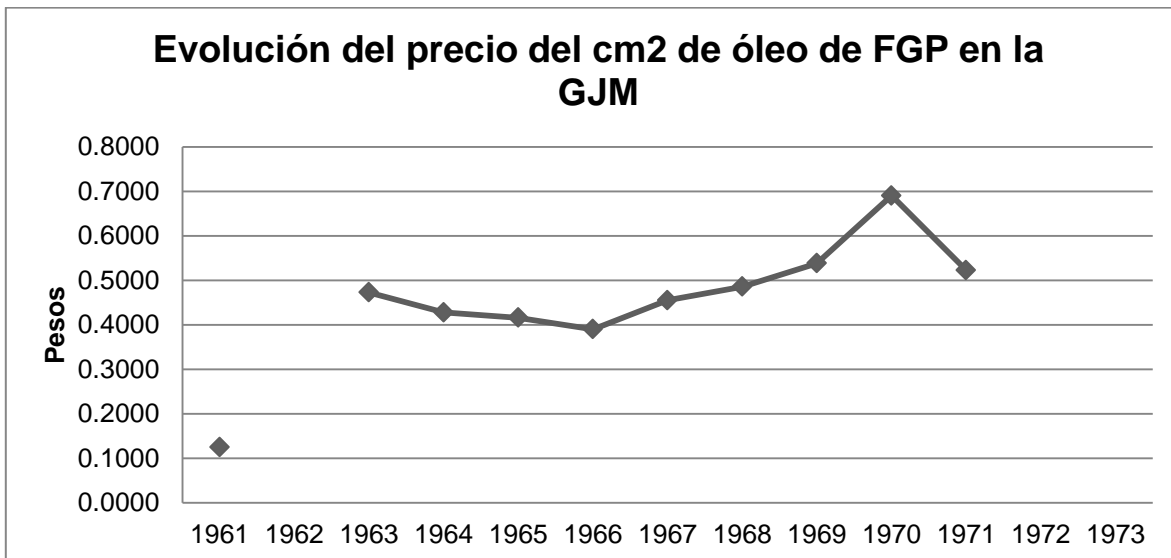
5.3.3. Fernando García Ponce (1961-1973)

Fernando García Ponce comenzó a exponer en la Galería Juan Martín en 1963. Como puede verse, su facturación tuvo un desarrollo mucho más irregular, aunque en crecimiento.



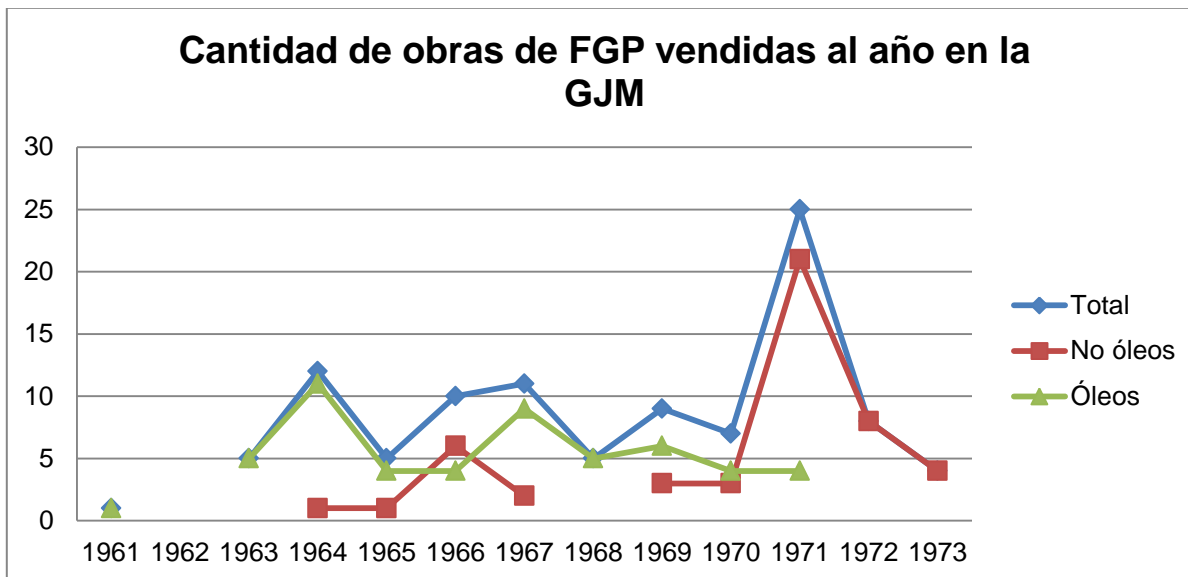
Gráfica 14: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

La venta de óleos de García Ponce se interrumpió en 1971, tras presentar un ascenso desde 1966 que caía en 1971 a niveles de 1969.

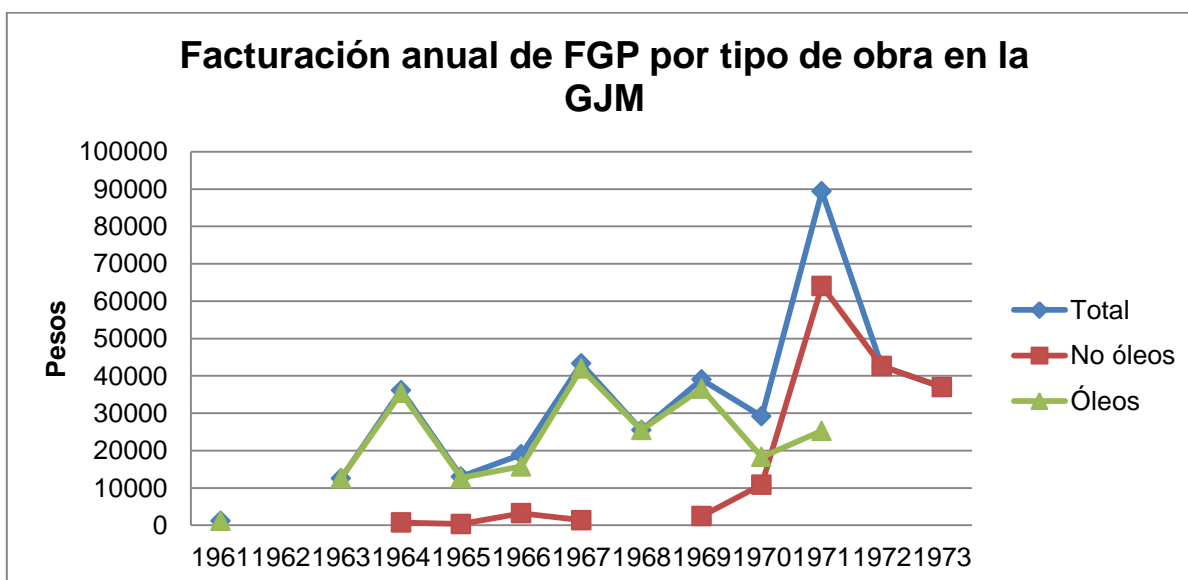


Gráfica 15: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

Este es uno de los artistas en los que más manifiesta fue la entrada del acrílico. A finales de los años sesenta y principios de los setenta vendió varias obras pintadas con dicho material.



Gráfica 16: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín



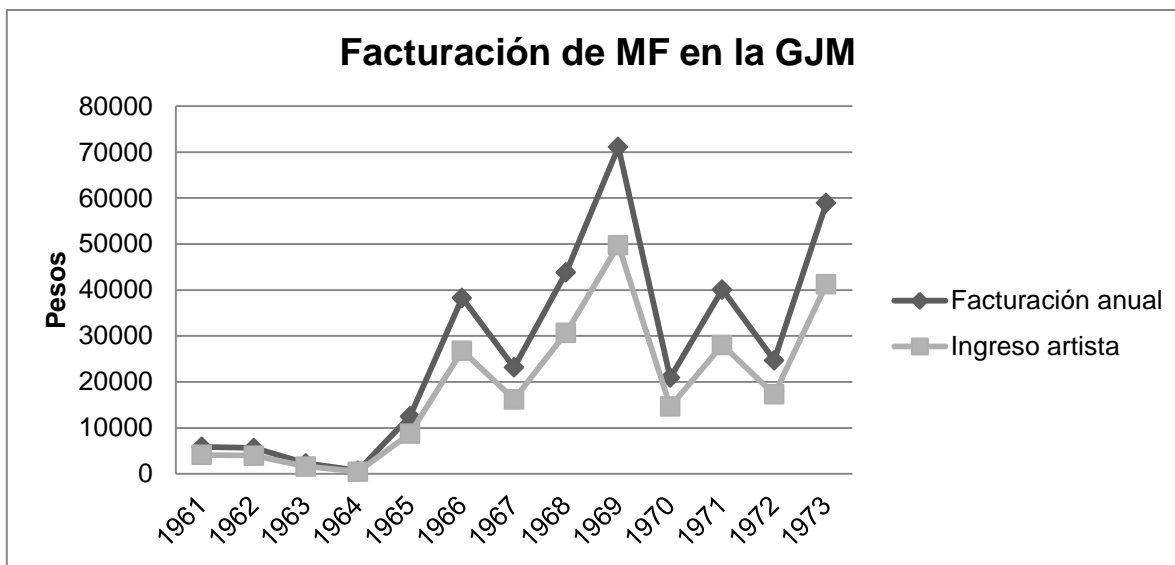
Gráfica 17: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

En este caso estamos ante un aumento muy desigual de la facturación y una oscilación en torno al mismo número de obras vendidas —si aislamos el año 1971—.

5.3.4. Manuel Felguérez (1961-1973)

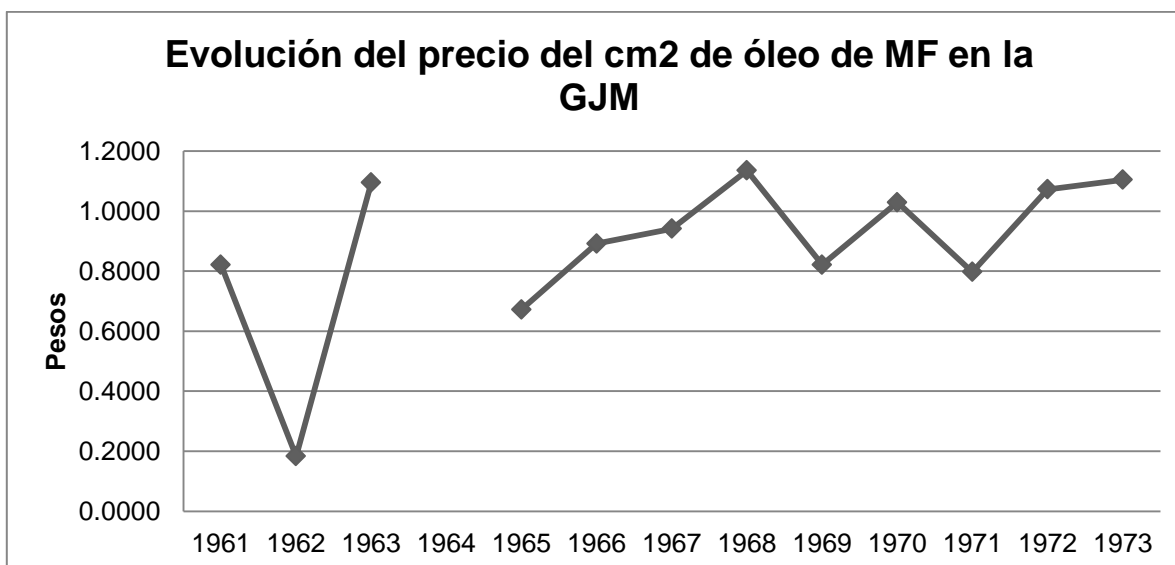
Felguérez, a pesar de haberse desempeñado a lo largo de su carrera como pintor y escultor, no resulta peculiar para este análisis ni necesita un tratamiento diferente en cuanto a las gráficas. Ya se ha comentado que la importancia de la pintura en estos espacios era mucho mayor, y lo era tanto en exposición como en venta. En el registro de la Galería Juan Martín, de las más de 150 obras de Felguérez vendidas, solo cuatro eran esculturas; una salió al mercado en 1965, dos en 1966 y otra más en 1971. Que estas fueran todas las ventas de escultura registradas da muestra de que al menos este artista hacía ventas al margen de la galería en estos años, cuestión que podría explicar su escasez y vaivenes en el registro. Dada esta situación, no se ha dedicado una línea de las gráficas a la escultura, principalmente para no complicar de manera innecesaria su lectura. En lugar de esto, dicho tipo de obra ha sido incorporada a los “no óleos”.

Manuel Felguérez y Lilia Carrillo se salieron juntos de la Galería de Antonio Souza en 1961, y realizaron su primera muestra individual con Juan Martín en 1966 y en 1967, respectivamente. Como se puede ver, los primeros cuatro años fueron de una sequía casi absoluta.



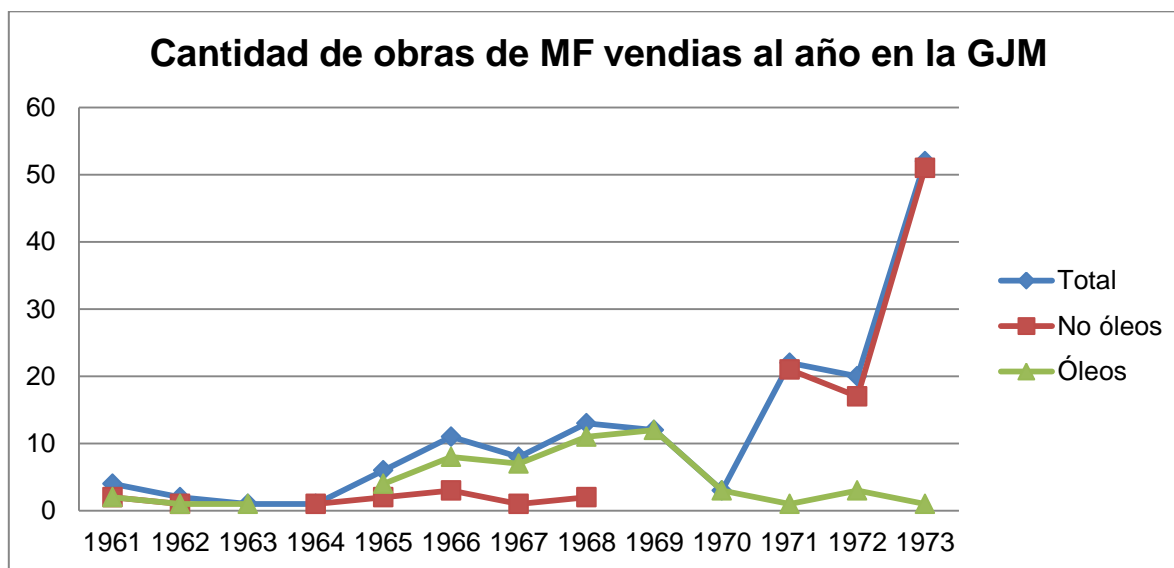
Gráfica 18: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

El precio de los óleos de Felguérez entre 1961 y 1963 no es muy representativo porque el dato está extraído de una o dos ventas cada año. El ejemplo paradigmático de esta relación entre precio y tamaño —que no queda del todo resuelta con la fórmula del costo del cm^2 — son los dos óleos vendidos en 1961, ambos sobre tela: uno de 25 x 21 cm a 600 pesos —esto es, a 1,1428 pesos el cm^2 — y otro de 100 x 80 cm a 4 000 pesos —a 0,5 pesos el cm^2 —. El de 1962 era de 150 x 200 cm y se vendió a 5 500 pesos —0,1833 el cm^2 —.



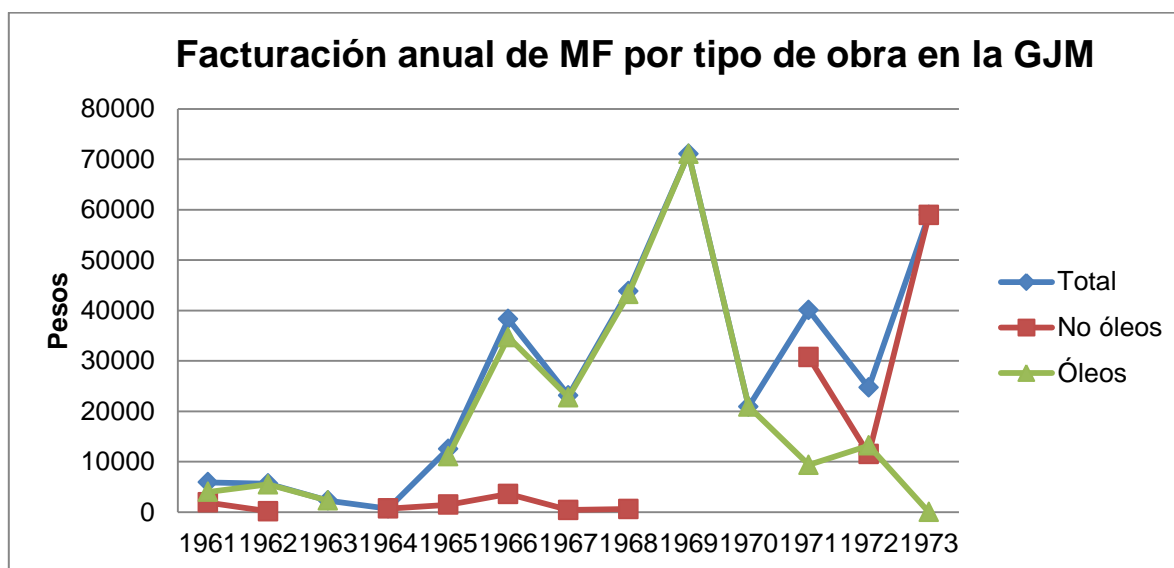
Gráfica 19: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

El abandono de la primacía de ventas de óleos pequeños se produjo a partir de 1968.



Gráfica 20: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

La caída de la venta de óleos a inicios de los años setenta se vio parcialmente compensada en la facturación por un exponencial crecimiento de la venta de, en general, serigrafías. Estas, rondando los 50 x 50 cm, se vendían en torno a 1 000 pesos.



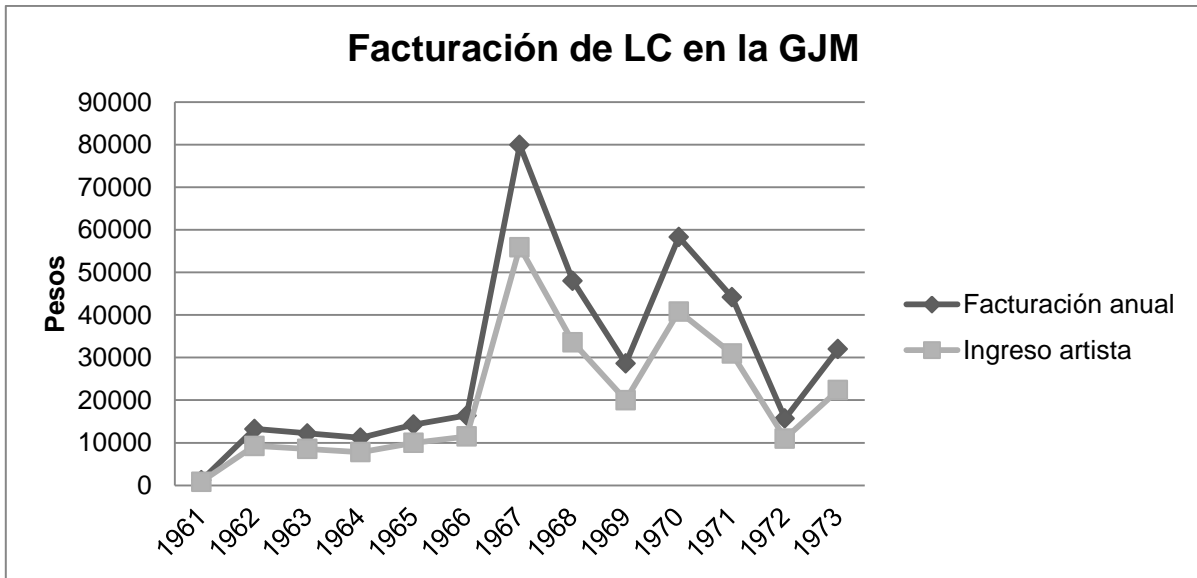
Gráfica 21: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

Aunque Felguérez había expuesto antes en varias colectivas con Juan Martín, su primera individual fue en 1966, año en el que un ligero aumento de ventas supuso un salto en la facturación, sobre todo por una serie de óleos de en torno a 100 x 100 cm.

5.3.5. Lilia Carrillo (1961-1973)

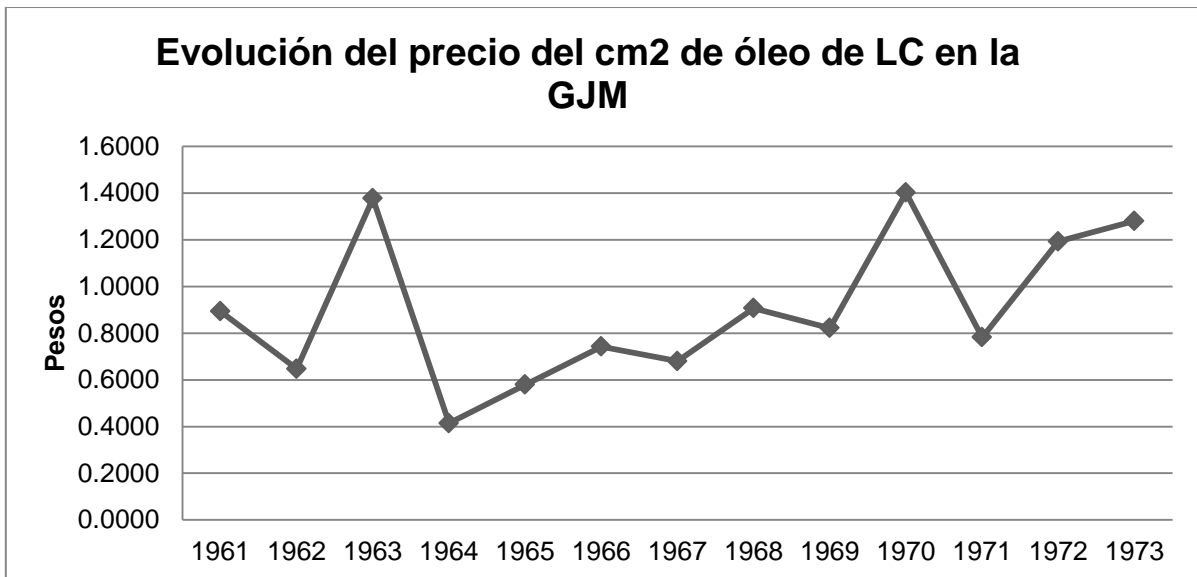
Lilia Carrillo fue un caso un tanto atípico. De sus 103 obras vendidas a través de Juan Martín, 92 eran óleos. Entre los artistas analizados, Arnaldo Coen fue el siguiente en vender una mayor proporción de este tipo de obra, pero en bastante menor medida, puesto que sus 55 óleos vendidos constituyeron el 44% de sus ventas.

Como puede verse en la siguiente gráfica, en 1967 se produjo una escalada muy fuerte en la facturación de Carrillo. Al igual que Felguérez, había participado en varias muestras colectivas con anterioridad, pero fue en aquel momento cuando realizó su primera individual con Juan Martín. En un año, mientras el número de ventas se multiplicó por cuatro, el monto de pesos lo hizo por ocho, todo ello con una ligera reducción en el precio del cm² de óleo, lo que nos señala que se vendieron grandes obras.



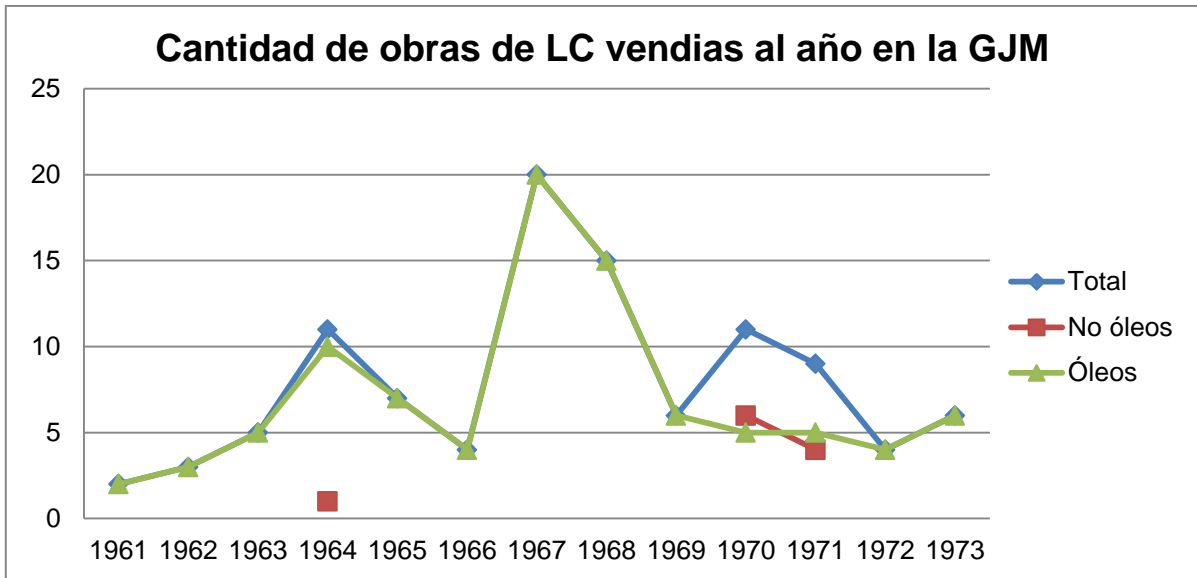
Gráfica 22: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

Salvando los vaivenes iniciales, el precio de sus óleos fue ascendiendo progresivamente a partir de 1964.

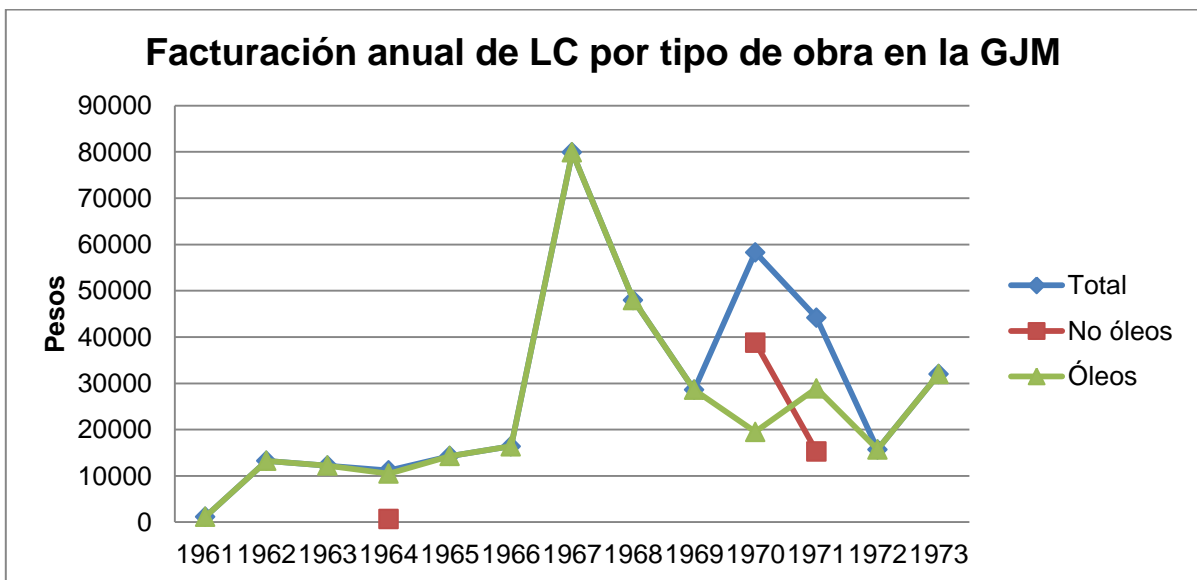


Gráfica 23: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

En 1970 y 71 la caída de ventas de óleos se compensó con unos acrílicos de gran formato.



Gráfica 24: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín



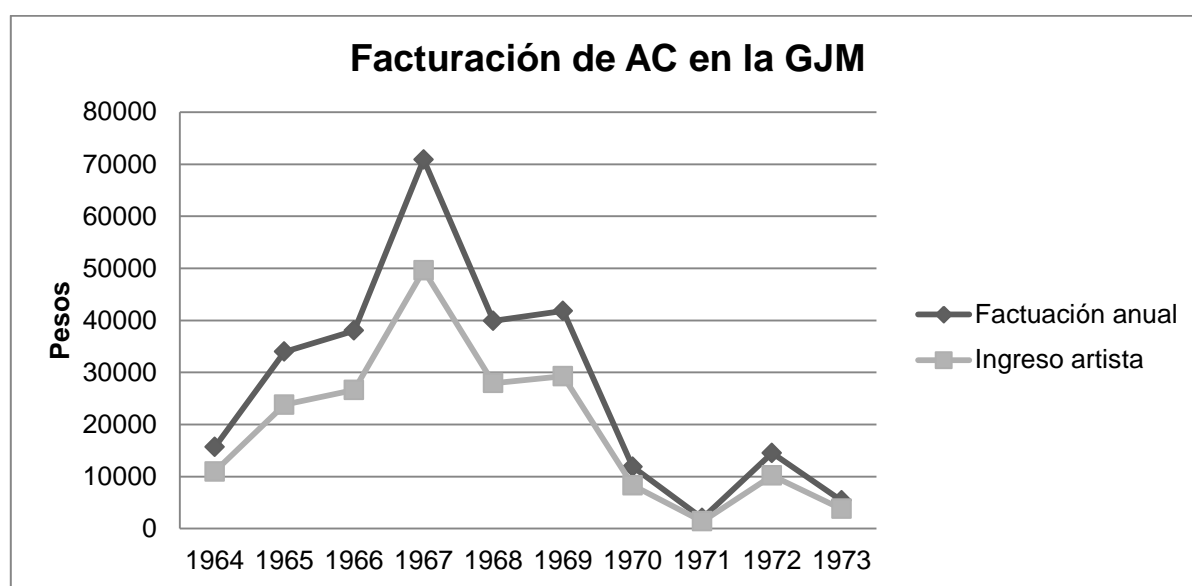
Gráfica 25: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

En 1970, Lilia Carrillo realizó su última exposición individual en la Galería Juan Martín. En noviembre de ese año fue internada en el Instituto de Neurología. Pasó 1971 y 1972 entre el hospital y el Instituto Mexicano de Rehabilitación, y no volvió a pintar sino hasta 1973. Entonces realizó un cuadro para el MAM, otro para

el museo Rufino Tamayo, cinco para la Galería Ponce y dos para una colectiva en la Juan Martín (Moreno, 1993: 131).

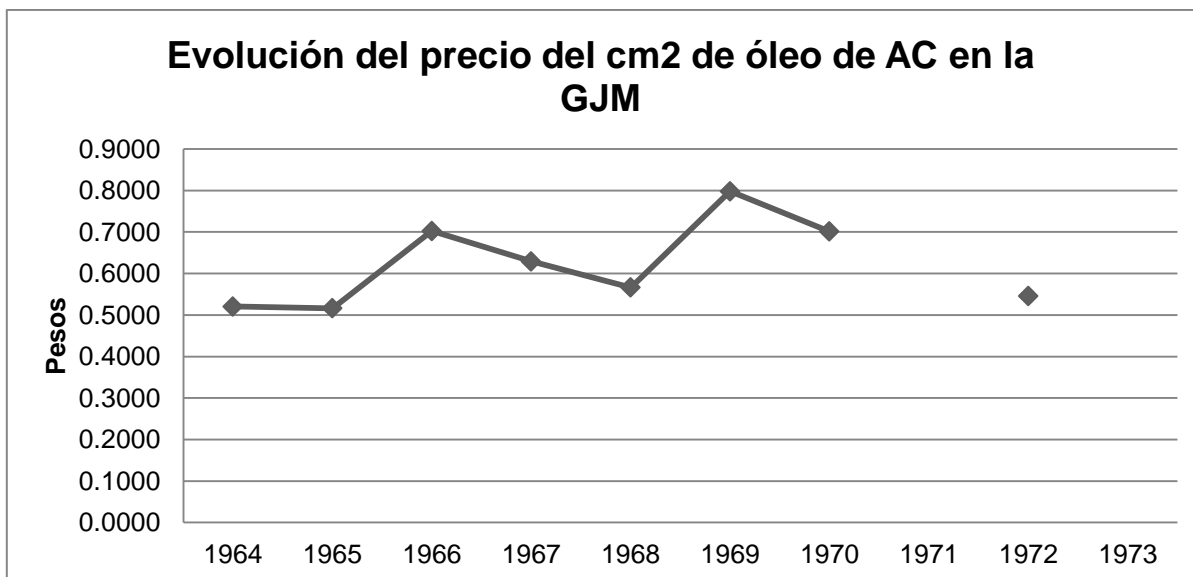
5.3.6. Arnaldo Coen (1964-1973)

En la facturación de Arnaldo Coen se observa la generalizada tendencia al ascenso a mediados de los años sesenta, para después caer por debajo de los valores iniciales.



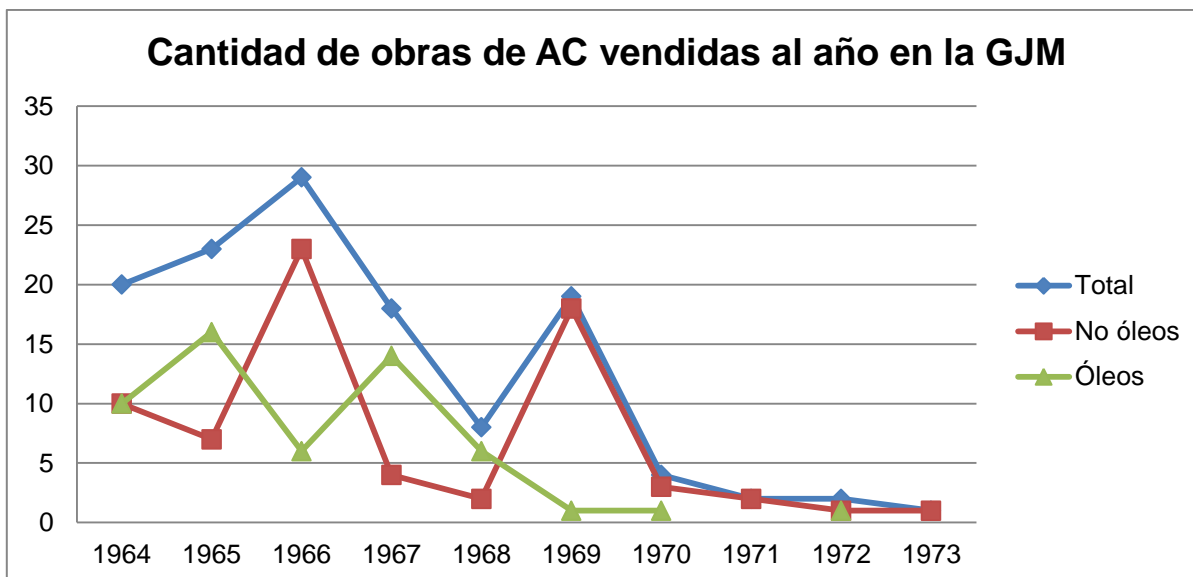
Gráfica 26: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

El precio del cm² fluctuó ascendiendo para regresar a valores próximos a los iniciales.



Gráfica 27: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

Si la facturación mostró un auge en 1967 debido a la salida al mercado de óleos de gran tamaño, el número de ventas ya había comenzado a descender ese año. Este aparente crecimiento inicial y posterior desinflató se explica si tenemos en cuenta que Coen realizó una exposición en 1964 y otra en 1965 con Juan Martín, sin estar presente en ninguna otra galería. En 1967 expuso de nuevo en ella, pero también en otras tres: en Washington, San Francisco y París. De las seis exposiciones que hizo después y hasta 1973 —incluido—, solo una tuvo lugar en la Galería Juan Martín. De modo que es probable que estemos ante un claro ejemplo, no de caída de ventas por la fluctuación del mercado, sino de migración de las mismas.

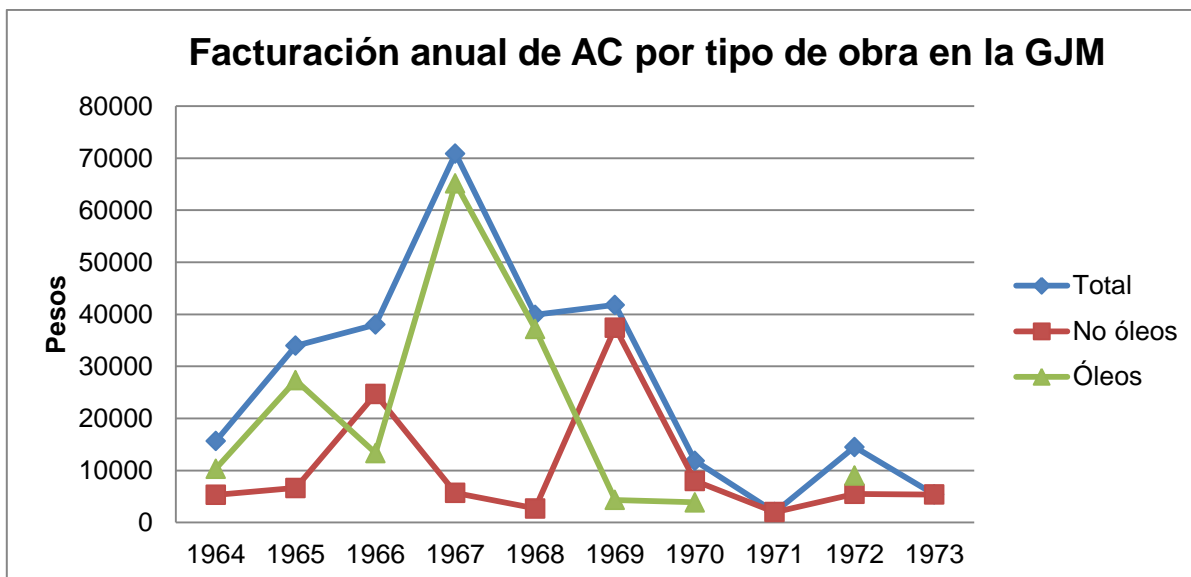


Gráfica 28: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

Coen estuvo en París y viajando por Europa entre finales 1967 e inicios 1968, y todas sus ventas de 1968 fueron de obras de 1967 o anteriores. Después, en 1969 se vendieron de forma predominante acrílicos suyos fechados en 1968, razón que explica la subida del número de ventas de “no óleos”. Este es un ejemplo de cómo afectaba la salida de los artistas al abasto y desabasto de la galería.

En 1967 y 1969, Coen hizo sus dos últimas muestras individuales en la Juan Martín que, sumadas a la de 1964, suponen sus únicas exposiciones solitarias en dicho espacio. Aquí se encuentra una de las causas de la diferencia en las ventas respecto a Vicente Rojo, quien desde 1965 hasta 1973 realizó todos los años muestras individuales en la Galería Juan Martín, salvando 1968 y 1970, pero compensados estos huecos con dos individuales en 1969.

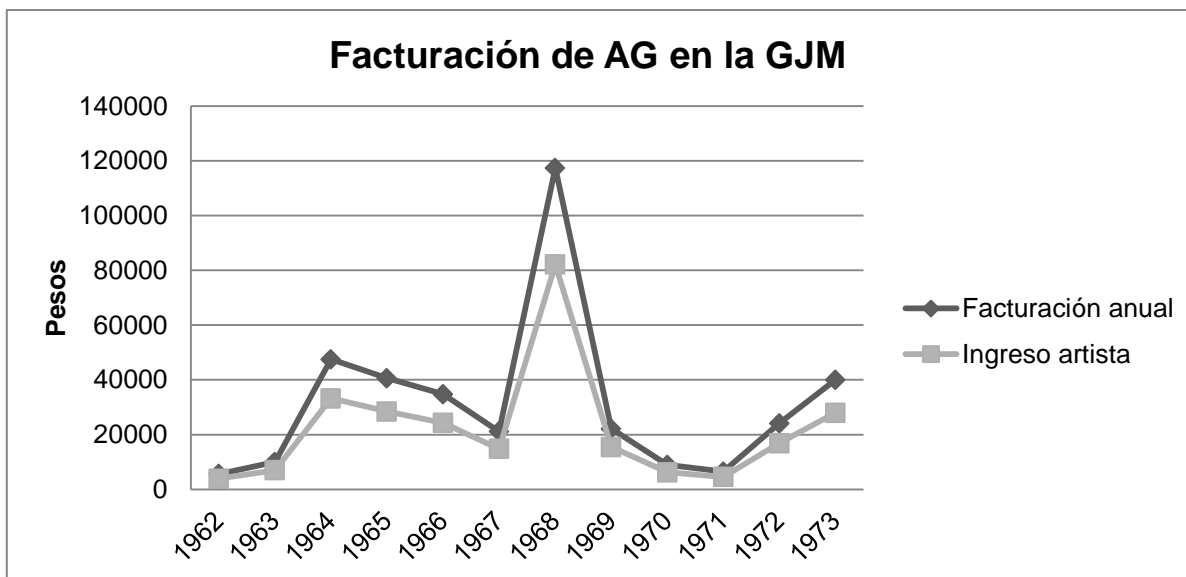
En 1972, Coen formó parte de una colectiva en la Galería Itatti (Fernández, 1973: 148)



Gráfica 29: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

5.3.7. Alberto Gironella (1962-1973)

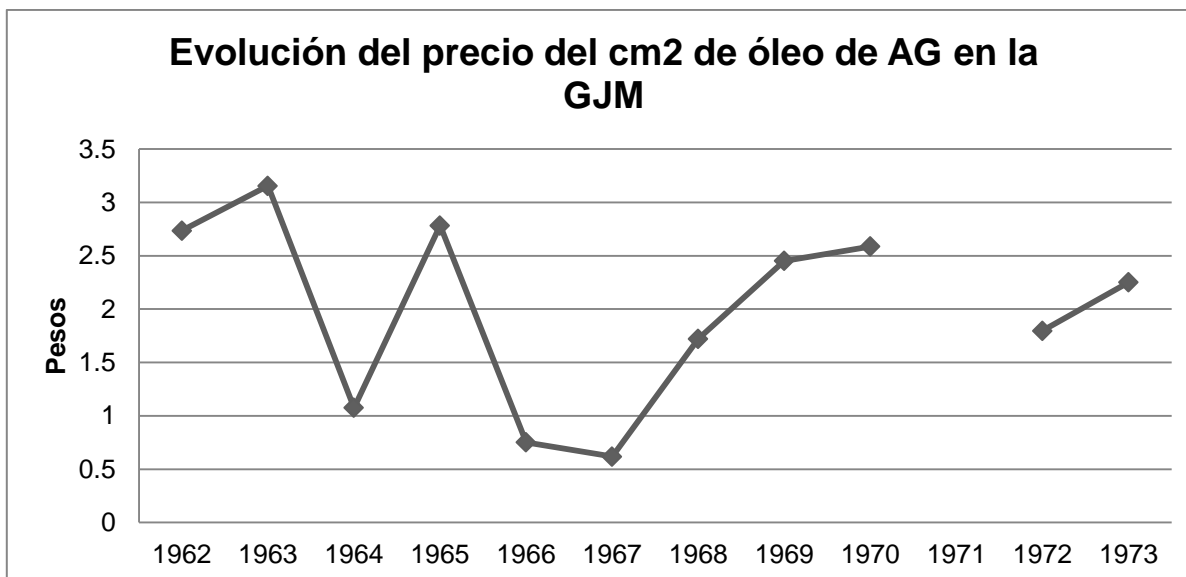
El caso de Alberto Gironella es quizá el más complejo de todos. Su facturación en general se movió entre los 7 000 y los 40 000 pesos, con un gran salto en 1968. Expuso con Juan Martín de forma individual solo tres veces: en 1963, 1964 y 1968. Es más que probable que fuera uno de los artistas del «establo» que menos mantuvieran la exclusividad con Juan Martín, entre otras cosas por sus continuas salidas del país. En 1961 viajó a España y Francia, y en 1962 volvió a París, a donde se trasladó a vivir en 1965 (Gironella, 2003: 163). Expuso de forma individual en 1962 en la Galería Bellechasse, París; en 1964 en el Instituto Torcuato di Telle, en Buenos Aires, y en el Museo de Saint-Étienne, Francia.; y en 1965 en la Galería Lefebvre, Nueva York (Gironella, 2003: 162). Además, hacia los mismos años expuso en colectivas en el extranjero (Gironella, 2003: 162).



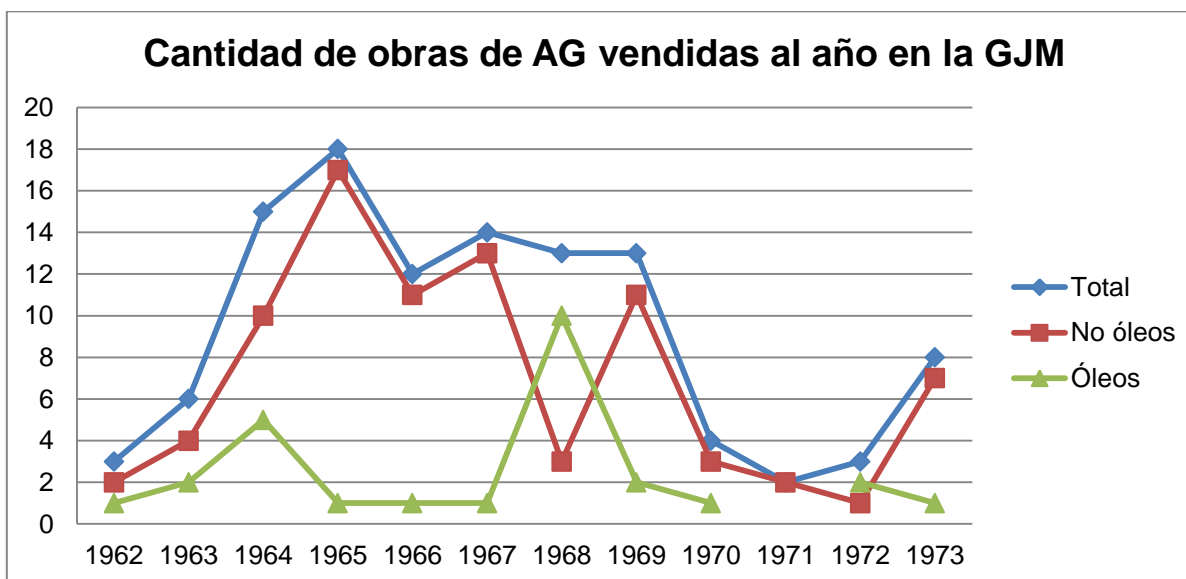
Gráfica 30: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

Gironella realizó muestras individuales en la Galería Juan Martín en 1963, 1964 y 1968. Después de ese último, año realizó colectivas en otros espacios.

La oscilación del precio de sus óleos en los primeros seis años fue muy desigual, aunque es cierto que está calculada a partir de escasas obras vendidas —una en 1962, dos en 1963, tres en 1964 y uno cada año en 1965, 66 y 67—. Sin embargo, se evidencia que era el artista que más caros vendía sus óleos por cm^2 en esta etapa. En el caso de los primeros no tiene mucha relevancia —ya que uno era de 40 x 16 cm y otro de 15 x 23 cm—, pero sí tiene peso que en 1968, con diez óleos vendidos y varios de gran tamaño, la media fuese de 1,7 pesos el cm^2 . Este precio no lo alcanzó ningún otro artista ni siquiera en las ventas de sus óleos más pequeños.



Gráfica 31: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

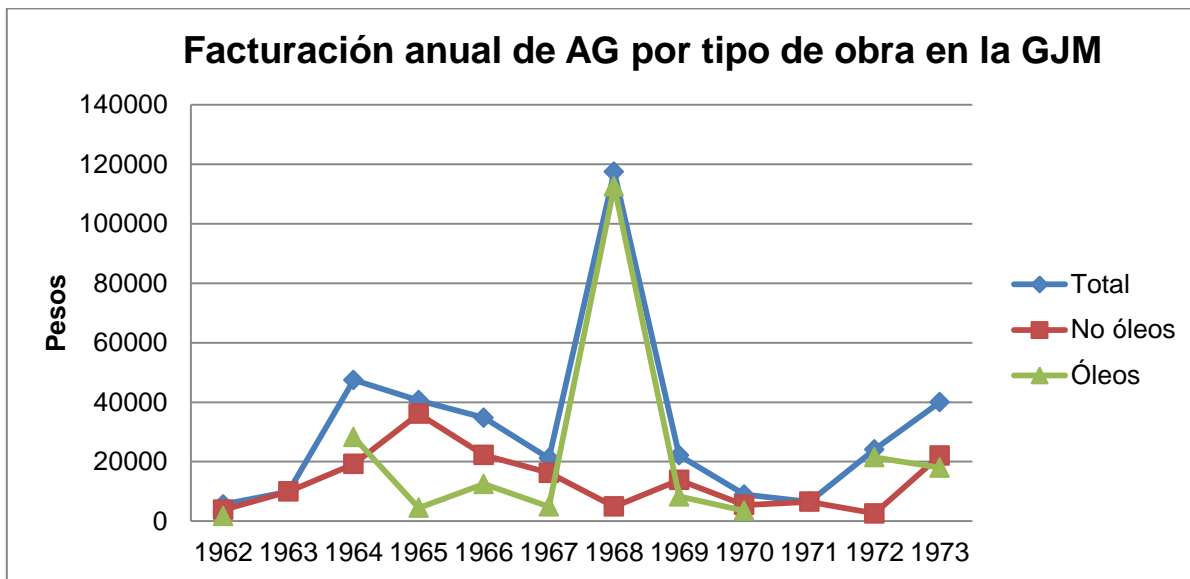


Gráfica 32: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

En 1968, Alberto Gironella recibió la Beca Guggenheim. Como puede verse, ese año aumentó en gran medida la facturación fruto de las ventas de óleos. Las diez obras bajo esta técnica registradas en la gráfica se vendieron en las últimas cinco semanas de 1968, una de ellas por 30 000 pesos, y eran todas de ese

mismo año. De modo que se puede deducir que correspondían a una parte de su trabajo realizado gracias a la mencionada beca.

El 10 de octubre de ese año, La Galería Juan Martín junto con Ediciones Era presentaba la exposición Nueve Pintores Mexicanos (Fernández, 1969: 233), cuyo catálogo fue el libro homónimo escrito por Juan García Ponce. Es probable que allí se expusieran algunas de estas piezas vendidas.



Gráfica 33: Elaboración propia a partir del archivo de la Galería Juan Martín

5.3.8. Conclusiones sobre las ventas

A modo de conclusión podemos decir que, a primera vista, todos estos artistas dieron un salto en sus ventas a mediados de los años sesenta, que era cuando ya habían empezado a aparecer en muestras nacionales y extranjeras de importancia, empezaban a aparecer repetidas veces en el Museo de Arte Moderno, ganaron algunos de ellos el premio del Salón Esso, entre otros, expusieron en Montreal 67, Hemisferio 68... en fin, lograban reconocimiento y visibilidad desde las máximas instancias de consagración nacionales —a falta del Museo del Palacio de Bellas Artes—.

Las fluctuaciones de las ventas, teniendo en cuenta los viajes y otras exposiciones de los artistas, invitan más a pensar que se debieron en buena parte al empleo de otros intermediarios y de la venta directa, que tan solo a verdaderas caídas repentinas. Del mismo modo, los picos debieron deberse más a la concentración de la comercialización a través de Juan Martín en determinadas fechas. Esto es posible plantearlo, además de por las exposiciones en otras galerías, por el mero hecho de que Vicente Rojo, reconocido por la rectitud en sus acuerdos, y con ingresos estables gracias a su trabajo en Ediciones Era, que le permitió mantener un desinterés por la comercialización de su obra, fuera el que mantuvo un crecimiento más sostenido de sus ventas, en consonancia con el paulatino reconocimiento que iba logrando. Sin poner en duda las legítimas razones que los otros artistas pudieron tener para no aceptar el acuerdo de exclusividad —si es que lo rompieron, tal y como a la señora Joq le ocurrió en su caso en la Galería Proteo incluso pagando una mensualidad a algunos pintores⁵¹⁶—, lo cierto es que parece necesario no eludir esta hipótesis, entre otras cosas porque es difícil creer que Felguérez vendiera solo cuatro pequeñas esculturas en 13 años de carrera.

Dicho esto, conviene cerrar comentando que, sin que las ventas aquí registradas fueran desorbitadas —y teniendo en cuenta que probablemente no eran las únicas—, lo cierto es que tan solo lo recogido en este archivo da muestra de una fuente de capital económico que ya era lo suficientemente distintiva para la época, y que posicionaba a los artistas en el decil de ingresos urbanos más altos, en eso que podríamos calificar como la pequeña burguesía.

⁵¹⁶ Ester Echeverría: “tenía compromiso con la exclusividad. Implicaba que se le diera una mensualidad al artista a cambio de que el artista no vendiera más que a través de la galería. Entonces ella [la señora Joq] se empezó a desilusionar porque muchos lo hacían por detrás. [...] Ella se dio cuenta ‘pero bueno’ dice ‘les estoy pagando una mensualidad y esto es una traición’. Cuando hice el año pasado la exposición de la ruptura hice unas mesas redondas y la invité, y ella lo mencionó allí, públicamente. ‘Bueno, es que el problema es que no había... pocos artistas eran leales. La mayoría vendían por su cuenta y no se respetó un trato de palabra que hicimos’”. Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

Capítulo 6. El concepto de «ruptura»: La historia de cómo se ha nombrado una historia

La invención de nuevos vocablos por parte del crítico es, por lo general, muy aventurada, y a menudo aquellos están destinados a caer en el olvido, al menos que se trate, como en ciertos casos históricos, de nomenclaturas que cobran popularidad por su fácil acceso y porque, bien lo sabemos, si al público se le da una palabra a la cual pueda asirse, aunque su connotación sea vaga, la emplea a diestra y siniestra sin conciencia de su significación.
Justino Fernández⁵¹⁷

A lo que siempre me negué fue a usar el arte para fines políticos o religiosos; quise que el arte valiera por sus propios valores estéticos, considero que lo único que una obra de arte puede dar son sensaciones y no ideas
Manuel Felguérez⁵¹⁸

Aunque el concepto de «ruptura» ha quedado calificado en los últimos años como inadecuado para nombrar esta etapa, lo cierto es que su uso continuado expresa la existencia de cierto fundamento ideológico que es necesario analizar. Aunque historiográficamente pueda ser desmontado, ese concepto ha sido —entre 1988 y 2010— una categoría central empleada para explicar y entender el proceso artístico que fue, en sus términos más amplios, un desplazamiento progresivo de la concepción artística politizada surgida de la Revolución, sobre todo en la pintura. Desplazamiento que tuvo su momento de debate más enconado y de reacomodo definitivo entre finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, dando lugar a un momento histórico de abandono definitivo de una serie de nociones; situación que podía ser identificada en varios aspectos como *de ruptura*.

Al menos a nivel simbólico, pensado desde Bourdieu, si partimos de la premisa de que “toda obra legítima tiende *en realidad* a imponer las normas de su propia percepción y [...] define tácitamente como único legítimo el modo de percepción que establece cierta disposición y cierta competencia” (Bourdieu, 2012: 33), se hace evidente que la definición del arte y de las normas de su apropiación simbólicas eran, en el ámbito del muralismo, opuestas en muchos sentidos a las

⁵¹⁷ (Fernández, 1965:23)

⁵¹⁸ (Felguérez, 2009: 1).

propias de «la ruptura», y que esta última en buena medida definió las suyas en *rompimiento* con las anteriores: «arte *sin* ideología», «arte *no* nacionalista», «arte *sin* mensaje».

Analizar el modo en que una denominación termina nombrando un proceso es, con toda necesidad, la última tarea a realizar. ¿Cómo discutir la adecuación del concepto de *ruptura* sin ahondar primero y esclarecer qué fue aquello que, de una forma u otra, se ha acabado llamando «ruptura»? La conveniencia en este caso es doble, ya que el nombre fue puesto con posterioridad. Es ahora, a la luz de lo analizado, cuando podemos observar el modo en que el término se adoptó; y no solamente narrar este proceso, sino también estar en condiciones de realizar una conclusión en el marco del debate sobre su tan discutida pertinencia.

Desde hace casi dos décadas, la denominación que recibió la etapa artística que analiza esta tesis ha sido puesta en duda desde diferentes ámbitos. Hay artistas «rupturistas» que reniegan de él y que prefieren el término de «apertura»; hay historiadores que, sin bien hicieron un uso muy amplio del término, hoy en día lo cuestionan —aunque sin dejar de emplearlo—; hay otros investigadores que nunca lo han mencionado; también hay agentes que lo confrontaron desde poco después de que se instaurara. Unos ponen en duda lo oportuno del término, otros cuestionan la versión del proceso; otros encuentran insuficiencias en ambas facetas.

El debate remueve diferentes aspectos del problema, de modo que se hace necesario un análisis profundo del concepto. La denominación de la historia no está al margen de la misma. Aunque en este caso parezca haber llegado *después*, en 1988, lo hizo tan solo para culminar un relato que se llevaba tiempo construyendo. Los historiadores del arte se encuentran en el seno del campo artístico, y contribuyen a asentar de forma hegemónica versiones sobre procesos, y con ello avivar o sofocar determinadas dinámicas. De esto es de lo que se ocupa este capítulo: de observar a los observadores, que más que mirones huidizos fueron activos participantes.

En 1988 tuvo lugar la exposición “Ruptura. 1952-1965” en el Museo de Arte

Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil. Aquella muestra, su título y su catálogo, nombraron una transformación artística —como la misma Teresa del Conde señala (2009: 141), a pesar de que algunas publicaciones le adjudican a ella la creación del término— que hasta entonces había sido problematizada y denominada de diversas maneras. Para la justificación del uso de este concepto, el prefacio del catálogo apelaba a un ensayo escrito por Octavio Paz en 1950. Teniendo esto en cuenta, el concepto de «ruptura» se había instituido *a posteriori*, con la paradoja de que se apoyaba, para ello, en un texto previo al instante en el que entonces se fechaba dicha «Ruptura», anterior a 1952.

Dicho así, pareciera tratarse de un proceso artificioso o incluso caprichoso de denominación —sin ninguna relación con la concepción artística dominante consolidada en los años cincuenta y sesenta—, pero sería falso dar tanto protagonismo a los curadores y directivos de la exposición de 1988; el proceso fue más complejo y aquella muestra solo puso la guinda al pastel. Para comprender esto, es necesario realizar una genealogía del concepto que nos ayude a entender sus éxitos y sus debilidades, en 1988 y ahora; pero no solo acotada al uso del término, sino en diálogo con el modo en que se percibía el cambio artístico en curso. Del concepto de Paz de 1950, hasta la denominación de 1988, se produjo un salto entre dos lógicas que conviene analizar. Este nombre, aunque por ser posterior parezca haber escapado de la historia que nombraba, tal y como veremos en las siguientes páginas, no es más que el cierre de un proceso que encontraba, al fin, su lugar en la historiografía.

6.1. Entre Paz y Cardoza y Aragón (desde Baudelaire): «ruptura-continuidad»

Si yo soy un pintor, yo no voy a romper con la pintura del pasado, yo voy a aprender mucho de esa pintura. Y si yo soy de un país como México, yo no voy a romper con las cosas que hemos inventado los mexicanos para vivir, que muchas son valiosísimas. Entonces, la ruptura es como una necesidad. Uno no puede renunciar a la vida vivida, a la vida ya vivida por toda la gente, por generaciones. Tenemos unas características de un lugar que todo el mundo sabe que se llama México, porque tiene una historia.

Juan Soriano⁵¹⁹

En 1950, Octavio Paz escribió un texto titulado “Tamayo en la pintura mexicana”. En él, de forma breve —tan solo para introducir al artista a analizar—, daba cuenta de la aparición de un nuevo grupo de pintores que, desde la segunda mitad de los años veinte, había producido “una escisión” respecto al movimiento muralista (Paz, 1989: 113). La descripción en la que aparecía el polémico concepto de *ruptura* era esta:

La ruptura no fue el resultado de la actividad organizada de un grupo sino la respuesta aislada, individual, de diversos y encontrados temperamentos. [...] A todos los impulsaba el deseo de encontrar una nueva universalidad plástica, esta vez sin recurrir a la ‘ideología’ y, también, sin traicionar el legado de sus predecesores: el descubrimiento de nuestro pueblo como una cantera de revelaciones. Así, la ruptura no tendía tanto a negar la obra de los iniciadores como a continuarla por otros caminos (Paz, 1989: 113-114).

En aquel texto de Paz, el concepto hacía alusión a un desprendimiento de un sector de pintores que, a partir de 1926, ponía énfasis en las cuestiones formales y poéticas distanciándose del arte politizado. La palabra *ruptura* no señalaba una divergencia en la que este modelo sustituía o rechazaba al anterior; sin embargo, sí lo ponía seriamente en entredicho. En aquel texto, esta reflexión se realizaba en el marco de la pintura.

El hecho de que la noción de *ruptura* de Octavio Paz no desplazara al concepto de *continuidad* ha dado lugar a críticas. Ana Torres planteaba en 2004:

⁵¹⁹ Juan Soriano en “In memoriam. La Generación de la Ruptura”, Canal 11, 2003.

“Para Paz la ruptura es continuación, entonces, ¿con qué se rompe?”⁵²⁰. Este apartado intenta aclarar a qué se refería Paz —o más bien el uso contradictorio y consciente que hacía del término— y trata de exponer el modo en que después el significado mutó: ya no servía para designar un proceso paulatino, iniciado en los años veinte, sino un marcado conflicto que se acotaba entre los años cincuenta y sesenta; ese momento en el que el muralismo perdía de manera definitiva las posiciones dominantes al interior del campo artístico.

Evidentemente, en la época a la que en origen se refería Paz —finales de los años veinte—, no existía la llamada «Generación de la Ruptura»; sus futuros integrantes, en el caso de los mayores, eran tan solo unos recién nacidos. Pero para cuando se publicó el texto, lo que sí estaba comenzando a llegar era un cambio cultural amplio —no solo circunscrito a la pintura— que estaba a punto de evidenciarse. Desde los años veinte se había ido fraguando un sector de artistas y escritores con creciente reconocimiento que se encontraba en abierta disputa con la ideología nacionalista y social, lo cual provocaba que estuvieran sobre la mesa los aspectos principales de la discusión que después se avivaría en los años cincuenta. De ahí los paralelismos entre «los contemporáneos» y «los rupturistas», por ejemplo. Precisamente, quienes antes de 1950 abanderaban la oposición al muralismo —aquellos a los que Paz incluyó en su *ruptura*— serían más adelante considerados por artistas, críticos e historiadores como los «precursores» de «la generación de la ruptura».

En aquel artículo, Paz ponía en duda la continuidad de la pintura mexicana moderna tal y como había sido inaugurada por los muralistas. Los “diversos y encontrados temperamentos” se distanciaban de “Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot, Roberto Montenegro, Fermín Revueltas, Alva de la Canal y otros muralistas”, mientras que el “nuevo grupo de pintores” lo constituían “Tamayo, Agustín Lazo, María Izquierdo, Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Orozco Romero, Antonio Ruiz, Julio Castellanos y otros” (Paz, 1989: 113). Con la suma de estas últimas individualidades, la pintura “se aligeraba

⁵²⁰ Torres, Ana María (2004), “¿Ruptura?”, *Discurso Visual*, Julio – Septiembre, Ágora.

de retórica” (Paz, 1989: 113-114), esto es, la producción plástica se centraba en los problemas específicamente artísticos. En esto consistía la *ruptura* referida por Paz: en el desarrollo de la producción artística al margen de cuestiones políticas que identificaba con un nacionalismo y cierta noción de realismo que consideraba dogmáticas.

En dicho texto, en oposición a la politización artística, se subrayaba el valor de la actitud plástica «pura» de Tamayo hacia sus primeras obras, y se aplaudía su posterior desarrollo de lo que Paz consideraba una mayor profundidad poética. Bastan estos extractos para ejemplificar una y otra observaciones:

Todas las obras de esa época [...] son estrictamente composiciones. Nada más. Nada menos. Su concepto del cuadro obedece a una exigencia plástica. Se niega a concebirlo como ese foro en que la pintura tradicional lo ha convertido y se sitúa frente a la tela como lo que es realmente: una superficie plana.

[...] Necesario complemento del sol, la luna ha dado a esta pintura su verdadero equilibrio —no en el sentido de la armonía de las proporciones, sino en el más decisivo de inclinar la balanza de la vida con el peso de la muerte y la noche (Paz, 1989: 116-119).

Como puede verse, la ideología artística que en los años cincuenta y sesenta defendieron los «rupturistas» desde la posición explicitada o no del «arte puro», se llevaba fraguando desde hacía tiempo en oposición al muralismo.

Para dar cuenta de este proceso paulatino de la disputa por la noción dominante de arte, conviene anotar algunas cuestiones sobre lo criticado y elogiado por Octavio Paz en aquellas líneas. Dicho texto jugaba el papel de comentario —favorable— a una teoría y una práctica artísticas que Paz consideraba acordes y necesarias con su presente. Para argumentar en favor de Tamayo recurría al romanticismo artístico, exacerbando características de esta figura como su “integridad”, su “intrepidez”, su “don nativo” o algunas habilidades “natas”, y dedicaba varias páginas a describir su “aventura plástica” leyendo sus obras pictóricas de forma poética. En esas líneas, queda claro que, a ojos de Paz, el jinete del arte libre se abría camino ante cualquier adversidad, y que Tamayo condensaba algo así como una universalidad creativa que lo conectaba con otros tiempos y producciones: “lo genuino vence todas las influencias, las transforma y

se sirve de ellas para expresarse mejor” (Paz 1989: 114).

Dentro de esta misma lógica romántica y mistificadora era usada la noción de “artista verdadero”, que es, con sus implicaciones, una de las más manifiestas intenciones de lucha por la definición del arte; una velada pretensión de imponer determinadas reglas en el campo artístico —de nuevo una alianza entre pintores y escritores con posicionamientos homólogos en sus respectivos campos—. El *artista verdadero* era el que producía *arte verdadero*, el cual se oponía, por oposición, al *arte falso*, al *arte cargado de retórica*, que quedaba excluido del terreno del *arte*. A través de una noción de arte despolitizado, se disputaba la capacidad de determinar la inclusión y exclusión en el campo artístico. Precisamente, la obtención de capital simbólico suficiente como para poder determinar los límites de exclusión, ha sido históricamente la principal cuestión en juego dentro del campo artístico. Y esto era lo que disputaba Paz en su texto: la posibilidad de encauzar, en uno de los sentidos existentes, el desarrollo artístico.

Uno de los pilares centrales para tratar de desmontar la ideología del «arte social» era la disputa por el concepto de realismo, puesto que esta ideología siempre se había autodefinido como fiel y responsable con lo real, representativo de ella de cara a lograr transformaciones. Arrebatarse al muralismo dicho concepto era una cuestión central para que se dejara de considerar como caprichos individualistas o ensoñaciones sin relevancia a ciertas producciones plásticas. Adueniéndose del concepto, Paz rechazaba la reproducción de las “apariencias de la realidad”, de ese realismo superficial que “se cree dueño del secreto de la marcha de la historia y del mundo”. En oposición a esta noción defendía un realismo que “no predica: revela [...] que se contenta con darnos su visión del mundo” (Paz, 1989: 121).

Además, siguiendo con esta disputa por la determinación de lo real y sus formas de presencia en la pintura, Paz legitimaba la representación de ensoñaciones y de fantasías, por el arraigo que estas tenían en la realidad. Lo onírico, los miedos o el subconsciente, al poseer una base real, no podían ser simplemente catalogados como subjetivismos. En esta línea, una obra de Tamayo

que podría ser *a priori* considerada ajena a la realidad, era definida por Paz como “el rostro nocturno de la sociedad contemporánea”, es decir, retrato fiel de la sociedad mexicana del momento, tanto más que los confeccionados por el «realismo social» —pues Tamayo evidenciaba lo oculto—, a pesar de que la representación no se hiciera eco de un sentido cotidiano de la realidad. Para Paz, el realismo de los cuadros de Tamayo no residía en el nivel de mimesis, sino en ser una “respuesta real y espontánea a la realidad de nuestra época” (Paz, 1989: 123). El «realismo» pasaba así de ser un concepto artístico-político —que pretendía tener arraigo en estos dos campos— a uno artístico-poético —cuya inclusión de lo social en la obra estaba más mediada y no tenía pretensiones externas al campo artístico—. Sin embargo, la disputa no se producía con la intención de que convivieran dos significados con un significante, sino para arrebatarse el significante a través de un “nuevo” significado: se trataba de una lucha simbólica. Esta batalla por el realismo, casi en los mismos términos, la daba Juan García Ponce en 1966 a favor de los «rupturistas» (García Ponce, 1988: 116)

Para mostrar algunos matices de la dicotomía básica pero no exclusiva entre «arte social» y «arte por el arte», resulta interesante señalar que, en este ensayo de 1950, el arte “puro” —entendido como exclusivamente formal, esto es, preocupado por líneas, planos, colores y texturas— fuera rechazado por Paz. El literato subrayaba el carácter “poético” —es decir, supra formal— de la pintura de Tamayo. Lo “vacío o decorativo” no tenía un valor suficiente, por ello ensalzaba la pintura de Tamayo, pues consideraba que poseía una poética que trascendía estos límites. Al tiempo que Paz rechazaba la “pintura social” por considerar que se contraponía al carácter “absoluto” del arte —es decir, a su especificidad—, no rechazaba la influencia de lo social, y reconocía como un valor el carácter de resonancia, activo e imaginativo, de la realidad circundante que detectaba en algunas obras de Tamayo (Paz, 1989: 120-121).

Estas apreciaciones nos muestran que el concepto de «artepurismo» que empleaban los «realistas sociales», referido a aquella pintura centrada en sus propios términos, era un concepto más abarcador que el empleado por Paz, e

incluía tanto al arte “puro” que este último rechazaba como al “poético” que defendía. Estas concepciones, eran móviles y contaban con un relativo carácter de indefinición que permitían particulares apropiaciones.

Octavio Paz expresó las mencionadas ideas sobre Tamayo en 1950, pero aparecían de similares nociones en los textos que dedicó en 1954 a Juan Soriano y a Pedro Coronel, dando muestra de un posicionamiento claro en contra de un «arte social», (Paz, 1965: 264-269).

Siguiendo con la específica historia del concepto, *ruptura* era una noción demasiado frecuente en la historiografía del arte como para darle al ensayo sobre Tamayo un sentido fundacional en esta historia, más aún cuando, como hemos visto, en poco se parecía su significado respecto al actual. Existen multitud de ejemplos del uso de este concepto por parte del mismo autor en textos que tratan otros asuntos, y en todos ellos carece de una especial relevancia. En un ensayo de 1960, Paz hablaba de “los cambios, rupturas, variaciones y búsquedas en todas direcciones” de Tamayo a lo largo de su carrera (Paz, 1972: 177). La noción volvía a aparecer a razón de una exposición en la India en 1963 (Paz, 1972: 203) y lo hacía en otros textos bajo esta forma u otras de la familia (Paz, 1989: 265 y 287 y Paz, 1992: 223 y 234). En todos ellos, como en 1950, el concepto tenía un uso descriptivo que no pretendía nombrar un proceso. Era un mero concepto recurrente.

Octavio Paz no era el único que escribía en los años cincuenta —y antes— sobre la divergencia de Tamayo respecto al arte politizado. Luis Cardoza y Aragón, al menos desde su ensayo de 1927 sobre Carlos Mérida (Cardoza y Aragón, 1927), había hablado de la doble dinámica de la pintura mexicana. Paz y él tenían lecturas muy cercanas, casi idénticas, del desarrollo del arte a partir de la Revolución⁵²¹. Tan es así que incluso sus textos se explican mutuamente, y que

⁵²¹ La diferencia fundamental entre ambos —al menos respecto al pensamiento de Paz de los años cincuenta y sesenta— era que la visión de Cardoza y Aragón tendía a ser más sociológica, a dar un mayor énfasis en la relación entre los procesos artísticos y los sociales. Es probable que esto se debiera a cierto conocimiento sobre Marx —y el marxismo—, que Paz no empezó a exhibir hasta más adelante. Para la lectura de Cardoza y Aragón sobre Marx, véase *Antologías* (Cardoza y Aragón, 1984: 212).

ambos autores fueron recuperados en el catálogo de la exposición de 1988. Por ello, conviene que nos detengamos a observar las apreciaciones de ambos.

En 1953, Cardoza y Aragón publicó un ensayo —en el que era citado el de Paz sobre Tamayo (Cardoza y Aragón, 1953: 164-165)— donde decía: “Tamayo entiende la pintura de manera muy diferente —y hasta opuesta de la tendencia más universalmente conocida de la obra mural contemporánea de México. [...] Es opuesto —antípoda— a la tendencia de Siqueiros” (Cardoza y Aragón, 1953: 155). Más adelante continuaba con unas apreciaciones que aquí se citan ampliamente porque, primero, nos ayudarán a entender la noción de «ruptura-continuidad» de Paz y, segundo, a presentar cómo de evidente se hacía ya esa *ruptura*, antes aún del nacimiento de «la generación de la ruptura»:

Qué bien para el arte de México que además de la tendencia de la pintura mural haya surgido una obra de intención opuesta y alcances singulares. Sin puntualizar decimos pintura mural, en términos generales, señalando la tendencia social-política que la caracteriza [...]. Es indispensable que se sepa dentro y fuera de México, ahora que la pintura mural ha empezado a cerrar su ciclo y no se percibe posibilidad de superación entre sus grandes artistas, que una nueva creación no solo diferente sino opuesta, se ha abierto camino y continúa la tradición de la mejor manera. [...]

No cabe duda que la primera etapa de la pintura mural ha pasado ya el cenit, después de cumplir, admirablemente, con su destino histórico, en todos los terrenos de su posibilidad y su ambición. [...] Todo ello nos empuja a darnos cuenta del requerimiento para proseguir la tradición de México por el mejor camino de forjar la tradición: contradiciéndola, enfrentándose a ella. Siempre se ha formado así la tradición: yendo contra ella, con aportaciones que no son ‘continuación’, sombra de un cuerpo, sino energía y verdad nuevas, alma y cuerpo, que más tarde darán su propia sombra cuando engendren, fatalmente, su academia (Cardoza y Aragón, 1953: 156-160).

Como se ve en las últimas líneas, la noción de *contradecir* la *tradición* como medio para *forjarla* es la misma oposición que Paz hacía convivir al hablar de *ruptura* y *continuidad* en el mismo proceso.

El texto de Luis Cardoza y Aragón recuperado en la exposición “Ruptura 1952-1965” fue un ensayo de 1961 que se tituló *Pintura activa*. Este texto era algo

confuso, acelerado y desordenado⁵²², pero nos da una nueva dimensión sobre la percepción del cambio en curso. En él, el autor tocaba muchos puntos sin ahondar en ellos y los retomaba de forma salteada, dando muestra de su insatisfacción ante el panorama pictórico. Reconocía el valor del muralismo; señalaba su devenir “academista”; defendía la necesidad de una “novedad” que cautivara, no por nueva, sino por “la trascendencia de lo auténtico” (Cardoza y Aragón, 1961: 19), pero se enfrentaba ante un panorama en el que dicha *autenticidad* aún no llegaba —ya se ha mencionado que varios agentes veían un panorama confuso en el arte a finales de los años cincuenta—. Era 1961 y, para un observador atento, el fin de “la etapa de la pintura mural” no daba inmediatamente lugar a una producción plástica de interés por parte de “nuevos valores”.

A pesar de la confusión del ensayo, merece la pena esclarecer y resaltar varios puntos. Primero, y continuando con lo expuesto, la impresión que tenía Cardoza y Aragón de que, por aquellas fechas, la pintura se encontraba en crisis, estancada. “La situación social es otra y aún no hay tiempo suficiente para que los nuevos valores se destaquen poderosamente” (Cardoza y Aragón, 1961: 7). En otras palabras: “por ahora, más que una rebelión, hay una incitación a ella: no hay todavía una creación que domine por su poesía” (Cardoza y Aragón, 1961: 22). Para este autor, estaba “cristalizando una nueva pintura” (Cardoza y Aragón, 1961: 24), pero aún no lo había hecho; comenzaba “un murmullo en que todavía”, sin embargo, no era posible distinguir “ninguna gran voz articulada” (Cardoza y Aragón, 1961: 15).

Otra cuestión que conviene resaltar, y muy en relación con lo anterior, es que la crítica de Cardoza y Aragón era doble: por un lado, la evidente, hacia aquellos que “niegan todo lo actual para darle validez absoluta a lo anterior”, pero también a los “pintores jóvenes que niegan todo o casi todo del pasado inmediato, con la

⁵²² En realidad, la mayoría de sus textos sobre pintura tenían —en mayor o menor medida— esta característica, mezcla de una ausencia de estructuración y de un uso de la puntuación que en ocasiones era sugerente, pero que a menudo entorpecía de la lectura. De esta poca claridad se encuentra incluso alguna referencia en artículos de la época: “Pintura mexicana contemporánea. Un apasionado libro de Cardoza y Aragón”, de Salvador Reyes Nevares, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 28 de junio de 1953, p. 2.

ilusión de afirmarse, y solamente reconocen las últimas modalidades como válidas” (Cardoza y Aragón, 1961: 18). No veía tan solo un proceso de modernización y apertura cultural, sino también imitación y ausencia de propuestas. Cardoza y Aragón consideraba que “la universalidad” era “una auténtica ambición. Y también una coartada” (Cardoza y Aragón, 1961: 15). Una advertencia similar sobre el cosmopolitismo como meta la repetiría en 1964 (Cardoza y Aragón, 1964: 149). Algo sospechoso en las nuevas modas le hacía citar a Apollinaire —“la moda es la máscara de la muerte”— y algo sospechoso en la *nuevas novedades* le hacía aclarar lo ya referido “no es la novedad lo que cautiva sino la trascendencia de lo auténtico” (Cardoza y Aragón, 1961: 15). Cardoza y Aragón, gran defensor del «renacimiento mexicano» y gran crítico de su deriva «academista», no se veía, sin embargo, tan seducido con el nuevo panorama. De forma mucho más explícita:

Cuánta influencia de un cosmopolitismo que se autollama universalidad y solo es máscara de la muerte. Lo propio se relega: se sufre un complejo de colonos. Sí, todo debe ser propio. La influencia ha de ser identificación para crear: no eco y maroma (Cardoza y Aragón, 1961: 22).

En fin, por parte de Cardoza y Aragón no todo eran elogios para la pintura que a inicios de los años sesenta se debatía con la precedente, a pesar de que considerara “deseable e incontenible tal anhelo de parricidio” (Cardoza y Aragón, 1961: 12).

Aunque con una crítica mayor hacia los que pretendían continuar con la herencia muralista, en 1964 se volvió a pronunciar en similar sentido al respecto de la necesidad de evitar las dos dinámicas artísticas perniciosas: “la repetición de lo ya hecho por los maestros mexicanos” o “lo ya hecho por los maestros de otras partes”. Ante esta disyuntiva concluía: “se ha tomado como más legítimo el reinado de los maestros de otras partes: el caso es el mismo” (Cardoza y Aragón, 1964: 147).

Hay otro asunto de peso presente en este autor que nos permite entender parte de los problemas del actual concepto de «ruptura». Para Cardoza y Aragón “la pintura joven” no era una cuestión de generaciones ni de “estar en la siempre

penúltima de las tentativas” (Cardoza y Aragón, 1961: 7). Aunque no exponía de forma clara qué pertinencia tenía entonces seguir empleando el término de “pintura *joven*”, dejaba entender que él se refería a la producción de todos los artistas que, sin importar la edad, se encontraban ocupados en “destruir nuevas rutinas” (Cardoza y Aragón, 1961: 7). Vemos por tanto el uso de una noción que puede dar lugar a interpretaciones generacionales erróneas al vincular «la ruptura» con una “pintura joven” que podía estar realizada por Carlos Mérida, por ejemplo.

Para cerrar con este texto de 1961, hay que comentar que su uso de la palabra «ruptura» se dirigía a una cuestión que aún no se había dado, que tan solo “empieza a plantearse” (Cardoza y Aragón, 1961: 12), a una «ruptura» *aparente* (Cardoza y Aragón, 1961: 15). Si “las rupturas” eran “una forma histórica de arraigo para revolucionar nuestro presente y proseguir” (Cardoza y Aragón, 1961: 23), dicha «ruptura» aún no se había producido.

Las reflexiones sobre pintura de Paz y de Cardoza y Aragón tenían una forma y una pretensión más evocatoria e inmersa en la disputa que una aspiración exhaustiva, objetiva o científica. Conviene señalar esto de forma directa para mostrar en qué contexto filosófico-literario se fraguó el término, para así entender, en parte, las dificultades que atraviesa en la actualidad.

En 1963, Octavio Paz escribió un artículo en el que aclaraba su posición respecto al muralismo. En él, hacía referencia a su anterior texto sobre Tamayo. Tras analizar la “nueva era” cultural que en los años cincuenta encabezó, en su opinión, la poesía, pasó a realizar un recuento del proceso por el que transcurrió la pintura, refiriéndose a la “ruptura con el academismo de la llamada «escuela mexicana de pintura»” (Paz, 1972: 218). De nuevo surgía el concepto, pero sin mayor trascendencia, empleado tan solo para referirse al abandono de una posición simbólica —la del arte politizado— y el creciente auge de otra —la de un arte “al margen y, a veces, en contra de la cultura oficial” (Paz, 1972: 219). Su uso era tan solo de tipo literario-explicativo, y no tenía necesidad de redundar en él, más aún si quien redactaba era un escritor no falto de palabras. Lo poco relevante

del concepto se evidencia en que ni siquiera apareció en un texto de finales de los ochenta sobre el mismo proceso; en su lugar se mencionaba una “reacción” al muralismo (Paz, 1989: 160).

Visto someramente el modo en que dos sujetos fundamentales hablaron de *ruptura*, conviene saltar ahora entre algunos textos de Paz para tratar de dilucidar la noción de «ruptura-apertura» que, como hemos visto, es susceptible de despertar insatisfacciones o confusiones. En el artículo de 1960 titulado “Tamayo: De la crítica a la ofrenda”, sin dejar de defender la misma visión que en 1950, el literato criticaba el rechazo al muralismo que dominada a inicios de la nueva década: “no me parece legítimo, como es ahora costumbre, desdeñar este movimiento. Su importancia fue capital no solo para México sino para toda América” (Paz, 1972: 174). Esta idea la seguiría manteniendo en 1963 (Paz, 1972: 206) y subyacía, sin explicitarse tan claramente, en 1950. Pero esta valoración del muralismo que Paz defendía era en su carácter histórico, en cuanto al pasado⁵²³. Para el presente de 1963, esta era “una estética pasada, hoy vista con horror por todos los artistas jóvenes”; una tendencia que había dejado de ser “un movimiento vivo” (Paz, 1972: 205-207). Queda apuntada aquí esta idea de «defensa-rechazo» del muralismo antes de saltar a otro texto.

En 1967 Paz publicó un ensayo sobre Baudelaire, poeta francés que era —y es— referencia obligada para quienes precisaban defender la ideología del «arte por el arte»⁵²⁴. En ese texto, Paz apoyaba la visión del poeta que, respecto a un cuadro de Delacroix, le interesaba “no el tema ni las figuras sino la relación entre dos colores, uno fresco y el otro cálido. La presencia que convoca la pintura no es la imagen de la historia ni la de la filosofía sino el acorde entre un azul y un

⁵²³ La misma idea se repite en Cardoza y Aragón: “Rivera, Orozco y Siqueiros son el pasado, y por su excelencia pertenecen al arte y a la historia. Viven ya en los museos” (Cardoza y Aragón, 1964: 147); “la etapa de la pintura mexicana que estimo cerrada, fue grande y necesaria” (Cardoza y Aragón, 1961: 8); “El muralismo es ya historia” (Cardoza y Aragón, 1988: 19). Este acto de colocar al muralismo *en su lugar histórico* suponía desplazarlo radicalmente de la centralidad de la práctica pictórica contemporánea, cuestión que si ya en 1974 no tenía mucha trascendencia, sí era relevante en 1961.

⁵²⁴ “El pensamiento de Baudelaire otorgó una conciencia crítica y estética a casi todos los movimientos artísticos de nuestra época, desde el impresionismo hasta nuestros días. La idea de pintura como un lenguaje autónomo y autosuficiente ha sido compartida por la mayoría de los artistas de nuestro tiempo y es el fundamento de la pintura abstracta” (Paz, 1992: 48).

encarnado, un amarillo y un violeta” (Paz, 1992: 31). En un momento en que estaba analizando la contradicción entre “lo eterno y lo transitorio”, entre “el modelo ideal y la belleza singular” en Baudelaire, comenta que “lo moderno” respecto a “lo eterno” es “la ruptura —una ruptura que asegura la continuidad; [...] la novedad —una novedad que reintroduce en el presente un principio inmemorial” (Paz, 1992: 41). *Ruptura y continuidad* no eran, en este caso, conceptos excluyentes⁵²⁵. En 1983, Paz volvía a insistir en esta unidad contradictoria, en este caso refiriéndose a otro proceso artístico —cuestión esta última que da cuenta de la cotidianidad del término en la descripción de procesos culturales—: “Continuidad y, asimismo, ruptura: el expresionismo abstracto se presentó como una síntesis y una superación...” (Paz, 1989: 287)⁵²⁶.

Esta contradicción no era una ocurrencia de Paz ni de Cardoza y Aragón, sino parte de una filosofía estética expresada de diversas maneras. El crítico Harold Rosenberg, uno de los grandes defensores del expresionismo abstracto, se refirió a esta corriente como “la tradición de lo nuevo” (Lucero, 2016: 152).

Desde estas premisas podemos volver con más claridad sobre el texto de 1963. En él, Paz consideraba a la pintura mexicana del siglo XX “como un todo” (Paz, 1972: 206). En ese todo, lo que Paz llamó la *ruptura* de Tamayo, Carlos Mérida, Jesús Reyes Ferreira, entre otros, no era expresión de un corte, sino de una continuidad; continuidad entendida como el mantenimiento renovado de lo que Paz consideraba una producción artística viva y no anquilosada⁵²⁷. Es desde

⁵²⁵ En realidad, todo el texto sobre Baudelaire está plagado de las contradicciones del literato francés y de otras que construye Paz; contradicciones no entendidas como incoherencias, sino como explicaciones de una realidad contradictoria. Dos ejemplos: “en cierto modo podría decirse que el arte moderno ha realizado a Baudelaire. También sería legítimo decir que lo ha desmentido. Las dos afirmaciones no se excluyen; más bien son complementarias [...]. En las últimas décadas la aceleración de los cambios ha sido tal que equivale prácticamente a la refutación del cambio: inmovilidad y repetición” (Paz, 1992: 48).

⁵²⁶ Las contradicciones explicativas de Baudelaire y Paz, también estaban en Cardoza y Aragón: “Una novedad es sustituida por otra y deja de serlo; y esta por otra, y deja de serlo. La novedad aspira a dejar de serlo: a perdurar. Una novedad que perdura es una novedad” (Cardoza y Aragón, 1988: 24)

⁵²⁷ Esta noción vitalista del arte, para observarla en relación con la pintura mexicana de los años veinte y en cómo recupera lo indígena, es posible acudir a un texto de 1927 que Luis Cardoza y Aragón escribió (Cardoza y Aragón, 1927: 9-16). La metáfora en Paz en ese texto de 1963 está en: (Paz, 1972: 205-207).

esta noción como podemos entender la siguiente sentencia: “los verdaderos sucesores de los muralistas no fueron los discípulos, manada dócil e intolerante, sino los que se atrevieron a penetrar en nuevas comarcas” (Paz, 1972: 206).

Resumamos lo fundamental sobre este concepto en los textos de Paz. En primer lugar, la *ruptura* implicaba una *continuidad*, es decir, conservaba la contradicción propia de los pensadores de la modernidad del XIX —por algo Paz sacaba a colación a Baudelaire—, pensadores que según Marshall Berman reunían, al mismo tiempo, la crítica y el entusiasmo hacia la modernidad, “el esto y el aquello” en lugar del “esto o el aquello” (Berman, 1988: 11), misma contradicción que reproducía el concepto. En esto coincidía con Cardoza y Aragón: “La tradición es un fénix, no una momia. La tradición inmóvil no es tradición; es academia. La tradición nunca ha estado al alcance de los tradicionalistas. Diferencia entre vivir en la tradición y crear tradición. Tradición: creación incesante” (Cardoza y Aragón, 1988: 215). En segundo lugar, dicho término era empleado —aunque no de manera necesaria ni exclusiva— para relatar un proceso iniciado a mediados de los años veinte y protagonizado en la pintura por Tamayo, Juan Soriano, Carlos Mérida, Julio Castellanos, Jesús Reyes Ferreira, Agustín Lazo, Alfonso Michel, Frida Kahlo, María Izquierdo “y otros más” (Paz, 1989: 160)⁵²⁸. En tercer lugar, en este proceso, en los textos posteriores a 1950, Paz observaba un cambio cultural más amplio, encabezado por la poesía, que no se reducía a la pintura. Por último, en ningún caso la palabra *ruptura* tenía pretensión de convertirse en el concepto clave y no problematizado que nombrara el proceso, pues su aparición era limitada y estaba siempre relacionada con una dilatada explicación.

Por supuesto que el concepto arrastraba problemas enormes para apropiárselo desde una perspectiva historiográfica. Cargaba con todo el

⁵²⁸ Solo en un texto suyo de 1983 se ha encontrado una vinculación con un momento algo posterior y una conceptualización más similar a la actual. En lugar de usar el término “ruptura” para referirse a los artistas que desde mediados de los años veinte abandonaban la politización artística, comentaba: “Hacia 1940 un grupo de artistas notables rompió el aislamiento, renunció a la retórica ideológica y decidió explorar por su cuenta dos mundos: el de la pintura universal y el suyo propio” (Paz, 1989: 287). Por el año que menciona, este *rompimiento todavía* era anterior a «la ruptura».

romanticismo artístico de Paz que además era expresado en términos literarios. Es cierto que este autor no estaba exento de algunos conocimientos de sociología del arte, un tanto evidenciados en 1967 y también más adelante⁵²⁹, pero que no impregnaban sus análisis, menos aún los previos (Paz, 1992: 49). Su concepción de *continuidad* —no excluyente de la noción de *ruptura*— tenía que ver con el mantenimiento de una *esencia artística*, de una *producción viva* independientemente de las formas que adoptara, o más bien, realizada a través de las alteraciones parciales de estas formas, hiladas por la permanencia de una cuestión metafísica no explicitada; permanencia que podemos interpretar como toda esa serie de nociones mutables que mantienen el interés por lo que está en juego en el campo artístico —eso que Bourdieu denominó “illusio”—, a pesar de sus alteraciones o precisamente gracias a ellas.

Sin que sea necesario adentrarse, conviene señalar que la noción de continuidad de Paz bebía, como otros muchos puntos, de cuestiones ya planteadas con anterioridad por Luis Cardoza y Aragón —previo continuador de la línea de pensamiento de Baudelaire— como esta idea que sigue y que permitirá comprender más a fondo a Paz:

Hay que considerar la evolución de la poesía mexicana en el sentido general de la

⁵²⁹ Ya se ha comentado en el capítulo dos la básica noción que Paz barajaba en los años sesenta sobre la relación entre arte y sociedad. En 1982, en su libro *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, aunque con algo más de profundización al respecto —es un libro que en el demuestra haber tenido cierta lectura de Weber y Marx, aunque en el terreno de la relación entre arte y sociedad haga uso del Marx que solo plantea un problema, el de las famosas notas sobre arte griego—, vuelve a realizar al respecto una simplificación sociológica —condenada al fracaso— por entre cuyas grietas rescata la *ocurrencia* creativa: “la tentación de ver la cultura —las artes, las ciencias, las creencias, las ideas— como un reflejo del desarrollo de la sociedad y de las fuerzas que pugnan en su interior es probablemente tan vieja como la historia misma. En el último siglo y medio, por la doble influencia del marxismo y del positivismo, esta manera de pensar se convirtió en el método favorito de muchos historiadores. Confieso que siempre me ha parecido una aberración ver en la poesía provenzal una consecuencia del modo de propiedad del siglo XII o en las estrofas de Safo un eco del régimen esclavista de la Antigüedad. Lo que me ha sorprendido siempre es el fenómeno contrario: la relativa independencia del arte de los determinismos sociales. Los espléndidos desnudos de Courbet, ¿qué nexos tienen con la sociedad en que le tocó vivir y aún con la ideología del pintor?” Luego continúa: “Me parece que [...] se olvida o, al menos, se desdeña, a la criatura sin la cual no existiría ninguno de esos prodigios. Ante una situación dada y dentro de ciertos límites, el hombre concibe, inventa, imagina y, en una palabra, tiene *ocurrencia*. [...] El hombre está sujeto a las leyes del desarrollo social y a las del pensamiento [...] pero dentro de esos límites inventa, transforma, crea. La cultura es libertad e imaginación” (Paz, 1982: 609 – 610).

evolución de la poesía en sí, en razón de un cimentado criterio clásico, de una tendencia que persigue lo eterno del momento, lo eterno de lo actual, lo actual de siempre, la tradición viva en su devenir (Cardoza y Aragón, 1940: 4).

Ya se han aportado información suficiente para evidenciar que el concepto de *ruptura* de Paz se configuró en un marco de pensamiento filosófico que no era el correspondiente al de los curadores de 1988. Es cierto que podían tener afinidad en la forma de leer el proceso, pero el concepto en concreto encerraba una compleja problematización de la que fue desarraigado. De modo que la actual idea de «ruptura» no proviene de Paz, sino que se *arrancó* de Paz, y se resignificó partiendo de unas coincidencias superficiales con este autor pero no de un nexo filosófico profundo.

Pero, ¿por qué recuperar en los años ochenta un concepto que buscaba distanciar y legitimar a la producción plástica de los años sesenta respecto de la de los muralistas si el muralismo era considerado una corriente histórica, tal y como expresaban tanto Paz como Cardoza y Aragón? Si bien la unanimidad en este sentido estaba prácticamente establecida, apenas era ya objeto de disputa y ni siquiera había posibilidades de volver hegemónica la *añeja* producción plástica, era necesario terminar de consagrar la historia del proceso «rupturista». Al paso de esta carencia historiográfica llegaba la exposición de 1988 en cuyo catálogo confluían textos de artistas, literatos, críticos e historiadores, todos ellos inmiscuidos de una forma u otra en la disputa. Era necesario cerrar el relato para acabar con la polémica que aún evidenciaba Octavio Paz en 1972. En un texto sobre Gunther Gerzso, Paz afirmaba que “entre nosotros muy pocos se han curado de la enfermedad óptica y la superstición estética llamada ‘muralismo mexicano’” (Paz, 1992: 231). El tono era más confrontativo que el de otros textos. Con sátira añadía: “entre los ‘tres grandes’ —Rivera, Orozco y Siqueiros— el mejor es... Gunther Gerzso” (Paz, 1992: 231). La lógica «rupturista» era dominante al interior del campo artístico desde los años sesenta, pero esto no acababa con los defensores del muralismo en el campo y fuera de él. Por tanto, la disputa no había terminado.

6.2. El cierre de la conceptualización: la ruptura que sí rompió (o no)

Pinté "La playa" en 1943. Concebí ese cuadro como la forma de castigo que deseaba propinarles a todos mis amigos porque hacíamos una vida depravada en la época de la guerra. Tenía yo una mala conciencia atroz en ese tiempo, me sentía mal con el mundo, aterrado ante lo que pasaba en Europa y disgustado con la gente que llegaba a México y no quería sino olvidar todo lo que había recientemente vivido, lo que en sí reflejaba un sano instinto de conservación, una fuerte manifestación de vitalidad, pero entonces yo no lo entendía y me amargaba, porque cuando uno es joven se vuelve a menudo un falso moralista. Yo salía de parranda con mis amigos hasta las cinco o seis de la mañana y luego me venían los remordimientos, me parecía que llevaba una vida vacía, que no hacía nada, me horrorizaba lo que sucedía en Europa, lo que había sucedido en España. [...] Tenía entonces ganas de hacer con mi pintura una especie de pequeños apocalipsis. [...] Era como si quisiéramos embrutecernos para no ser conscientes de una realidad que nos sobrepasaba. [...] Mi vida consistía en dar clases, embriagarme con los amigos, pelearme con ellos, leer unas horas al día y ver que el mundo se desbarataba a nuestro alrededor sin que moviéramos un dedo. Me parecía bastante triste esta situación.
Juan Soriano⁵³⁰

Antes de saltar al grupo de historiadores que se encargó de la definitiva consagración de la actual «ruptura», conviene apuntar de forma breve algunas cuestiones de otros analistas de peso que narraron el proceso de forma coetánea. Esto nos ayudará a ubicar mejor las afirmaciones anteriores y posteriores, encontrar paralelismos, y ver el vacío que vendrían a llenar Jorge Alberto Manrique, Rita Eder y Teresa del Conde.

Raquel Tibol también expresó en sus propios términos aquello que Paz había denominado *ruptura*. Para ella, después de los primeros años de muralismo, siguieron varias generaciones “que se orientaron por dos senderos bastante diferenciados: el individualista de arraigo subjetivo y el realista de objetivación histórico-política o simplemente nacionalista” (Tibol, 1964: 174). También situaba a Tamayo en un punto fundamental en este proceso, pues consideraba que a él le “cupó [...] abrir la brecha hacia una subjetividad trascendente” (Tibol, 1964:

⁵³⁰ (Pitol, 1993: 13).

174)⁵³¹. Sin embargo, Tibol conectaba la disyuntiva de inicios de los años sesenta con otra cuestión:

Las nuevas generaciones de pintores, [...] se debaten actualmente entre los requerimientos de un creciente mercado artístico privado que exige de ellos el divorcio de las preocupaciones político-sociales y el compromiso tácito de continuar la producción de un arte público y contenido humanista, cuyo punto de arranque es, sin duda alguna la definición política del productor (Tibol, 1964: 193).

Justino Fernández, historiador del arte, escribió en 1966 la introducción del libro de Alfonso de Neuvillate, crítico “de gran aceptación” en los años sesenta⁵³². Allí, también en sus propios términos, narraba el mismo debate: “Es natural que las nuevas generaciones se rebelen contra sus antecesores. Pero si las niegan están perdidas” (Neuvillate, 1966: 1). En su situación de historiador formado en el clima muralista, decía:

Es obligación de todos intentar comprender a los nuevos creadores de arte, lo que puede conducir al goce de sus obras y al enriquecimiento propio con las bellas visiones que aquellos nos presentan. Pero también es obligación de los nuevos artistas conocer y comprender nuestros pasados comunes, por su propio bien, porque negarlos es negarse a sí mismos, empobrecerse (Neuvillate, 1966: 1).

También afirmaba algo que ya hemos visto en el resto de observadores: “Ya se ha dicho, y es verdad, que el primer artista mexicano de calidad superior que renegó del arte que se hacía en la tercera década de nuestro siglo, fue Tamayo” (Neuvillate, 1966: 4). Sin llamarla *ruptura*, daba cuenta de una transformación evidente en la pintura mexicana: “bien sabemos que las actuales generaciones se interesan en la posición universalista y que han renegado de todo pintoresquismo regional y de los grandes asuntos históricos, religiosos y filosóficos” (Neuvillate,

⁵³¹ Como continuadores de esta “corriente individualista, afirmada en un formalismo más o menos subjetivo”, Tibol enlista a los siguientes, varios de los cuales son objeto de estudio de esta tesis: Pedro Coronel, Alberto Gironella, Raúl Gamboa, Héctor Xavier, Alvar Carrillo Gil, Enrique Echeverría, Francisco Icaza, Luis García Guerrero, Lilia Carrillo, Fernando Belain, Marysole Wörner Baz, José María Servín, Gloria Calero, Leonardo Nierman, Lucinda Urrusti. A estos añade una serie de “artistas nacidos y formados en el extranjero, pero que han arraigado definitivamente en México: Vlady, Waldemar Sjölander, Gene Byron, Gunther Gerzso, Leonora Carrington, Monferrer, Remedios Varo, Ceferino Palencia, Alice Rahon, Arturo Souto, Bartolí Germán Horacio, Valetta Swann, Vicente Rojo, Elvira Gascón, Arnold Belkin, Roberto Balbuena, Antonio Peláez, Enrique Climent, Giménez Botey, Patric “y muchos otros” (Tibol, 1964: 181-182).

⁵³² “Gelsen Gas: *in memoriam*”, de Teresa del Conde, *La Jornada*, 21 de julio de 2015.

1966: 5). “Hoy por hoy México tiene una nueva pintura, lozana, realizada con responsabilidad y llena de interés” (Neuvillate, 1966: 7).

Alfonso de Neuvillate, en el mismo libro, daba cuenta de las transformaciones producidas y de algunos de sus efectos: “es difícil el panorama de la nueva estética, de las nuevas consideraciones del lenguaje pictórico, dado que, existen tantas aventuras singulares como artistas capaces de intentarlas” (Neuvillate, 1966: 9).

Vemos, por tanto, que la situación plástica de los años sesenta era concebida por varios historiadores como marcadamente distinta. Claro que también todos ellos hacían énfasis en un proceso dilatado, pero al mismo tiempo reflejaban cierto desconcierto: la conciencia de que se había *asentado*, de que ya dominaba, toda una «nueva plástica» que exigía otros parámetros de acercamiento a la obra de arte.

Neuvillate se sumaba a afirmar que Tamayo era “el primer gran desertor de las normas establecidas por toda esa escuela de pintura [el muralismo]” (Neuvillate, 1966: 12). Partiendo de este pintor, daba cuenta de un proceso paulatino: “con ese gran ejemplo dado por Tamayo, otros artistas desertarían también de los cánones impuestos que los obligan a plasmar en sus telas una realidad tan superficial, efímera y hasta grotesca” (Neuvillate, 1966: 12-13). Para Neuvillate, los que “anquilosaron todo un movimiento trascendente y respetable” no fueron Orozco, Rivera y Siqueiros —“hombres de genio”— sino “los segundones de un todo realizado con esplendor y brillantez” (Neuvillate, 1966: 13), los “inefables seguidores, [que] creyeron ingenuamente que la única ruta que existía de expresión artística era la del realismo naturalista, superficial y hasta folklórico” (Neuvillate, 1966: 12).

En el texto de Neuvillate aparece la noción de “jóvenes rebeldes”, que guardaba paralelismo con la idea de “pintura joven” de Cardoza y Aragón ya problematizada. Neuvillate la empleaba para incluir a todos los pintores que se oponían a la «escuela mexicana». Era una denominación tan vaga, con tan escasa pretensión de fidelidad en cuanto a la edad, que el crítico enlistó a los

siguientes pintores en ese grupo: Carlos Mérida (1891), Alfonso Michel (1897), Cordelia Urueta (1908), Gunther Gerzso (1915), Ricardo Martínez (1918), Juan Soriano (1920) y José Luis Cuevas (1931), “etcétera” (Neuvillate, 1966: 13). Cuando Cuevas era invitado a la Prisse en 1953 por Vlady y Gironella para realizar su primera exposición individual, con 22 años, Carlos Mérida tenía más de 60.

Podría decirse que este concepto de la *juventud* era simplemente falaz si no se tuviera en cuenta que no era el paso del tiempo objetivo lo que trataba de expresar, sino que delimitaba un posicionamiento artístico. Para Neuvillate, estos eran jóvenes “de ayer y de hoy” (Neuvillate, 1966: 13), de lo que podemos desprender que, por tanto, los pintores de 20 años cercanos a la «escuela mexicana», esos “segundones”, nunca habían sido *jóvenes*. Es cierto que la mencionada lista de Neuvillate es quizá el ejemplo más caricaturesco que se ha encontrado de esta concepción, pero la noción existía en otros historiadores aunque algo más matizada —principalmente presente en los favorables a la transformación artística producida—. La compilación de artistas dentro de este mismo catálogo de la “pintura actual” era más fiel a su título que a la conceptualización de Neuvillate: recogía a 35 artistas que, si bien iban de Cordelia Urueta (1908) a Xavier Esqueda (1943), más del 75% habían nacido entre 1926 y 1940.

Merece la pena compartir la noción de arte de Neuvillate y sus consideraciones sobre la pertinencia del cambio en los años sesenta para seguir viendo bajo qué lógica romántica, humanista y esteticista se narraba la historia de estos procesos, y bajo qué noción de la relación entre arte y sociedad. Quizá estos dos párrafos condensen a la perfección buena parte de los mitos sobre la producción artística —arte como necesidad, arte como comunicación y arte como impulso creativo, todo ello referido al *hombre*:

El arte en México cumple, satisface la función de ser un acto necesario en, y por la conducta del hombre, porque construye un mundo ejemplar que es parte íntima de su ser. Imposible concebir al hombre sin un arte que vaya aparejado con su vida y que satisfaga su necesidad de comunión entre los valores plásticos y la verdad, que tiene que ser

poética, por ser creación dramática o de otro tipo; puesto que es el arte esa necesidad que ayuda al hombre a entender la vida tal cual es: un sostén de su actividad moral.

Por eso, por esa necesidad cambiante, según es el marco histórico, han surgido multitud de estilos individualistas; diferentes maneras de ser del arte que responden a esa necesidad de comunicación de los hombres, ese impulso de crear, ya no solo actos de belleza tradicional sino lo puesto, obras en donde se reflejen las situaciones y las vivencias de nuestro trágico acontecer (Neuvillate, 1966: 20).

En 1974 la editorial Era publicó un libro de Luis Cardoza y Aragón titulado *Pintura contemporánea de México*, del cual ya se han extraído algunas citas para el apartado anterior. En el ensayo introductorio, el autor señalaba que había barajado las nociones de “pintura activa” —que él mismo había empleado con anterioridad— o “pintura en movimiento”, para finalmente desecharlas (Cardoza y Aragón, 1988: 19). Conviene apuntar esto por una razón muy sencilla: explicitaba que había una nueva etapa artística identificada con claridad por los observadores especializados —un profundo “cambio de la tónica” (Cardoza y Aragón, 1988: 21)— que, sin embargo, no contaba con una denominación que hubiera hegemonizado sobre otras posibles. Era una “pintura que se está haciendo, por ello aún no siempre identificada, sondeable, evaluable” (Cardoza y Aragón, 1988: 23). Es precisamente de la evaluación y *cierre* de esta historia de lo que se encargarán Jorge Alberto Manrique, Rita Eder y Teresa del Conde, antes aún del remate que será puesto por “Ruptura 1952-1965”.

En un artículo de 2014⁵³³, Antonio Espinoza afirmaba que “la primera en apropiarse del término *ruptura* para definir a la generación artística rebelde” fue Rita Eder —historiadora del arte— en 1982. Sin embargo, es difícil saber si el suyo era un rescate o un uso coincidente, a fin de cuentas el concepto no era especialmente rebuscado. En cualquier caso, ya en 1979, en la exposición *La pintura actual* en el Museo Biblioteca Pape, en Coahuila, Rita Eder abrió el catálogo con una contextualización histórica que iniciaba con la Galería Prisse y llegaba hasta los grupos de los años setenta. En ella, comentaba Eder: “La Prisse

⁵³³ “El desafío del arte”, de Antonio Espinoza, *El Universal*, suplemento cultural *Confabulario*, México D.F., 10 de mayo de 2014.

fue tan solo el primer síntoma de una ruptura significativa en el arte mexicano” (Eder, 1979: 3). Podía o no haber acudido al texto de Paz para decidirse a emplear este término —solo se ha encontrado una referencia directa de la autora a dicho texto en el catálogo de 1988—, pero no era necesario ese referente para percibir como *ruptura* el aumento de importancia de “ideas e imágenes que en aquel momento [a inicios de los años cincuenta] no tenían cabida en el sistema de Bellas Artes protegido por el Estado, ni tampoco en las escasas galerías comerciales que empezaban a surgir en México” (Eder, 1979: 3), para que “después de casi dos décadas”, el Estado diera “reconocimiento a esta nueva realidad del arte mexicano a través de [...] Confrontación 66” (Eder, 1979: 4).

Dos años antes del texto de Eder, en 1977, se había publicado un libro titulado *El geometrismo mexicano*. En él, Xavier Moysén iniciaba su texto situando temporalmente la aparición de esta “tendencia”. En su opinión “el **rompimiento** con la tradición de raíces naturalistas [se refiere a la “Escuela Mexicana”, aunque el concepto “naturalismo” no es demasiado representativo] se había iniciado a partir de la década de los años cincuenta” (Manrique *et al.*, 1987: 53)⁵³⁴. Moysén identificaba una “ruptura” formal y otra “en el contenido político de la obra de arte”; politización que “no interesaba más” a “las nuevas generaciones”.

En estos últimos casos, estábamos ya ante otro relato muy distinto que el realizado por Paz. La fecha del “rompimiento” eran los años cincuenta y se hacía un énfasis en el aspecto generacional que era inexistente en el texto de 1950. En realidad, eran ensayos que trataban momentos distintos: Paz observaba el proceso que transcurría entre 1926 y 1950, y los mencionados historiadores se ocupaban del final de los años cincuenta y el principio de los sesenta.

El análisis de Jorge Alberto Manrique incluido en el libro sobre el geometrismo mexicano, que abundaba en el contexto, señalaba con más detalle los aspectos que habían dejado a la “Escuela Mexicana” en un “predominio precario” para 1950 (Manrique *et al.*, 1977: 79-81). Sin aparecer en este caso el concepto de *ruptura*, se analizaba cómo “los jóvenes rebeldes de entonces

⁵³⁴ El subrayado es mío.

lograrían imponer su arte y transformar el panorama artístico mexicano” (Manrique *et al.*, 1977: 79-81). El inicio de este proceso era datado hacia el final de la década de los cincuenta y sus integrantes recibían el nombre de “nueva pintura mexicana”, aunque Manrique consideraba que la transformación era lo suficientemente amplia como para hablar de un “nuevo arte mexicano”.

Sin estar presente el concepto que aquí se está indagando, Manrique sí consideraba que en esos años se había dado un “conjunto de esfuerzos que llevarían a la transformación radical del panorama de las artes en México” (Manrique *et al.*, 1977: 79). De este proceso, dada la polarización de posiciones, la mayor parte de los artistas simbólicamente victoriosos salieron “incapaces de reconocer los valores de la experiencia del muralismo y la escuela mexicana, y definitivamente reacios a imaginar su aprovechamiento” (Manrique *et al.*, 1977: 82). No era esta impugnación extrema la que había recogido Paz con su concepto, ya que no se había dado antes de 1950 una oposición tan frontal y generalizada. Prueba del nivel de polarización al que se llegó es que Manrique denominara a los artistas más activos en la polémica de los años cincuenta como “el núcleo de los insurgentes” o “los jóvenes insurgentes” (Manrique *et al.*, 1977: 82-83).

De este catálogo se desprende que la narración «rupturista» actual ya estaba construida en 1977, y que el carácter beligerante, al que de forma tan propicia se adaptaba el concepto, estaba presente —ya fuera con o sin él— en la explicación del proceso. Ante esta situación, la toma definitiva del nombre de «ruptura» en 1988 no iba a tratarse de ningún salto ideológico, sino que era un concepto que venía como anillo al dedo diez años más tarde, por más que tuviese muy poco que ver con lo escrito por Paz.

En 1979 se publicó un libro de Teresa del Conde sobre Enrique Echeverría. Jorge Alberto Manrique comentaba en la presentación que la mayoría de lo escrito sobre “la nueva pintura mexicana”, que habían sido “ríos de tinta”, había aparecido en revistas, periódicos, catálogos y algunas monografías, pero que no existía una publicación que hiciera balance general de esta etapa. Ante dicha carencia, elogiaba que Teresa del Conde hubiera escrito el primer “libro que historia,

documenta y discute lo que podríamos llamar ‘la polémica del arte mexicano al mediar el siglo’” (Conde, 1979: 11). Finales de los años setenta es, por tanto, la etapa en la que los historiadores del arte del Instituto de Investigaciones Estéticas —Manrique, Eder y del Conde— consolidaron la perspectiva de los pintores simbólicamente victoriosos. Sin embargo, como sugiere el “podríamos llamar” de Manrique, aún no se había fijado el nombre de dicho proceso.

En 1981 se publicó el libro *Gironella*, de Rita Eder. Todavía seguía sin haber ni rastro del concepto de «ruptura» tal y como lo conocemos en la actualidad.

En 1982 salió publicado un libro sobre Helen Escobedo con unas “Notas para una historia de la escultura contemporánea en México” de Rita Eder. En ese texto se analizaba la década de los años cincuenta, que era identificada como el momento de cambio. La autora reservaba un espacio de ese texto a la pintura, y en él comentaba que “*la joven escuela de pintura mexicana* representa la **ruptura** con el muralismo y las posturas nacionalistas en el arte” (Eder, 1982: 10). Más adelante: “Solo a principios de la década del sesenta el Estado da un viraje en cuanto a su política cultural e inicia nuevas directrices en relación a la plástica, reconociendo la **ruptura** con la Escuela Mexicana” (Eder, 1982: 15)⁵³⁵. A pesar de que el concepto “ruptura” estuviera presente, aún no sustituiría al de “joven escuela de pintura” o “joven pintura” para denominar a los pintores —tal y como desde los años cincuenta se venía realizando en la prensa, los catálogos de exposiciones y entre los mismos artistas⁵³⁶—. Para Eder, el término de “joven pintura” tenía que ver con “una nueva generación en las artes plásticas” (Eder, 1982: 12). Sobre la dirección que había tomado el cambio señalaba:

Un análisis de sus obras, sus ideas, sus reuniones y declaraciones, nos hacen ver que en realidad se trata de una rebelión de corte romántico totalmente despreocupada de lo político, profundamente concentrada en la salvación de lo imaginativo, en el derecho a expresar — en contraposición a la insistencia de los muralistas en lo social, político o filosófico— su propia individualidad (Eder, 1982: 13).

⁵³⁵ Ambos subrayados son míos.

⁵³⁶ En el poema-lista de elogios escrito por Mathias Goeritz en honor a Vlady, que aparece publicado en el catálogo de la exposición que este último realizó en la Galería Misrachi en 1980, la loa es cerrada con esta frase: “Ya basta de méritos de esta personalidad que muy directamente ha influido en el ambiente de la Joven Pintura Mexicana”.

Los apuntes que Rita Eder realizó sobre la pintura en este texto sobre la escultura, se repiten, aunque extendidos, en el ensayo que escribió para uno de los tomos de *Historia del arte mexicano* que se publicó también en 1982. Aquella publicación tenía una gran importancia. Si Manrique echaba en falta en 1979 un análisis del debate artístico de los años cincuenta y sesenta, esta publicación, con sus 15 tomos, realizaba un repaso que iniciaba en el mundo prehispánico, dedicando los dos últimos libros al arte posterior a 1950. Su carácter enciclopédico lo convertiría en el primer recurso de acercamiento para estudiantes e iniciados.

Como hemos visto, para 1982 el concepto de “ruptura” ya había aparecido en algunos textos. Su presencia o ausencia no entraba en conflicto con una versión común del proceso. Sin embargo, con esta publicación adquirió —en apariencia— mayor presencia, ya que Rita Eder la situó en el título de su ensayo: “La ruptura con el muralismo y la escuela mexicana en los años cincuenta”. Esta aparente importancia capital era superficial, ya que el concepto seguía sin pretender nombrar al proceso o ser la idea clave de su explicación. La palabra solo aparecía dos veces en el cuerpo del texto, siempre en minúsculas, mientras se seguía empleando el tradicional “joven pintura” o “nueva pintura mexicana”. Simplemente continuaba siendo un término típico de la historiografía que encontraba, dada la versión que se llevaba tiempo construyendo, momento de enunciación adecuado en la comprensión de esta etapa histórica.

Conviene también señalar que la oposición al “nacionalismo cultural” que Eder narraba era expuesta en facetas más amplias que la pintura: al menos incluía a escultores, poetas y filósofos que realizan “una reflexión frente al cambio económico-social” de mediados de siglo, poniendo en crisis al “nacionalismo cultural” (Manrique, 1986: 2203).

Coherente en cierta medida con la idea de proceso amplio que Paz había apuntado, Eder comentaba que estas “nuevas expresiones plásticas” y su “particular idea de lo que el arte es” no surgieron de forma repentina, sino que venían prefiguradas por “un movimiento cultural destacado aunque no [...] dominante”. La historiadora situaba a *Contemporáneos* —la revista fundada en

1929— como “primer intento organizado de oposición al nacionalismo cultural”. “A lo que se oponían fundamentalmente era a la orientación política y a la necesidad de un realismo social como condiciones para la expresión pictórica” (Manrique, 1986: 2201). También se señalaba cómo la revista *El Hijo Pródigo* (1943-1946) había continuado con este debate, pues en ella, entre otras cuestiones, se defendía el carácter mexicano de la pintura de Tamayo —oponiéndose a quienes lo acusaban de “extranjerizante”— y se rechazaba “la utilización del lenguaje pictórico en función de algo que no sean sus propios principios y posibilidades” (Manrique, 1986: 2202).

Debido al interés de Eder, Manrique y del Conde por explicar el momento en que el “rompimiento” se hacía hegemónico a finales de los años cincuenta, los artistas como Tamayo, a Soriano, etc., pasaban a adoptar la posición de “antecedentes”. En comparación con los textos de Octavio Paz, la importancia de estos agentes era mermada, puesto que su acción no se había visto seguida de un cambio inmediato. Los sujetos de interés pasaron a ser José Luis Cuevas y el resto de los artistas de «la generación de la ruptura», y se ambientaba el análisis con prolegómenos, y con las alteraciones en la literatura y en la escultura —según el texto— pero fundamentalmente observando la pintura. Tal y como después reconocería Rita Eder, para la crítica y la historia del arte, el concepto de «ruptura» permaneció acotado a esta disciplina (Eder, 2014: 26). Las raíces de esto son previas a la exposición de 1988, y tienen que ver con la primacía que desde el muralismo tuvo la pintura en su práctica, estudio y crítica.

Lo textos que aparecen en la *Historia del arte mexicano* sobre escultura —de Lily Kassner— y los de galerías y pintura —de Manrique—, también resaltaban la confrontación del proceso. Kassner veía en los años cincuenta una rebelión “contra el oficialismo” (Manrique, 1986: 2220) y Manrique una “revuelta generalizada contra el muralismo en México” (Manrique, 1986: 2301). Es importante insistir en ello: aún no aparecía el concepto de *ruptura* tal y como lo conocemos actualmente; ni siquiera en el segundo texto de Rita Eder que volvía a mencionar el asunto (Manrique, 1986: 2393).

Curiosamente, en esta publicación Jorge Alberto Manrique realizaba, por un lado, un repaso a la evolución de las galerías de arte (Manrique, 1986: 2133-2153) y, por otro, uno dedicado al mecenazgo (Manrique, 1986: 2405-2414). A pesar de que en el texto sobre las galerías Manrique vinculara parcialmente a estos espacios con el cambio artístico (Manrique, 1986: 2151-2153), y aunque Rita Eder hiciera lo mismo pero a la inversa en su texto sobre la pintura (Manrique, 1986: 2204-2206), las galerías eran consideradas como espacios de posibilidad y de existencia para la “nueva pintura”, sin que se le diese un papel constitutivo de la misma. El hecho de que la posición contraria a la «Escuela Mexicana» existiera ya antes de un desarrollo de cierta importancia de las galerías junto, quizá, con la necesidad de mantener el mito de “independencia” y “libertad” de esta “nueva pintura”, propiciaba que el matiz dado a las galerías fuera de no injerencia en el arte, sino de espacio de despliegue del mismo. Contribuía también a esta naturalización el hecho de que estos historiadores y aquellas galerías compartían su noción sobre el arte.

En 1985 salió un libro sobre la obra de Marta Palau. En él, Rita Eder escribía un texto titulado “La Intuición y la Técnica” (Eder, 1985: V – XXV). Tampoco allí había ni rastro del concepto «ruptura».

En realidad, como ya se ha anunciado, fue la exposición “Ruptura 1952-1965” que se realizó en 1988 en el Museo de Arte Carrillo Gil la que dio una presencia mucho mayor al concepto y una relación plena con un grupo de pintores “jóvenes”, nacidos entre 1920 y 1940⁵³⁷. En aquella publicación confluyeron con textos dos historiadores —Manrique y Eder—, dos artistas —Cuevas y Felguérez— y dos literatos —García Ponce y Monsiváis—, todos defensores del proceso y que incluso habían formado parte del mismo⁵³⁸.

⁵³⁷ Los artistas incluidos fueron: Lilia Carrillo, Arnaldo Coen, Pedro Coronel, Francisco Corzas, José Luis Cuevas, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Luis López Loza, Vicente Rojo, Francisco Toledo, Vlady, Roger von Gunten y Héctor Xavier.

⁵³⁸ Los textos de Manrique, Eder y Felguérez narraban cuestiones históricas. De supuesta autoría de Cuevas se publicó “La cortina de nopal” y dos páginas comentando la polémica y su papel protagonista en ella. El texto de Monsiváis era un satírico “drama musical en dos actos”, caricaturizando a los muralistas. De Juan García Ponce se publicó la conferencia que leyó para

El prefacio que abría el catálogo no solo era el primer texto que empleaba de forma tan reiterativa el concepto de «ruptura», sino que también era el primero que amparaba su uso en el texto de Paz de 1950 y en el de Luis Cardoza y Aragón de 1961. A pesar de que ambos autores habían empleado el mismo concepto de forma bastante desigual, y que ninguno coincidía con la idea que expresaba el título de la exposición —“Ruptura 1952-1965”—, es evidente que su instrumentalización fue muy provechosa y trascendente, y que conectaba con una nueva conceptualización que ya se había erigido.

Tal y como se anunciaba en el prefacio, la intención de aquella exposición era la de “tender un hilo histórico” que conectara el arte “fruto inmediato de la Revolución” con lo que se hacía en el presente. Había una necesidad de “conformar nuestra historia”; es decir, el catálogo salía al paso de una carencia historiográfica que se intentaba suplir desde aquella publicación de Teresa del Conde elogiada por Manrique en 1979. Esta exposición trataba de dar cuenta de una bifurcación en la plástica mexicana o un “cambio significativo en las rutas” —concepto, este de “rutas”, que resonaba a apelación a Siqueiros y a su famoso *No hay más ruta que la nuestra*—.

En el texto de Jorge Alberto Manrique, “Rompimiento y rompimientos en el arte mexicano”, el concepto de «ruptura» y las palabras de la familia cobraban una presencia mayor que en otros ensayos donde había tratado el tema. Tal y como el título deja entrever, el texto culminaba en “la gran ruptura que transformaría el panorama del arte mexicano” a finales de los años cincuenta (Manrique, 1988: 42), no sin antes haber expuesto previos “rompimientos” —como el de Soriano o Mérida— y algunos fracasos de “intento de ruptura” —como el de *Los Contemporáneos*—. Conectaba, por tanto, lo señalado por Paz en su texto con los trabajos posteriores sobre los años cincuenta y sesenta. Aunque Manrique empleaba el término “nueva pintura” para referirse a la que se produjo a partir de los años cincuenta, a los principales pintores de la época los denominó “los de la generación rompiente” (Manrique, 1988: 30) o “la generación del rompimiento”

Confrontaciones 66 haciendo balance de la disputa del *Salón ESSO*, además de una breve introducción.

(Manrique, 1988: 42). De modo que ya estaba construida la noción que conectaría con multitud de textos posteriores hasta llegar, por lo menos, hasta el que publicó Leila Driben en 2012: *La Generación de la Ruptura y sus antecedentes*.

Un fragmento del texto que José Luis Cuevas firmó para el catálogo reflejaba la pretensión de la exposición en impulsar el concepto: “Me parece muy acertado llamar a esta generación a la que pertenezco la de la ‘Ruptura’, porque efectivamente todos abrimos nuevos caminos para el arte en México” (Cuevas, 1988: 83).

Rita Eder, que había podido ser considerada como la primera en reapropiarse del término «ruptura» a partir de aquel texto de 1982, contribuyó en el catálogo de 1988 con el ensayo “La joven escuela de pintura mexicana: eclecticismo y modernidad”. Resulta interesante contrastar que Eder no repitió cacofónicamente el susodicho concepto —u otros de la familia— como sí había hecho Manrique. En lo que al catálogo de 1988 se refiere, habló de una “lucha”, de un “nuevo rumbo”, de “rebeldes”, de “otra pintura”, de una “naciente joven pintura” (Eder, 1988: 45), de “desvinculación”, de “dejar atrás”, de “rebelión, de “oposición”, de “rebeldía” (Eder, 1988: 46), de “una paulatina apertura a la multiplicidad de propuestas” (Eder, 1988: 48).

Recuperando un asunto ya señalado antes, el texto de Manrique no hacía ninguna alusión al mercado. Por su parte, Eder lo hacía presente, pero “a la larga” (Eder, 1988: 46), esto es, que no tenía peso en el surgimiento de «la ruptura», sino “que se impondrá” (Eder, 1988: 48) ya después. Ya hemos visto que Raquel Tibol había dado mucha más importancia al mercado en la disyuntiva.

Algo que hay en común en el texto de Manrique y Eder es que el primero se refería a “los espacios necesarios para sobrevivir” (Manrique, 1988: 42) que buscaron los «rupturistas» y la segunda a la “carencia de un espacio para existir como artistas” (Eder, 1988: 46). Este era un énfasis nuevo, que no tenía presencia en los textos de Paz o de Cardoza y Aragón ni en los otros historiadores, y que

apenas estaba presente tampoco en la prensa de la época⁵³⁹.

En realidad, encontrar espacios de exposición y venta había sido difícil para cualquier artista mexicano, especialmente para los jóvenes no reconocidos. Por ello el Frente Nacional de Artes Plásticas había planteado en 1952 la creación de una galería exclusiva para jóvenes que no hubieran exhibido en ningún espacio; por lo costoso y difícil que era lograr uno, o lo poco frecuentados que eran los que se conseguían circunstancialmente⁵⁴⁰.

La Galería Nuevas Generaciones del INBA se creó a inicios de 1953 para dar a conocer a los estudiantes de la Esmerada y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas⁵⁴¹ —Entre otros principiantes (Fernández, 1954: 4)—. Precisamente en este espacio expusieron por primera vez Gilberto Aceves Navarro y Juan Coronel, al principio en amplias colectivas y para 1954 como dos de los cuatro pintores jóvenes que habían sobresalido⁵⁴².

De modo que hay en el discurso «rupturista» una victimización achacada al dominio de la «Escuela Mexicana» en la que se incluían críticas que en realidad eran propias de la exclusividad con la que se organizan las posibilidades de acceso a los espacios de reconocimiento artístico en las sociedades capitalistas —restricción que los mismos «rupturistas» aprovecharon y aprobaron desde dentro⁵⁴³, al tiempo que, al intentar proyectarse internacionalmente cuando ya

⁵³⁹ Hasta donde esta investigación ha podido llegar, son escasos los comentarios de la década de los cincuenta que, como el de Socorro García, hacen referencia a algún tipo de exclusión a los artistas no adheridos a la «Escuela Mexicana». “Precisamente por haberse apartado de dicha escuela, no eran tomados en cuenta”. Cita de: “La Galería de Antonio Souza: Una lección a los burócratas del arte”, de García, Socorro. *México en la cultura*, Suplemento cultural de *Novedades*, Ciudad de México, 7 de Septiembre de 1958, p. 6.

⁵⁴⁰ “Panorama de las artes plásticas. Grabadores de Puebla”, Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 12 de septiembre de 1952, p. 10.

⁵⁴¹ “Panorama de las artes plásticas. Los óleos de Alfonso Michel”, Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 6 de septiembre de 1953, p. 7.

⁵⁴² Así eran presentados: “Se ha destacado en exposiciones colectivas anteriores y que por primera vez aparecen ante el público como artistas independientes del ámbito estudiantil”. Extraído de “Panorama de las artes plásticas. Cuatro pintores jóvenes”, Pablo Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 30 de mayo de 1954, p. 7.

⁵⁴³ Manuel Felguérez: “Desde que [la Galería de Antonio Souza] se cambió a Reforma, abrió mucho sus puertas, empezó a jalar a muchos pintores y para mí ya no fue lo mismo” (Romero Keith, 1992: 43). El mismo pintor muestra una faceta del mercado ajena a la «Escuela Mexicana»

contaban con visibilidad nacional, también sufrieron⁵⁴⁴. Y lo mismo se puede decir de su presencia en los museos, que son instituciones limitadas y de alta consagración a las que solo se tiene acceso tras haber consolidado una carrera. Precisamente estos artistas fueron los primeros que lograron mayores facilidades para su visibilización a través del crecimiento de las galerías. No es casual la *apariencia* generacional del proceso: la presencia de este sector estuvo propiciada por unos espacios que crecían a la suficiente velocidad como para que un grueso grupo de artistas jóvenes pudiera tener acceso junto a los de más edad. Y esto incluía no solo los conocidos «rupturistas», sino también todos aquellos artistas que Cardoza y Aragón consideraba imitadores de los maestros europeos y que eran el sustento sobre el que unos pocos se destacaron.

No es posible entrar aquí a analizar los textos de José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Carlos Monsiváis y Juan García Ponce. Perteneían a géneros y fechas diferentes, además de que cada texto hacía énfasis en distintas aristas del problema. Analizarlos críticamente, ponderar sus afirmaciones y sacar conclusiones que busquen ir más allá de lo que estos ensayos trataban de proyectar, desviaría en exceso el tema de este capítulo. Todo lo que se puede decir es que, a la hora de fijar el sentido y razón de los acontecimientos —a cuyo paso salía esta exposición—, el catálogo contó, entre sus *narradores*, con una presencia inusitada de cuatro agentes de uno de los bandos protagonistas directos. A pesar de que Eder comentó que existía cierta victimización por parte de algunos de estos artistas para “exagerar su gesta” (Eder, 1988: 47), y a pesar de

que, como a cualquier artista joven, le afecta en su pretensión de entrada al campo artístico: “Supe que se abrió una galería nueva, la de Antonio Souza; las galerías nuevas siempre tienen más opción para los jóvenes que las galerías establecidas, pues estas ya tienen su stock de pintores” (Romero Keith, 1992: 41). Gilberto Aceves Navarro: “[Antonio Souza] tenía una idea muy avanzada del arte y así dio el espaldarazo a muchos artistas (Romero Keith, 1992: 76).

⁵⁴⁴ Roger von Gunten en una carta a desde Zúrich en 1965: “La caja de pinturas llegó y pasó la aduana sin percances y aquí las tengo en mi alrededor completas, desgraciadamente, porque hasta ahora no he podido vender nada en absoluto. Diario salimos, Sara y yo, con pinturas y una carpeta con dibujos debajo de los brazos para dar la vuelta en las galerías. [...] sobre todo no quieren nada de alguien que no conocen; es increíble cómo son de miedosos los de Zúrich. O ‘no son en nuestra línea’ o ‘solo tenemos pintores abstractos’. Eso oímos diariamente. Todo muy cerrado. Pero creo que será mejor ir con poco a las provincias, donde todavía necesitan obra” (Romero Keith, 2000: 152).

que Felguérez reconoció haber realizado en su texto “una visión subjetiva de los acontecimientos” y “un enfoque tal vez demasiado esquemático e incluso caricaturesco” (Felguérez, 1988: 100), no se realizó un esfuerzo por equilibrar las versiones. A fin de cuentas, Manrique y Eder se encontraban, desde la historiografía, en el mismo posicionamiento que los «rupturistas», aunque con una visión más matizada. La noción que barajaban era la que en ese momento consideraban como «crítica», pero que hoy en día se evidencia como insuficientemente analítica.

Según ha señalado Teresa del Conde en 2009 (Conde, 2009: 141), el término de «ruptura» lo adoptaron los curadores y directivos del Museo Carrillo Gil a partir del texto de Octavio Paz. Con esto se hace ya evidente que se había dado una excesiva importancia al título del texto de Rita Eder de 1982, atribuyéndole la reapropiación del término para la denominación de la «generación artística rebelde». Precisamente Eder no lo empleó en ese sentido ni antes de la exposición del Carrillo Gil —como hemos visto— ni después —como ya veremos—.

A partir de la exposición de 1988, varias publicaciones trataron el asunto de «la ruptura» de forma directa o tangencial. Sería necesario realizar una revisión hemerográfica tras la exposición para ver cómo se asimiló y/o discutió el concepto, porque en lo que a los libros se refiere, en el siguiente que trató el tema aparecía la noción actual de «ruptura», pero no en todos los textos que incluía.

En 1990 se publicó un catálogo en castellano y en inglés sobre arte mexicano de 1950 a 1980 para una exposición que viajaría a Nueva York. En él, Fernando Gamboa exponía cómo, mientras “algunos de los pintores más destacados de la década de los cincuenta se atuvieron todavía a la visión realista de expresiones nacionales que caracterizó a los pintores del muralismo”, otros “reaccionaron abiertamente contra” esta tendencia, y los hubo que incursionaron por otras vías sin entrar en la polémica (Gamboa, 1990: 10). Víctor Flores Olea, el entonces presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, narraba cómo hacia mitad de los años cincuenta, debido a las “influencias de otros

movimientos de la plástica mundial”, “se produce una reacción en contra de la tradición temática, técnica y estilística” (Gamboa, 1990: 14). Enrique Krauze también escribía sobre el proceso, y llegaba a referirse a José Luis Cuevas como “uno de los exponentes claves de la generación artística de la libertad en México” (Gamboa, 1990: 19). Para Krauze, como para Octavio Paz, la Revolución mexicana había descubierto a México a sí mismo —con el tremendo esoterismo funcionalista que implicaba esta poética afirmación—. Sin embargo, en su opinión, “la frescura del momento inicial se perdió” y el arte adoptó “una variante suave pero no menos intolerante del realismo socialista” (Gamboa, 1990: 18). Ante esta situación, “no dejaron de existir escritores, intelectuales o artistas que se atrevieron a apartarse de ‘la ruta’”, a los que les siguió “una nueva generación de artistas [que] había viajado al extranjero y de regreso al país se abría paso por fuera del aparato estatal” (Gamboa, 1990: 18-19). Aunque la versión «rupturista» estaba desplegada, no aparecía el término.

Tras estos textos, Teresa del Conde hacía un repaso más ponderado y detallado. Entre otras cosas, afirmaba que existía cierta carencia de análisis del desarrollo artístico posterior al muralismo. En su opinión, los diversos y parcelados acercamientos carecían de “una estructura” que permitiera “aprehender el fenómeno que empezó a darse —con una serie sintomática de antecedentes— a mediados de la quinta década de este siglo” (Gamboa, 1990: 22). Unas páginas más adelante, llegaba ya la instauración del término tal y como lo conocemos actualmente:

Para entonces [finales de los años cincuenta] existían dos bandos que sustentaban principios estéticos si no contradictorios, sí opuestos. Por un lado los pintores adeptos al nacionalismo se oponían a la internacionalización de los lenguajes artísticos. Por otro lado los ‘internacionalistas’ después llamados los artistas de *Ruptura*, todos ellos muy jóvenes por entonces (Gamboa, 1990: 24).

El concepto volvería a aparecer de nuevo varias veces en cursiva y con “R” mayúscula (Gamboa, 1990: 26, 27 y 28), haciendo siempre referencia al grupo de artistas jóvenes —tan solo los jóvenes— que a finales de los años cincuenta e

inicios de los años sesenta habían confrontado a los muralistas⁵⁴⁵. Sin embargo, el término estaba matizado —en realidad, como hemos visto, siempre lo estuvo—: “Los artistas de *Ruptura* [...] han sido considerados como los implantadores y promotores de poéticas abiertas y libres propias de las vanguardias, pero es sano insistir en que estas se conocieron en México desde que se fueron gestando” (Gamboa, 1990: 27).

Según el uso de Teresa del Conde, «Ruptura» ya había pasado a nombrar a un grupo acotado de pintores. La versión era la misma que desde 1979 —y por tanto la de los propios «rupturistas» aunque matizada por los historiadores—, solo que «Ruptura» había dejado de ser un sustantivo común de uso accesorio y se había convertido en nombre propio que desplazaba al de “joven pintura”.

Como a continuación veremos, del Conde fue quien hizo un mayor uso del término. A estas alturas conviene apuntar que esta historiadora conocía algo de la obra de Manuel Felguérez desde que era estudiante de psicología en la UNAM, a finales de los años cincuenta. Conoció en persona al artista por primera vez a inicios de los años sesenta, en una obra de Alejandro Jodorowski en la que Manuel Felguérez colaboraba como escenógrafo. A partir de ahí coincidieron en algunas exposiciones; no mantenían ninguna relación pero Teresa del Conde admiraba a Felguérez. Empezaron a tener trato “personal y frecuente” a partir de la preparación del libro titulado —y aquí brevemente analizado— *El geometrismo mexicano*. Teresa del Conde había ingresado en 1975 al Instituto de Investigaciones Estéticas, y por aquella fecha se encontraba escogiendo el artista a analizar para su tesis de doctorado. Se decantó por Enrique Echeverría —publicación que saldría en 1979 y que también se ha citado aquí— y Manuel Felguérez le asesoró. En el jurado, además, estaban Ida Rodríguez Prampolini y Jorge Alberto Manrique. Para entonces Felguérez y del Conde ya habían

⁵⁴⁵ Del Conde enlistaba a los siguientes como “los más representativos del momento” (Gamboa, 1990: 27): Vlady, Enrique Echeverría, Alberto Gironella, Manuel Felguérez Lilia Carillo, Vicente Rojo, Waldemar Sjölander, Fernando García Ponce, Roger von Gunten y Héctor Xavier. “Un poco más tarde”: Arnaldo Coen, Raúl Herrera y Luis López Loza. También añade a Gilberto Aceves Navarro. Sin formar parte del “grupo inicial”: Rufino Tamayo; y más relacionado que este: Rodolfo Nieto. “Bajo tónica distinta”, nombra también a Pedro Coronel.

desarrollado una amistad (Conde, 2009: 9-11).

No se quiere sugerir con esto que todo lo que publicaba la autora estuviera mediado por la relación con este y otros artistas «rupturistas», y que de ahí se derivara un perpetuo trato positivo. Más bien al contrario: precisamente la cercanía artística entre ambos y la capacidad de Felguérez de impresionar al gusto estético de Teresa del Conde debieron ser factores fundamentales a la hora de mantener una amistad cercana y *natural* en torno a un común interés artístico; además de una probable familiaridad en otros capitales⁵⁴⁶. Ahora bien, sí que es probable que en este ambiente «rupturista» tan cohesionado se creara un círculo de reflexión que reforzara sus nociones, dificultando una lectura crítica y desmitificadora, más aún cuando, al ser su posición ya la simbólica dominante, apenas tuvieron que lidiar con otras perspectivas. Es probable que esto llevara a la reproducción acrítica de algunas nociones sobre este proceso, esas a las que se refirió Teresa del Conde en un texto de 1999 que en seguida se va a retomar.

En 1991, Teresa del Conde realizaba “Una mínima narración acerca de la historia de la pintura mexicana del siglo XX” en la que la “Ruptura”, ya como generación de pintores, volvía a aparecer (Conde, 1991). Más tarde, en 1999, de los cinco ensayos que se publicaron en el libro *Un siglo de arte mexicano. 1900 – 2000*, esta misma autora escribió un artículo titulado “La aparición de la Ruptura” (Conde, 1999: 187-213)

Resulta interesante señalar que, mientras tanto, en 1994, Rita Eder publicó un libro sobre Gunther Gerzso en el que no hacía uso del concepto de «ruptura», sino que seguía empleando el término coetáneo del proceso: el de «pintura joven mexicana» (Eder, 1994).

Pero no solo había textos que esquivaban el concepto, sino afirmaciones que lo confrontaban. En 1992, en la publicación de Romero Keith sobre la Galería de Antonio Souza, Juan Soriano comentaba lo siguiente:

Eso de que rompieron los artistas jóvenes con la Escuela Mexicana es una mentira. Nadie

⁵⁴⁶ Del mismo modo que, en el polo opuesto, los artistas Arturo García Bustos y Adolfo Mexiac mantienen desde hace años una larga y agradable relación de amistad con el historiador Alberto Híjar.

rompió con nadie porque la pintura no es rompimiento, es lo contrario, es siempre una tradición que se renueva. La pintura actual mexicana no podría existir sin esos pintores llamados los Tres Grandes.

[...]

Lo único que hicieron algunos pintores es creer que rompían con eso; cambiaron los temas aparentes de la pintura. Ya no pintaban indios, ya no se pintaban revolucionarios, ya no se pintaban prostitutas.

Pero la visión pictórica no se interrumpió felizmente, todo lo que pintaron los coloniales siguió vivo en Diego Rivera, en Orozco; y todo lo que hicieron los aztecas siguió vivo; entonces, no hubo interrupción (Romero Keith, 1992: 31).

De modo que el catálogo de 1988 lanzó un concepto que fue absorbido de forma desigual. Debido a esto, en el texto de 1999 lo primero que hacía Teresa del Conde era revisar la validez del concepto, evidenciando que su éxito no había estado del todo consolidado. Para mostrar la conciencia de confusión en la narración del proceso, conviene citar ampliamente:

Sea o no acertada y compatible la denominación [de Ruptura] con la realidad de aquellos tiempos, es la que ha alcanzado validez, por más de una razón o hecho, que me propongo en parte enumerar; lo hago así, con la intención de clarificarme y clarificar al lector algunos puntos que a fuerza de haber sido repetidos una y otra vez, han adquirido *status* histórico, aunque lo cierto es que en algunos casos se trata de meras coincidencias o de cosas que se dijeron una primera vez y posteriormente los dichos se repitieron sin sujetarlos a revisión (Conde, 1999: 187).

Una de las primeras cosas que del Conde señalaba era que el uso coetáneo al proceso de «generación de la mafia», había sido desestimado porque no abarcaba a todos los que conformaban a la “pintura joven” (Conde, 1991: 187); quedó sin embargo sin explicar por qué esta última denominación había sido abandonada por ella, aunque no por Eder.

En ese texto, la primera conclusión revisionista que señalaba era que, tanto Rita Eder en 1981 como ella en 1978, habían dado excesiva importancia a la Prisse, ya que habían considerado que con ella se iniciaba la «Generación de la Ruptura». En su nueva opinión, este error se había acentuado en la exposición “Ruptura. 1952-1965”, ya que situaba en el nacimiento de esta galería, en 1952, el inicio del proceso. Sin embargo, bajo la nueva relectura, para entonces no se había aún “roto” con nada (Conde, 1999: 191 y 200). En segundo lugar, aclaraba

que el término de «ruptura» —propiciado por la exposición de 1988— definía “una actitud asumida por varios artistas”, es decir, las pretensiones de un grupo de oponerse a otro (Conde, 1999: 191), un “movimiento u opción” (Conde, 1999: 202), y no necesariamente un proceso artístico con una *ruptura* real y total en la historia del arte⁵⁴⁷. En tercero, consideraba la exposición de 1988 como fundamental en el cambio de denominación, que antes también había sido, además de las citadas, la de “la pintura de los independientes” o “la nueva escuela mexicana” (Conde, 1999: 195).

El texto de Teresa del Conde era precedido por otro de Luis-Martín Lozano que realizaba un fuerte ataque al concepto de «ruptura». Como se verá, la crítica no está exenta de cierta trampa: mientras Teresa del Conde consideraba a «la ruptura» como un posicionamiento de oposición, Lozano critica la ausencia de una *ruptura histórica* en el arte:

Ruptura es un concepto acuñado en la historiografía relativamente reciente [...] [que] lejos de plantearse como parte de un proceso, intenta ser el parteaguas en la historia del arte mexicano. Se utiliza arbitrariamente como un corte imaginario en el devenir plástico, sobrevalorado por los artistas que la conforman, tanto como por los críticos coetáneos que buscan en el término explicar y legitimar su vocación generacional con el tiempo. Con la llamada Ruptura, se ha querido señalar un dudoso punto de partida en el arte de los años cincuentas [sic], distanciándose, tajantemente, de lo que le precede y enarbolándolo como la única fuerza artística y corriente ideológica del momento. Sin embargo, el proceso del que Ruptura reniega es el de la modernidad de la pintura mexicana, un camino prolífico como hemos visto, y al que presentan como una escuela decadente, reiterativa, dogmática y uniforme. [...] en el panorama de la plástica mexicana [...] no había un conglomerado estilístico uniforme hacia el cual pudiera plantearse una auténtica ruptura. En sentido estricto, encuentro que el uso metodológico del término Ruptura para explicar los

⁵⁴⁷ Cuando Teresa del Conde rectifica respecto a publicaciones anteriores y dice que en 1952 aún no había “ruptura”, que era desmedida la importancia que habían dado ella y Rita Eder a la Galería Prisse, y que el debate comenzó en 1958 y tuvo sus puntos cúspide en 1965 y 1968 (Conde, 1999), la historiadora en realidad, como hemos visto, se está refiriendo al capítulo final de un conflicto de largo aliento que se inició a mediados de los años veinte. Lo que ha interesado a esta tesis, en lugar de intentar fechar *cuándo empieza «la ruptura»*, es poner de relieve el desplazamiento y la coordinación de procesos que fueron propiciando, de forma paulatina y estructural, un determinado desenvolvimiento del campo artístico mexicano. La que finalmente se ha llamado «la ruptura» fue solo una etapa de la historia completa de este progresivo desplazamiento; fue justo el momento en el que la balanza se inclinó en favor definitivo de un arte con una característica central: la impugnación de una politización explícita.

plausibles relevos estéticos que operaban hacia el mediar [d]el siglo es un reduccionismo de la historia, y que por tanto también pertenece al viejo esquema de los estilos en el arte (Lozano, 1999: 114-115).

La cuestión de las “continuidades” es una vía de contrarreplica y escape sumamente sencilla. Todo proceso histórico de revolución, contrarrevolución o ruptura las tiene. Sin embargo, lo importante de estos procesos con cierto carácter de corte abrupto es que transforman cuestiones esenciales; cuestiones que están en la centralidad de la etapa histórica. Estos procesos de cambio no son nunca la disolución de las circunstancias previas y la aparición de unas completamente nuevas, sino una alteración de la centralidad fruto de ciertas acumulaciones que se terminan por precipitar y se vuelven evidentes de manera repentina. Intentar coser esto con unas débiles continuidades periféricas es un error de jerarquización de las facetas. Y es un error también confundir la matización de las sinergias que se dan en un proceso —que siempre son matizables en la medida en que se observan más y más de cerca— con equiparar procesos dominantes y procesos periféricos entretejiéndolos con una especie de *voluntad crítica* que confunde confrontar a una versión precedente con esclarecer un proceso —en esa especie de apología de la crítica por la crítica en lugar de la crítica por su pertinencia crítica—. En este sentido, decir que el fenómeno es más complejo —tal y como hace Lozano al final de la cita anterior— no es decir gran cosa; a toda versión fundamental de un proceso se le puede oponer una mayor complejidad —ya que toda explicación de la realidad es una simplificación de la misma— pero eso no basta: es necesario oponerle otra versión fundamental.

Hay aspectos de «la ruptura» que son coincidencias periféricas respecto a la etapa anterior si entendemos el campo artístico como el espacio de la definición del arte y de la legitimación de unas prácticas específicas y no otras. En este sentido, es periférico que la apoyara el Estado, que los artistas que la integraron llegaran en algunos casos a hacer murales —aunque en general abstractos—, que elogiaran —en algunos casos— a Orozco, que el muralismo estuviese ya debilitado en los años cincuenta, y que subsistiese de cierta forma en los setenta y hasta la actualidad, que no toda su producción haya estado politizada... Todo esto

es menor si se tiene en cuenta cuál era la producción artística dominante de los años treinta y cuarenta y su presencia en los setenta como lógica artística vigente y susceptible de adquirir legitimidad más allá de en su carácter histórico.

Como se ha ido problematizando en esta tesis, la rearticulación del campo artístico fue un proceso dilatado y deudor de diferentes aspectos sociales. Sin embargo, esto no niega que hubiera un momento en que la acumulación cuantitativa de cambios se convirtiera en una alteración cualitativa; un momento en que terminó de voltearse cierto proceso. Claro que, en esta etapa, en muchos casos se sobrevaloraba el papel de los «rupturistas», pero resulta que esto mismo era parte manifiesta del cambio: la historiografía no escapaba a la historia; también *rompía* con su narrativa. El mito de «la ruptura» no demuestra la ausencia de ruptura, sino que es la evidencia ideológica de la misma, del mismo modo que el mito de la Revolución mexicana que durante varios años encarnó el PRI no se debía a la ausencia de revolución, sino que es el eco del modo efectivo y real en que esta se dio.

La paradoja es que esta tesis, al esforzarse en desenmascarar los mitos de este proceso, en develar su sustento social, en tratar de dar cuenta de la distancia que hay entre su construcción ideológica y su desarrollo histórico, no encuentra excesos de artificio en el mencionado concepto, ni una especial necesidad de confrontarlo.

Aquel proceso fue la evidencia de que el campo artístico se estaba sustentando sobre unas nuevas estructuras organizativas que relegaban a la problematización de la politización del arte a la periferia, y que no podría repensarse con cierto peso hasta después del 68, y entonces bajo nuevas formas. Era una etapa en la que el campo se cerraba sobre sí mismo en torno al mercado del arte. Si el cambio fue más gradual que el producido en otro sentido tras la Revolución mexicana, fue porque se asentaba sobre una transformación social más paulatina, que era el creciente dominio de la burguesía mexicana. Pero esto no implica que fuera menos definitivo. Ya, después, por razones externas e internas al campo, las nuevas formas de pensar la politización artística no serían

las mismas.

No es tan descabellado, por tanto, que esto se acabe por llamar «ruptura», aunque en términos bourdianos se trata claramente de una *rearticulación del campo artístico*. Dicha noción concibe el proceso como un entramado de agentes en relación de cooperación —formal o informal— y/o de conflicto, en diálogo con el surgimiento de nuevas instancias de consagración y la desaparición o el debilitamiento otras; y como el desprendimiento y legitimación, fruto de la dialéctica de ambas dinámicas, de una diferente concepción de arte y, con ello —a causa y como consecuencia de ello—, una diferente concepción del artista. En esta rearticulación hubo, claro, rupturas y continuidades, y lo que realmente interesa es el diálogo entre ambas cuestiones; ninguna de las dos nociones, por separado, nos dicen nada. Es necesario entender cómo ambas se relacionaron para abrir un abanico seminuevo de opciones y disposiciones, sobre las que se desarrolló la acción del campo del arte.

La concepción del proceso no es transformada por el mero hecho de sustituir «ruptura» por «apertura» —matiz que proponen sus afines—. La conclusión de este estudio es que lo necesario no es negar el término, cambiarlo o negar el cambio, del mismo modo que no puede dar ningún fruto negar la Revolución mexicana por insuficiente respecto a algunos planteamientos ideológicos y constitucionales; la cuestión central es explicar cómo y en qué términos se dio una alteración que es innegable. A fin de cuentas, «ruptura» no es una concepción más inexacta que la de «nueva pintura», usada en el momento; una «nueva pintura» de finales de los años cincuenta que era practicada desde 1926 por un coetáneo de los muralistas y que tenía antecedentes en Europa desde principios de siglo, todo ello bajo una conceptualización del arte nacida en el XIX que encarnaba en México, a principios del siglo XX, Luis Cardoza y Aragón, y cuya «novedad» solo puede ser entendida teniendo en cuenta el estado del campo artístico mexicano en la época y las disputas simbólicas en curso.

Tal y como se evidencia por el proceder de los historiadores en los años setenta y ochenta, donde primero hay que dar la batalla es en la concepción del

proceso. Una vez que cierta concepción se vuelve hegemónica, el nuevo nombre tiene más posibilidades de hacerse evidente. En cualquier caso, es difícil que la denominación puede revertirse, y aún más que esto suceda por *pura pertinencia académica*. Así lo ejemplifica la historia del arte y los nombres de algunas de sus grandes etapas: *gótico* y *manierismo*.



Conclusiones

Con la revolución y por la revolución, surgió a la vida la nueva pintura de México. Sin la revolución, indudablemente, no se hubiera producido tal y como es; pero han pasado más de cuarenta años de la revolución hasta la fecha, y otras son las condiciones.

Luis Cardoza y Aragón⁵⁴⁸

Se ha señalado reiteradamente el estancamiento e incluso la decadencia del realismo mexicano contemporáneo y de su máxima expresión: el muralismo. La observación peca de esteticista, pues siendo el neo-realismo un arte eminentemente circunstancial, habría que hablar primero del estancamiento, decadencia o involución de un proceso revolucionario nacional, uno de suyos [sic] síntomas sería la contracción de la vanguardia ideológica, incluidos sus núcleos creativos. Pero los artistas herederos del manifiesto y del Sindicato no se dejaron arrastrar pasivamente por este proceso; se aferraron a cuanto les fue posible para detenerlo

Raquel Tíbol⁵⁴⁹

Me convertí en pintor sin quererlo, deseando escapar, desprenderme de la historia. Y he aquí que la historia me persigue aún.

Vlady⁵⁵⁰

Mediante una panorámica envolvente, esta tesis ha intentado plantear la observación de varios aspectos de la llamada «ruptura», tratando de analizar las diferentes condiciones socio artísticas de la etapa. Si los seis capítulos han resultado tan disímiles como constituyentes de una lógica analítica común, y receptores, los últimos, de un planteamiento que se iba desplegando desde el principio con algunos quiebres pero con continuidad, entonces la exposición habrá logrado su objetivo.

Plantear a estas alturas que aquí van a estar las *conclusiones* de la tesis — algo así como lo más importante de la investigación— es una ficción; los puntos más fundamentales se han ido explicando a su debido tiempo, en un diálogo entre lo ya dicho y aquello que se iba evidenciando como *falto por decir*; entre la teoría más básica y los detalles más específicos. También es igual de falso que aquí *concluya* o se cierre este trabajo, precisamente porque una de sus aspiraciones ha sido la de identificar algunas facetas sociológicas un tanto ocultas en los pliegues

⁵⁴⁸ (Cardoza y Aragón, 1953: 161).

⁵⁴⁹ (Tíbol, 1964: 182)

⁵⁵⁰ (Vlady, 2006: VI).

de la historia que, sin embargo, una tesis de maestría no podría permitirse agotar. Más bien, en lo que este cierre consiste es en avanzar un par de pasos más allá de todo lo escrito.

El análisis social de la procedencia de clase de los artistas y de sus capitales fue un arduo trabajo para un solo investigador. La facilidad con la que se podría extender este tipo de estudios, tanto en número de agentes analizados como en profundidad de análisis, con tan solo lograr la cooperación de algunos de los expertos en estos temas, podría plantear un horizonte de análisis sociológico idílico. Por ejemplo, una tabla que recogiera este tipo de información de todos los artistas del siglo XX mexicano de mayor y menor reconocimiento, y también de otros agentes, podría dar unas oportunidades de análisis enormes, y con ello aportar nuevas lecturas sobre los procesos artísticos. Una de las cuestiones que se ha derivado de esta investigación es que el trabajo académico individual es académicamente muy poco productivo. La complejidad de lo real y su interrelación obligan a mapear un conjunto de aspectos muy amplios que los diferentes investigadores se encuentran analizando de forma aislada, y con los cuales uno dialoga a través de la lectura de sus textos, de las ponencias, y quizá de alguna charla. Un trabajo académico cooperativo, no en un sentido falso, como yuxtaposición de textos o de agregados de perspectivas, sino como ejercicio de investigación emprendido desde presupuestos teórico-empíricos comunes y discutidos tanto de forma previa como durante la investigación, podría iluminar de forma rápida y eficaz vacíos históricos, como lo son los años cuarenta. Esta reflexión tan ensoñadora como posible, y ya realizada desde algunas instituciones —en cierta medida lo ha hecho el MUAC—, ha venido provocada por el conjunto de renuncias a las que ha tenido que ceder esta tesis a la par que luchaba por mantener una amplitud de perspectiva, todo ello esquivando los lugares comunes sobre el proceso, a los cuales habría resultado tan fácil entregarse.

La cuestión de las clases sociales en el arte es quizá el aspecto que más diferencia a esta investigación de otras realizadas sobre el mismo proceso. Sus implicaciones se han revelado como fundamentales en los más diversos aspectos

—origen de los agentes, sustento social general y desarrollo espacial—, lo que conduce a invitar a tener en cuenta esta cuestión en los análisis. En una sociedad tan desigual como la mexicana de mediados de siglo XX, el carácter heredado de los diversos capitales era tan fuerte que resulta ser un punto de partida indispensable para entender las posiciones que se pudieron plantear como posibles en la vida de un determinado agente.

Esta cuestión, que tiene gran importancia explicativa para definir la producción social del arte, se encuentra lejos aún de aclarar la elaboración de obras, es decir, de ayudar a explicar cuestiones más netamente plásticas. De ello es muestra el hecho de que los artistas de «la generación de la ruptura» fueran a nivel pictórico tan disímiles. Que esta tesis no se haya podido remontar a tratar de explicar dicha variada producción no es posible responsabilizarlo a la teoría bourdiana o marxista; ha sido una mera cuestión de tiempo y de prioridades. La contrapartida que demostrara esto podría ser una investigación con un planteamiento inverso: la elección de un cuadro de Francisco Corzas, con toda su figuración, vendido en 1965 en la Galería Juan Martín, y otro de Fernando García Ponce que saliera al mercado en las mismas condiciones. ¿Qué factores sociales del campo artístico mexicano, incorporados a Corzas y García Ponce, habrían permitido la producción de estas obras en sus respectivos estudios, la puesta en común en esa concreta galería y su adquisición? ¿Eran homogéneos los compradores de ambos? ¿Qué cuestiones, además de la mutua oposición al muralismo, mantenía en común a dos corrientes que en los campos artísticos de otros países estaban enfrentadas? Aunque todas estas sean cuestiones relevantes, las preocupaciones de esta tesis eran otras, y tenían que ver con los aspectos que se estaban obviando sobre el proceso.

Era muy importante tratar de evidenciar, dada la noción que se había establecido sobre una supuesta «dictadura estética» previa, que un proceso que había sido interpretado como de «libertad artística» correspondía en realidad a la profundización de la dominación de un sector de la sociedad mexicana sobre el conjunto, entre cuyas manifestaciones estaba la elitización del campo artístico en

varios niveles y la extensión de los valores burgueses de individualismo, despolitización, nihilismo y romantización de la vida social a este terreno.

El Salón Independiente (SI), entendido erróneamente como expresión *natural* de una supuesta «ruptura» contestataria que para ese año contaba con más de una década de trayectoria, contribuyó a presentar a este sector como *antiestablishment*. Por el contrario, el SI fue fruto de una coyuntura de politización muy particular que rompía en gran parte con la lógica precedente de estos artistas, y que había nacido tras la demanda a las autoridades, por parte de algunos de los «rupturistas», de una invitación específica para que aquellos que consideraban que habían adquirido prestigio suficiente no se expusieran a ser o no ser seleccionados en el Salón Solar, de inscripción abierta⁵⁵¹. Por supuesto que varios de estos artistas habían participado en manifestaciones de apoyo a la movilización estudiantil, y que todos ellos tenían preocupaciones democráticas y en pro de los derechos humanos, pero «la ruptura», ya lo hemos visto, surgió y se desarrolló dando la batalla por otras cuestiones —la despolitización del ámbito cultural, que había llegado hasta el cine (Vázquez, 2006: 22)—.

En esta tesis se ha analizado el carácter generacional que revistió a la etapa artística, además de las causas del mismo. Sin embargo, el mecanismo que sirvió para reclutar a los artistas en esta corriente tenía su contraparte en el terreno del muralismo, cuyo carácter propositivo se fue perdiendo por una doble dinámica —o una doble derrota—. En general, el fin de una etapa artística debe tener, necesariamente, un carácter objetivo y otro subjetivo, ambos en interrelación compleja, variable y asimétrica. El objetivo sería el conjunto de relaciones sociales y socio-artísticas que sostenían el dominio de cierta tendencia, y que tarde o temprano desaparecen —lo que aquí se ha llamado *la rearticulación del campo artístico*—. El carácter subjetivo correspondería al modo en que se producen, reproducen y combaten las diferentes percepciones sobre lo estético. En el aspecto objetivo, el tiempo interesa como dimensión de desenvolvimiento de las prácticas sociales, mientras que en el aspecto subjetivo surgen los usos, por parte

⁵⁵¹ Entrevista con Arnaldo Coen el 27 de julio de 2016 en la Ciudad de México.

de los agentes, del tiempo como agente: proscribiendo en lugar de prescribiendo ciertas modalidades como “anticuadas”, “desfasadas”, “desgastadas”, etc. El tiempo objetivo y el subjetivo se relacionan en el sentido de que la misma percepción de lo “anticuado” se estructura desde determinadas formas de existencia general y artística en particular, que ponen el énfasis en la necesidad de determinadas renovaciones mientras que la permanencia de otras cuestiones se mantiene naturalizada —un caso histórico en el extremo opuesto a la aceleración vanguardista lo constituyen los casi 3 000 años de arte egipcio—.

El «estancamiento» de una escuela también tiene esta doble estructuración, objetiva y subjetiva. No es solo una cuestión plástico-psicológica derivada de una falta de inquietud, ni tampoco una saturación de las posibilidades de desarrollo — como si estas vinieran dadas—, sino que guarda relación con una realidad práctica en la que las inquietudes pueden hacerse efectivas y mostrarse como búsquedas susceptibles de interpelar a otros agentes.

Si presupones al *hombre* como *hombre* y a su relación con el mundo como una relación humana, puedes intercambiar amor solo por amor, confianza solo por confianza, etc. Si quieres disfrutar el arte, debes ser un hombre formado en el arte; si quieres influir sobre otros hombres, debes ser un hombre que efectivamente estimula y produce un efecto alentador sobre los otros hombres. Cada una de tus relaciones con el hombre —y con la naturaleza— debe ser una *determinada expresión* de tu vida *efectiva e individual*, correspondiente al objeto de tu voluntad. Si amas sin causar el amor recíproco, o sea, si tu amor no produce como amor el amor recíproco, si no te haces, mediante tu *expresión de vida* como hombre que ama, *hombre amado*, entonces tu amor es impotente, es una desgracia (Marx, 2004: 184).

Y este carácter social de interpelación, en el caso de la pugna por la centralidad ideológica en el campo artístico, ya no solo puede buscar eco en agentes cualquiera, sino que debe seducir a quienes ostentan el capital simbólico o contribuir a su sustitución por otros. Esto sucedió en favor de «la ruptura» en los agentes que ocupaban el terreno de la producción plástica, la cultural en general y la historia y la crítica de arte.

El ahogamiento de las posibilidades de seducción del arte público se debió al enrarecimiento de las condiciones de desarrollo de una corriente que tenía unas

premisas muy particulares y un sustento organizacional que no estaba al margen de sus posibilidades plásticas de desarrollo. Con el afianzamiento de la burguesía y del mercado del arte, y al intento del Estado por sumar al muralismo a su proyecto modernizador desprendiéndolo de su visión crítica —a partir de la aparición del INBA en 1947— se iba cerrando el paso a sus planteamientos iniciales. Con el ahogamiento de las posibilidades prácticas de desarrollo de un modelo artístico y la aparición de opciones para uno nuevo, los agentes del campo y los que estaban comenzando a entrar en él debieron de apreciar en qué lógica existían las posibilidades de extender su práctica y sus concepciones. Esto no tanto en un sentido estratégico, sino en la relación con el conjunto de frenos y estimulantes que se iban encontrando. De este modo, los detentores de mayor capital simbólico, y también los artistas jóvenes que estaban en condiciones de ir conquistándolo, pivotaron hacia «la ruptura», constituyéndola. Y del mismo modo permanecieron en el otro bando algunos artistas jóvenes que habían entablado un capital social con los agentes más consagrados del mismo, y que, cuando sus *maestros* murieron, continuaron con una práctica que ya no contaba ni con la autocrítica ni con el desarrollo pictórico-ideológico que lo había engendrado. Mientras el modelo artístico heredado se desmoronaba como un gigante de pies de barro, el nuevo en expansión gracias de la rearticulación del campo tardaba en nacer, y se evidenciaba a finales de los años cincuenta como una crisis.

Del mismo modo que es necesario desprenderse de las nociones esteticistas que explican la derrota del muralismo, es necesario escapar de una reducción de «la ruptura» al mercado, por más que fuera constitutivo de ella. Conviene dejar esta reflexión aquí para evitar lecturas ajenas a la que se ha tratado de desplegar en la tesis. Las galerías no *crearon* «la ruptura». La situación, como siempre, es más compleja. Existían condiciones sociales y socio-artísticas previas a la aparición masiva de estos espacios que permitieron el desarrollo —más o menos opacado— de un modelo artístico despolitizado en creciente dominio de capital simbólico. Es por ello que muchos términos del debate «rupturista» eran previos a 1950.

A lo que llegaron las galerías fue a hacer más visibles a los de esta ala y, con ello, a darles oportunidad amplia de fraguarse como artistas; es decir, a darles existencia social como protagonistas de esa actividad concreta mientras cerraban las puertas a otros modelos. Pero los nuevos espacios de consagración no eran meras peanas inertes sobre las que subirse, hacerse visible y destacarse, sino que los agentes que administraban estos espacios y quienes los frecuentaban generaban todo un aparato de selección, fomento y desarrollo de un cierto *habitus* de entre los posibles en la época. Allí se recomendaban lecturas, se aglutinaba a agentes, se influía sobre la política cultural, se sancionaban económicamente unas obras y simbólicamente las mismas u otras, y, por tanto, necesariamente se incidía sobre la producción plástica. Las galerías contribuyeron a la dinamización de las diversas actividades del campo —productiva, mercantil, crítica, historiográfica, etc.— que eran afines a la despolitización artística y que estaban en marcha desde antes, dándoles un rumbo particular. No eran espacios abiertos para todos, sino que tenían su criterio de inclusión y exclusión, que, al coincidir con el de los artistas y literatos que lograrían mayor capital simbólico, acabó por ser mostrado dicho criterio como inherentemente positivo. Sin embargo, este fue un proceso de *apertura* en unos aspectos y para unos sectores, pero también de *cierre* en otros.

Que todo esto se desarrollara en consonancia con la modernización capitalista y el dominio creciente de las clases adineradas, no reduce la preocupación plástica de estos artistas. Sin embargo, del mismo modo que tras la Revolución se había planteado la idea de un arte público, durante «la ruptura», ante la afianzada hegemonía burguesa, parecía que no podía existir otro núcleo organizacional diferente y más idóneo que el de la galería, y estos espacios fueron exaltados como los lugares donde se desplegaba de forma orgánica una concepción artística que a su vez era en parte definida por ellos.

Las galerías constituían el espacio donde el mercado no era contrario a la producción plástica de los artistas de «la ruptura», sino su lugar de existencia. Y su modo de reclutamiento pasó a ser fundamental. En aquella época, igual que en

otros muchos momentos, había un volumen de gente que pintaba y sin llegar a ser artistas socialmente instituidos, que no eran conocidos y que solo sus allegados sabían que se dedicaban a esta ocupación. Este era el caso de Gabriel Ramírez (Romero Keith, 2000: 109) y de algunos de los familiares de Marysole Wörner Baz (Franco, 1991). Si se afincaban en la Ciudad de México, tenían un capital económico suficiente para dedicarse a esta actividad por un tiempo prolongado, fraguaban su capital social que les daba acceso al campo; si además contaban con disposiciones para equiparar su capital cultural al de sus posibles pares, e iban desarrollando una estética diferente u opuesta a la de la «Escuela Mexicana», entonces se iban consolidando las posibilidades de esas *casualidades* de las que estaban plagadas el acceso de muchos de los artistas de «la ruptura» al campo, siempre a través de las galerías.

Durante los años cincuenta y sesenta, estas formas de reclutamiento cerraron al campo artístico sobre sí mismo y lo hicieron más autorreferencial. Sin embargo, si esto contribuyó a su autonomización sería algo a poner en duda. Al establecerse el sistema de galerías, las lógicas expositivas y su organización práctica iban quedando de manera creciente en manos e iniciativa de estos espacios. Si antes existía una continua actividad político-artística de un sector de los productores plásticos, organizados de forma gremial para dirigir demandas hacia las instituciones, y una intención de exigir ciertas mejoras y de auto-organizarse —tal y como ocurrió en la tradición sindical y frentista del muralismo—, con la transformación de «la ruptura» el artista se desvinculaba de la cuestión organizativa —presente en ella solo en momentos muy puntuales y nada prolongados, en la Prisse y la primera etapa de la Proteo, por ejemplo— y se centraba en su producción plástica. Esta especialización tenía hondas implicaciones. Entre otras, el peso público de los pintores, su capacidad de influir en la deriva del país, decayó en gran medida; en parte, claro, porque para la mayoría de los artistas que se consagraban en esta época no era dicha cuestión un objetivo. Pero en definitiva otros agentes, como los galeristas, salieron

reforzados, y es más que probable que el peso de los mismos artistas decayera al interior del campo artístico.

En el momento de «la ruptura», en el campo del arte de México confluyeron la importancia que había adquirido la pintura —como herencia de prestigio de los muralistas y la llegada de relevantes artistas exiliados—, la apertura de nuevos espacios, los comentarios de los críticos interesados en las nuevas exposiciones, el desarrollo de suplementos culturales donde estos podían publicar, la Ciudad Universitaria como centro de cultura específico, con sus exposiciones y revista, y los artistas que encontraban más lugares de consagración. Todo un dinamismo de estructuras nuevas que aportaban oportunidades de existencia socio-artística, y que sentó la posibilidad de que posteriormente haya sido evocada como una *época dorada*. Para los años ochenta, a la «generación de la ruptura» le había alcanzado «la muerte de la pintura», el desarrollo del arte contemporáneo y las nuevas lógicas artistas a las que no pudo, supo o le interesó adaptarse. Se había producido una nueva rearticulación. Ahora eran ellos los que identificaban el devenir del campo como un vicio de la *mercadotécnica* y los que se habían convertido en artistas «desfasados».

Dices, “pero es que son buenos, es que han ido madurando, es que no los puedes hacer a un lado”, y sin embargo ya no les hacen caso porque ya son como históricos. Entonces [las galerías] se van a los más jóvenes, en fin, pues al desarrollo que ha tenido el arte en estos años.⁵⁵²

El saldo del pretendido «cosmopolitismo» fue que se volvieran inexistentes a nivel internacional, pues aspiraban a llegar al concierto internacional del arte siguiendo las propuestas que se estaban dejando atrás en los más altos cotos de reconocimiento. Joshep Beuys, Piero Manzoni o Andy Warhol se desarrollaban en aquellos años, y encarnaban una producción artística que se movía por derroteros y bajo presupuestos muy diferentes. Jackson Pollock era ya literalmente historia, había muerto en 1956, justo cuando empezaban a eclosionar los artistas de «la ruptura». En fin, teniendo en cuenta al lugar al que querían llegar, llegaban tarde.

⁵⁵² Entrevista con Malú Block el 13 de junio de 2016, Ciudad de México.

Y sin embargo, su importancia nacional fue amplia. Con «la ruptura», el campo artístico mexicano dio un paso fundamental en un proceso que continúa hasta nuestros días: dejó de ser un terreno o una plataforma de transformación y pasó a ser un espacio de enunciación —a veces de discursos politizados de diversas maneras, pero la mayoría de las veces no—. Por ello, la arqueología del campo artístico mexicano contemporáneo debe partir de aquí: del momento de principal desplazamiento de la lógica muralista, que había dominado durante las décadas previas; desplazamiento que fue requisito indispensable para el modo de desarrollo ulterior del campo artístico de la Ciudad de México.

Los pintores «rupturistas» fueron encaminados al panteón de los ilustres sin huella equiparable a la de sus predecesores, pero hay que reconocer que quedaría un vacío inexplicable en los años cincuenta y sesenta del arte mexicano si se intentara entender la siguiente década sin la rearticulación del campo artístico de la que fueron producto y productores el amplio conjunto de agentes que intervinieron en «la ruptura». Los artistas de esta etapa contribuyeron a cerrar un ciclo, a abrir otro, y su nostalgia por aquellos años muestra que así de fugaz fue su papel histórico: último latido de la romantización de la pintura, *limpiándola* de toda política, para después ser desplazados de forma progresiva por un nuevo modelo.

Fuentes

Bibliografía

- Alanís, Judith y Sofía Urrutia (1987), *Rufino Tamayo: una cronología / 1899-1987*, México, Museo Rufino Tamayo
- Alba, Víctor (2006), *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*, México, Calmus.
- Alfaro Siqueiros, David (1987), *Me llamaban El Coronelazo. (Memorias)*, México, Biografías Ganesa.
- Alfaro Siqueiros, David (1951), *Por la vía de una pintura neorrealista o realista social en México*, México, INBA.
- Alfaro Siqueiros, David (1950), *El muralismo de México*, México, Ediciones mexicanas.
- Alfaro Siqueiros, David (1945), *No hay más ruta que la nuestra*, México, editorial desconocida.
- Althusser, Louis (1975), *Ideología y aparatos ideológicos del Estado: notas para una investigación*, México, Ediciones Quinto Sol.
- Álvarez, José Rogelio (1993), *Gabriel Flores. Murales y obras de caballete*, México, Diálogos S.A.
- Aristóteles (1982), *Ética nicomáquea. Política*, México, Editorial Porrúa.
- Bagú, Sergio (2005), *Tiempo, realidad social y conocimiento: una interpretación*, México, Siglo XXI.
- Bartolí, Josep (2002), *Josep Bartolí: un creador a l'exili*, España, Diputació de Barcelona.
- Basurto, Jorge (1996), *Del avilacamachismo al alemanismo (1940-1952)*, México, siglo veintiuno editores.
- Basurto, Jorge y René Millán (1986), "Educación sindical y política de los trabajadores", en González Casanova, Pablo, Samuel León e Ignacio Marván, *El obrero mexicano 5, la política y la cultura*, México, Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, Siglo XXI.
- Berman, Marshall (1988), *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, España, Siglo XXI.

- Bourdieu, Pierre (2012), *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, México, Santillana Ediciones Generales.
- Bourdieu, Pierre (2011), *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (2011b), *Las estrategias de la reproducción social*, Argentina, Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, Pierre (2010), *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Argentina, Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre (2007), *El sentido práctico*, Argentina, Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, Pierre (2000), "Acerca de las relaciones entre la sociología y la historia en Alemania y en Francia. Conversación con Lutz Raphael", en *Sociohistórica. Cuadernos del CISH*, N° 7, CICH Centro de Investigaciones Socio-Históricas, Universidad Nacional de La Plata, primer semestre, pp. 183-215.
- Bourdieu, Pierre (2000b), *La dominación masculina*, España, Editorial Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (1997), *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, España, Anagrama.
- Bourdieu, P. y L. Wacquant (1995), *Respuestas: por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo.
- Bourdieu, Pierre (1990), *Sociología y cultura*, México, Editorial Grijalbo.
- Bourdieu, Pierre (1983), *Campo del poder y campo intelectual*, Argentina, Folios Ediciones.
- Bourdieu, Pierre (1971), "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística", en *Sociología del arte*, Argentina, Ediciones Nueva Visión, pp. 43 - 80.
- Cabañas Bravo, Miguel (2013), "Margarita Nelken y la crítica de arte", en *La mujer en el arte*, España, Asociación Madrileña de Críticos de Arte y Asociación Española de Críticos de Arte, pp. 37-54.

- Cabañas Bravo, Miguel (2012), “Ceferino Palencia y Álvarez Tubau”, en *Diccionario Biográfico Español, tomo XXXIX*, España, Real Academia de Historia, pp. 710-711.
- Cabañas Bravo, Miguel (2011), “Enrique Fernández Gual”, en *Diccionario Biográfico Español, tomo XIX*, España, Real Academia de Historia, pp. 146-147.
- Cabañas Bravo, Miguel (2011b), “Pablo Fernández Márquez”, en *Diccionario Biográfico Español, tomo XIX*, España, Real Academia de Historia, p. 257.
- Cabañas Bravo, Miguel, Dolores Fernández Martínez, Noemí de Haro García e Idoia Murga Castro (coords.) (2010), *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, España, Ediciones Doce Calles.
- Calderón Briseño, Jade Alejandra (2014), “La legitimación y el valor simbólico de las obras de arte. Las galerías y el Museo de Arte Moderno en la ciudad de México (1955-1970)”, Tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Camacho, Arturo (1997), *José María Giménez Botey*, México, El Colegio de Jalisco / Generalitat de Catalunya.
- Camacho, Manuel (1991) *La clase obrera en la historia de México, el futuro inmediato*, México, Sigo Veintiuno Editores.
- Camp, Roderic A. (1988), *Los intelectuales y el Estado en el México del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica
- Cardoza y Aragón, Luis (1988), *Pintura contemporánea de México*, México, Ediciones Era.
- Cardoza y Aragón, Luis (1987), *Antología*, México, SEP / Consejo Nacional de Fomento Educativo.
- Cardoza y Aragón, Luis (1964), *México: pintura de hoy*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Cardoza y Aragón, Luis (1961), *México: pintura activa*, México, Ediciones Era

- Cardoza y Aragón, Luis (1953), *Pintura mexicana contemporánea*, México, Imprenta Universitaria.
- Cardoza y Aragón, Luis (1940), *La nube y el reloj. Pintura mexicana contemporánea*, México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cardoza y Aragón, Luis (1927), *Carlos Mérida*, Madrid, Ediciones de la gaceta literaria.
- Cherem Sacal, Silvia (2004), *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos*, México, FCE.
- Coffey, Mary K. (2015), “¿Un ‘mausoleo nacional’? La institucionalización del muralismo mexicano en el Palacio de Bellas Artes, del Maximato al alemanismo”, en *El museo del Palacio de Bellas Artes*, México, INBA, pp. 113-206.
- Conde, Teresa del (2009), *Derroteros. Manuel Felguérez*, México, Conaculta.
- Conde, Teresa del (1999), “La aparición de la Ruptura”, en *Un siglo de arte mexicano. 1990-2000*, México, INBA / Landucci Editores, pp. 187 – 213.
- Conde, Teresa del (1991), *La pintura del México contemporáneo en sus museos*, México, Banco BCH.
- Conde, Teresa del (1979), *Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría (1923-1972)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Córdova, Arnaldo (1987), *La formación del poder político en México*, México, Era.
- Córdova, Arnaldo (1984), *La ideología de la revolución mexicana: la formación del nuevo régimen*, México, Era-UNAM.
- Cuevas, José Luis (1988), “Ataqué con virulencia el arte folklórico, superficial y ramplón”, en México, Museo de arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil / Museo Biblioteca Pape, pp. 82-83.
- Cuevas, José Luis (1988), “La cortina de nopal”, en (desconocido), *Ruptura, 1952-1965. Catálogo de exposición*, México, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, Museo Biblioteca Pape, pp. 84-91.

- Cuevas, José Luis (1975), *Confesiones de José Luis Cuevas*, México, FCE.
- Cruz de la Fuente, Maruicio de la (ed.) (2012), *Roger von Gunten. Pintura y gráfica*, México, Índice Editores / Íconos de Siempre.
- Debroise, Oliver (Ed.) (2006), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1887*, México, UNAM.
- Derrida, Jacques (2003), *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Trotta.
- Driben, Leila (2012), *La Generación de la Ruptura y sus antecedentes*, México, FCE.
- Eagleton, Terry (2001), *La idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales*, Barcelona, Paidós
- Echeverría, Ester (2014), *Ruptura – Apertura*, México, Casa Cultural isidro Fabela.
- Echeverría, Enrique (2003), *Enrique Echeverría. Tiempo suspendido 1923-1972*, México, INBA.
- Eder, Rita (2014), *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos n México 1952-1967*, México, UNAM / Turner.
- Eder, Rita (1994), *Gunther Gerzso: el esplendor de la muralla*, México, Conaculta/ Ediciones Era.
- Eder, Rita (1988), “La joven escuela de pintura mexicana: eclecticismo y modernidad”, en el catálogo de la exposición *Ruptura. 1952-1965*, México, Museo de arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil / Museo Biblioteca Pape, pp. 44-79.
- Eder, Rita (1985), *Marta Palau. La Intuición y la Técnica*, México, Comité editorial del Gobierno de Michoacán.
- Eder, Rita (1982), *Helen Escobedo*, México, UNAM.
- Eder, Rita (1981), *Alberto Gironella*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.
- Eder, Rita (1979), “La pintura actual”, en el catálogo de exposiciones *La pintura actual*, México, Museo Biblioteca Pape, pp. 3-5.
- Engels, Friedrich (1969), *Del socialismo utópico al socialismo científico*, España,

Ricardo Aguilera.

Espinosa de los Monteros, Santiago (1999), *Roger von Gunten. La inocente precisión del caos*, México, Conaculta.

Favela Fierro, María Teresa (2000), *Los setenta: la llamada ruptura y gráfica internacional*, México, Museo Dolores Olmedo / UAM.

Felguérez, Manuel (2009), *Manuel Felguérez. Invención constructiva*, México, Sociedad de Amigos del Museo del Palacio de Bellas Artes / Museo del Palacio de Bellas Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes / Conaculta.

Fernández, Justino (1973), "Catálogo de las exposiciones de arte en 1972", suplemento de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 42, México, UNAM.

Fernández, Justino (1969), "Catálogo de las exposiciones de arte en 1968", suplemento de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 38, México, UNAM.

Fernández, Justino (1966), "Catálogo de las exposiciones de arte en 1965", suplemento de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 35, México, UNAM.

Fernández, Justino (1965), *El lenguaje de la crítica de arte*, México, UNAM.

Fernández, Justino (1965b), "Catálogo de las exposiciones de arte en 1964", suplemento de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 34, México, UNAM

Fernández, Justino (1964), "Catálogo de las exposiciones de arte en 1963", suplemento de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 33, México, UNAM.

Fernández, Justino (1962), "Catálogo de las exposiciones de arte en 1961", suplemento de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 31, México, UNAM.

Fernández, Justino (1960), "Catálogo de las exposiciones de arte en 1959", suplemento de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 29, México, UNAM.

- Fernández, Justino (1957), "Catálogo de las exposiciones de arte en 1956", suplemento de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 26, México, UNAM.
- Fernández, Justino (1955) "Catálogo de las exposiciones de arte en 1954", suplemento de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 23, México, UNAM.
- Fernández, Justino (1954) "Catálogo de las exposiciones de arte en 1953", suplemento de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 22, México, UNAM.
- Fernández, Justino (1951) "Catálogo de las exposiciones de arte en 1950", suplemento de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 19, México, UNAM.
- Fernández, Justino (1950) "Catálogo de las exposiciones de arte en 1949", suplemento de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 18, México, UNAM.
- Fernández, Justino (1946), "Catálogo de las exposiciones de arte en 1945", suplemento de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 14, México, UNAM.
- Fernández Gual, Enrique (1948), *Artistas. D. Alfaro Siqueiros*, México, Ediciones de Arte SA.
- Fox, Claire F. (2013), *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*, Estados Unidos, Universidad de Minesota.
- Franco Calvo, Enrique (1991), "Reunión de familia", en *Herencia y creación*, catálogo de exposiciones, México, Museo de Arte Moderno.
- Frérot, Christine (1990), *El mercado del arte en México, 1950-1976*, México, INBA/Cenidiap.
- Gamboa, Fernando (1990), *Mexican Painting. Pintura mexicana. 1950-1980*, México, Conaculta / INBA / IBM México.

- García, Pilar (2014), “La Zona Rosa, los espacios universitarios y la creación de nuevos museos”, en *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*, México, UNAM / Turner, p. 494-502.
- García Ascot, Jomí (1978), *Roger von Gunten*, México, UNAM.
- García Ponce, Juan (1992), *Las formas de la imaginación. Vicente Rojo en su pintura*, México, FCE.
- García Ponce, Juan (1988), “Confrontación 66”, en el catálogo de la exposición *Ruptura. 1952-1965*, México, Museo de arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil / Museo Biblioteca Pape, pp. 44-79
- García Ponce, Juan (1982), *Homenaje a Juan García Ponce*, México, Galería Juan Martín, catálogo de exposición.
- García Ponce, Juan (1971), *Vicente Rojo*, México, UNAM.
- García Ponce, Juan (1968), *Nueve pintores mexicanos*, México, Era.
- Garduño, Ana (2015), “Centralidad museal del palacio de Bellas Artes 1934-2014”, en *El museo del Palacio de Bellas Artes*, México, INBA, pp. 21-104.
- Garduño Ortega, Ana (2013), *Inés Amor: “la galería soy yo”*, México, Conaculta / INBAL / Cenidiap / Estampa Artes Gráficas.
- Garduño, Ana (2009), *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*, México, UNAM.
- Garibay S., Roberto (1990), *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, UNAM.
- Garza Usabiaga, Daniel (2016), “La *Exposición Internacional del Surrealismo* en México como fracaso (1940). Una reconsideración”, en *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*, México, UNAM, p. 33-44.
- Garza Usabiaga, Daniel (2011), *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno 1964-1988*, México, MAM / INBA.
- Gimpel, Jean (1979), *Contra el arte y los artistas o el nacimiento de una religión*, Barcelona Gedisa.

- Gironella, Alberto (2003), *Alberto Gironella. Varón de Beltenebros*, INBA / Editorial RM.
- Glerserman, G. y S. Smenov (1968), *Clases y lucha de clases*, México, Editorial Grijalbo.
- Goldman, Shifra (2008), *Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*, México, CNIFIAP/INBA/CNA.
- Goldman, Shifra (1989), *Pintura Mexicana Contemporánea en tiempos de cambio*, México, Instituto Politécnico Nacional, Ediciones Domés.
- González Casanova, Pablo, Samuel León e Ignacio Marván (coords.) (1986a), *El obrero mexicano, demografía y condiciones de vida*, México, Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM/Siglo XXI.
- González Casanova, Pablo (1975), *La democracia en México*, México, Ediciones Era.
- González Matute, Laura (Coord.) (1983), *30-30!: Contra la Academia de Pintura, 1928*, México, CENIDIAP.
- González Mello, Renato (2008), *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y cadáveres*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Gramsci, Antonio (1999), *Cuadernos de la cárcel, Tomo 2*, México, ERA/ Universidad Autónoma de Puebla.
- Guadarrama, Guillermina (2005), *El Frente Nacional de Artes Plásticas (1952-1962)*, México, INBA, CENART, Cenidiap.
- Gutiérrez, Alicia B. (2013), "A modo de introducción. Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", en Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Argentina, Siglo Veintiuno Editores.
- Hadjinicolaou, Nicos (2005), *Historia del arte y lucha de clases*, México, Siglo XXI.
- Hansen, Roger D. (1971), *La política del desarrollo mexicano*, México, Siglo XXI.
- Harris, Marvin (1982), *El desarrollo de la teoría antropológica. Historia de las teorías de la cultura*, España, Siglo XXI.

- Harvey, David (1977), *Urbanismo y desigualdad social*, España, Siglo XXI.
- Híjar Serrano, Alberto (Comp.) (2007), *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, México, Conaculta y CENIDIAP.
- Hobsbawm, Eric (1999), *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, España, Crítica.
- Holtz, Déborah y Juan Carlos Mena (eds.) (2009), *Pedro Friedeberg*, México, FCE / Trilce / Conaculta.
- Ianni, Octavio (1977), *El Estado capitalista en la época de Cárdenas, México*, Era.
- Kaplan, Janet A. (1988), *Viajes inesperados: El arte y la vida de Remedios Varo*, México, Fundación Banco Exterior.
- Laclau, Hernesto (2006), *La razón populista*, México, FCE.
- López Estrada, Alejandra Patricia (2012), “El antagonismo entre el Muralismo y la Generación de la Ruptura. Una visión socio-histórica”, tesis para obtener el grado de licenciada en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM.
- Lozano, Luis-Martín (1999), “El proceso de arte moderno en México: reflexiones en torno a una revisión finisecular”, en *Un siglo de arte mexicano. 1990-2000*, México, INBA / Landucci Editores, pp. 79– 115.
- Lucero, María Elena (2016), “Clivajes de la Abstracción en Brasil. Desarrollos visuales en la posguerra”, en *El arte latinoamericano durante la guerra fría: Figurativos Vs Abstractos*, Colombia, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, pp. 145-227.
- Manrique, Jorge Alberto (2001), *Una visión del arte y de la historia. Tomo IV*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Manrique, Jorge Alberto (2000), *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, Conaculta.
- Manrique, Jorge Alberto (1988), “Rompimiento y rompimientos en el arte mexicano”, en el catálogo de la exposición *Ruptura. 1952-1965*, México, Museo de arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil / Museo Biblioteca Pape, pp. 25- 43.

- Manrique, Jorge Alberto y Teresa del Conde (1987), *Una mujer en el arte mexicano: memorias de Inés Amor*, México, UNAM.
- Manrique, Jorge Alberto (Coord) (1986), *Historia del arte mexicano*, México, Salvat Mexicana Ediciones / SEP.
- Manrique, Jorge Alberto, Ida Rodríguez Prampolini, Juan Acha, Xavier Moysén y Teresa de Conde (1977), *El geometrismo mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas / UNAM.
- Martínez, María Antonia (2004), *El despegue constructivo de la revolución. Sociedad y política en el alemanismo*. México, CIESAS..
- Marx, Karl y Friedrich Engels (2016), *Obras escogidas. Vol. 1*, España, Ediciones Akal.
- Marx, Karl y Friedrich Engels (2016b), *Obras escogidas. Vol. 2*, España, Ediciones Akal.
- Marx, Karl y Friedrich Engels (2009), *El manifiesto comunista*, España, Diario Público.
- Marx, Karl (2004), *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, Argentina, Ediciones Colihue.
- Marx, Karl y Friedrich Engels (1982), *La ideología alemana. Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B Bauer y Stirner, y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación.
- Marx, Karl (1975), *El capital. Libro Primero. EL proceso de producción del capital. Tomo I. Volumen 1*, México, Siglo XXI.
- Medina, Cuauhtémoc (2016), "Relatoría", en *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*, México, UNAM.
- Monteforte Toledo, Mario (1993), *Conversaciones con Mathias Goeritz*, México, Siglo XXI.
- Morales, Leonor (1992), *Arturo García Bustos y el realismo de la escuela mexicana*, México, Universidad Iberoamericana.
- Morales, Leonor (1984), *Wolfgang Paalen: introductor de la pintura surrealista en*

México, México, UNAM.

- Moreno Villareal, Jaime (1993), *Lilia Carrillo: la constelación secreta*, México, Conaculta / Ediciones Era.
- Mouffe, Chantal (2007), *En torno a lo político*, Argentina, Fondo de Cultura Económica.
- Moulin, Raymonde (2012), *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, la marca editora.
- Moyssén, Xavier (1977), *Luis López Loza, obra gráfica*, Ediciones G.A.M.
- Neuville, Alfonso de (1966), *Pintura actual. México 1966*, México, Artes de México y del Mundo.
- Orozco, José Clemente (1945), *Autobiografía*, México, Ediciones Occidente.
- Ortega, Josefa, Osvaldo Sánchez, Luisa Barrios, Víctor Palacios, Iñaki Herranz, Mireida Velázquez, Gabriela Gresí y Brenda J. Cano (2009), *México abstracto. La colección del Museo de Arte Moderno en el espíritu de una época (1950-1979)*, México, Museo de Arte Moderno.
- Ortega y Gasset, José (1982), *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*, España, Revista de Occidente en Alianza Editorial.
- Paoli Bolio, Francisco José (2014), "Capítulo IV: los intelectuales del Alemanismo, 1. Los proyectos cambiantes", *Intelectuales, cultura y política: De Vasconcelos a los intelectuales alemanistas, Tomo III*, México, Keh.
- Paz, Octavio (1992), *Octavio Paz: El signo y el garabato*, México, Editorial Joaquín Mortiz.
- Paz, Octavio (1989), *México en la obra de Octavio Paz, Tomo III, Volumen 2*, México, FCE.
- Paz, Octavio (1982), *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, México, FCE.
- Paz, Octavio (1972), *Puertas al campo*, México, UNAM.
- Paz, Octavio (1965), *Las peras del olmo*, México, UNAM.
- Pitol, Sergio (1993), *Juan Soriano*, México, Conaculta / Ediciones Era.
- Plejanov, Yuri (1974), *Arte y vida social*, Barcelona, Ediciones Fontamara.

- Poniatowska, Elena (2004), *Miguel Covarrubias. Vida y mundos*, México, Ediciones Era.
- Puente García, Tania Marcela y Gabriela Silva Ibargüen (2013), “Correspondencias verbales y visuales entre la obra literaria y el canon visual de Antonio Souza”, Tesis de licenciatura, México, UNAM.
- Ragasol, Tania (2008), “Un reto expositivo”, en *Diseñando México 68. Una identidad olímpica*, México, Landucci / MAM, pp. 15-21.
- Rens, Jean-Guy (2005), *Vlady: de la Revolución al Renacimiento*, México, Siglo XXI.
- Reyes Palma, Francisco (2001), “Transterrados, migrantes y guerra fría en la disolución de una escuela nacional de pintura”, en Benítez Dueñas, Issa Ma. (Coord.), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, México, Conaculta, pp. 183-215.
- Ritzer, George (1993), *Teoría sociológica contemporánea*, España, McGraw-Hill.
- Rodríguez Prampolini, Ida (Coord.) (1994), *México en el mundo de las colecciones de arte. México contemporáneo 1*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.
- Rodríguez Prampolini, Ida (1973), Pedro Friedeberg, México, UNAM.
- Rodríguez Prampolini, Ida (1969), *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Rojo, Vicente (2010), *Puntos suspensivos. Escenas de un autorretrato*, México, El Colegio de México / Ediciones Era.
- Romero, Héctor Manuel (1982), *Socioradiografía histórica de la Zona Rosa*, México, Héctor Manuel Romero.
- Romero Keith, Delmari (2000), *Tiempos de ruptura. Juan Martín y sus pintores*, México, Landucci Editores.
- Romero Keith, Delmari (1992), *Galería de Antonio Souza: Vanguardia de una época*, México, El equilibrista.
- Ruy Sánchez, Alberto, Teresa del Conde y Luis-Martín Lozano (2002), *Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez*, México, Conaculta-INBA / Artes de

- México / Turner / Instituto Zacatecano de la Cultura Ramón López Velarde / Gobierno del Estado de Zacatecas.
- Salas, Patricia (coord.) (2008), *Adolfo Mexiac: la impronta de los años*, México, Delegación Coyoacán.
- Salinari, Carlos (1969), *Escritos sobre arte /K. Marx y E. Engels*, Barcelona, Península.
- Salmerón, Julia (2002), *Leonora Carrington (1917)*, Madrid, Ediciones del Orto.
- Sartre, Jean Paul (1985), “Marxismo y existencialismo”, en Barroso, Pilar Acosta (coord.), *El pensamiento histórico: ayer y hoy. III. Del marxismo a las corrientes contemporáneas*, México, UNAM.
- Stonor Saunders, Frances (2001), *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Editorial Debate.
- Solís, Ruth (Comp.) (1975), *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros*, México, FCE.
- Souriau, Étienne (1998), *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal Ediciones.
- Tibol, Raquel (2010), “VI. Por fin en los muros”, en Raquel Tibol, *José Clemente Orozco: una vida para el arte. Breve historia documental*, México, FCE.
- Tibol, Raquel (1992), *Confrontaciones: crónica y recuento*, México, Ediciones Samara.
- Tibol, Raquel (1974), *Documentación sobre el arte mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Tibol, Raquel (1964), *Historia General del Arte Mexicano. Época moderna y contemporánea*, México, Editorial Hermes.
- Tibol, Raquel (1961), *Arturo Estrada y sus caminos en el arte mexicano*, México, Instituto Nacional de la Juventud Mexicana.
- Torres, Ana (2016), “Políticas culturales en tiempos de desplazamientos estéticos y políticos: arte mexicano 1950-1970”, en *El arte latinoamericano durante la guerra fría: Figurativos Vs Abstractos*, Colombia, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, pp. 11-86.
- Trotsky, León (1974), *Literatura y revolución*, Argentina, El Yunque Editora.
- Vallarino, Roberto (2002), *Fernando García Ponce: la atracción por poblar el vacío*,

México, Conaculta.

Vargas Plata, Itzel (Coord.) (2012), MPBA: Museo del Palacio de Bellas Artes, México, Instituto Nacional de Bellas Artes.

Varo, Beatriz (1990), *Remedios Varo: en el centro el microcosmos*, España, FCE.

Vázquez Mantecón, Álvaro (2006), “Los Grupos: una reconsideración”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*, México, UNAM.

Vernond, Raymond (1966), *El dilema del desarrollo económico de México. Papeles representados por los sectores público y moderno*, México, Diana.

Vilchis E., Luz del Carmen (2008), *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*, México, UAM.

Vlady (2006), *Libreta de apuntes. Edición facsimilar*, México, FCE / Galería Arvil.

Westerdahl, Eduardo (1949), *Mathias Goeritz*, Barcelona, Ediciones Cobalto.

Williams, Raymond (1977), *Marxismo y literatura*, España, Ediciones Península.

Wolff, Janet (1997), *La producción social del arte*, Madrid, Istmo

Hemerografía

Adame C., María Luisa (1955), “Diego Rivera”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 21 de agosto, p. 5.

Adame C., María Luisa (1955), “Rufino Tamayo”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 31 de julio, p. 4.

Adame C., María Luisa (1955), “La arquitectura a la zaga de la mala pintura”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 5 de junio, p. 6.

Alfaro Siqueiros, David (1954), “Retorno al ARTE MAYOR. Verdadera significación nacional e internacional de la Pintura Mexicana Contemporánea”, *México en la Cultura*, Ciudad de México, 12 de diciembre, p. 5.

Álvarez, Sol (2003), “Tutela estatal y nuevas tendencias. 1950-1960”, *Discurso Visual*, Octubre-diciembre, Contexto.

- Cardoza y Aragón, Luis (1959), “La pintura. Algún ruido, algunas nueces...”, en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 27 de diciembre, p. 5.
- Cardoza y Aragón, Luis (1958), “¡Cuidado! Pintura fresca, 1958”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 28 de diciembre, p. 5.
- Cardoza y Aragón, Luis (1958), “Hay una pintura basada en la vida y la tradición mexicanas y otra en la Escuela de París: a las dos les falta aventura”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 12 de octubre, pp. 13 y 14.
- Cardoza y Aragón, Luis (1957), “El arte abstracto II”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 28 de abril, p. 7.
- Cardoza y Aragón, Luis (1957), “El arte abstracto I”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 21 de abril de, p. 7.
- Carrillo Gil, Alvar (1958), “Nuestra pueril, onerosa bienal de artes plásticas”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 18 de mayo, p. 6.
- Carrillo Gil, Alvar (1956), “La exposición de arte francés contemporáneo”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 4 de noviembre.
- Castro, Rosa, (1954), "Genio y figuras", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 27 de junio, p. 9-C.
- Castro, Rosa, (1954), “Responsabilidad del escritor. Una entrevista con José Revueltas”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 10 de enero, p. 3.
- Castro, Rosa (1953), “Genio y figuras. Pintura francesa”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 7 de junio, p. 9-C.
- Castro, Rosa (1952), “Genio y figuras”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 14 de diciembre, p. 5-E.

- Castro, Rosa (1952), "Genio y figuras", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 21 de septiembre, p. 9-c.
- Conde, Teresa del (2015), "Gelsen Gas: *in memoriam*", *La Jornada*, 21 de julio.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan (1960), "La 'Proteo' en Nueva York", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 4 de septiembre, p. 12.
- Crespo de la serna, Jorge Juan (1959), "Candor y picardía del joven Toledo", en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 9 de agosto, p. 7.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan (1958), "La maestría de Ceferino Palencia. Gesner Armand, nuevo valor", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 28 de septiembre, p. 6.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan (1958), "Virgilio Ruiz: simple aprendiz", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 11 de mayo, p. 6.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan (1958), "3. Un artista que no encuentra su camino", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 16 de marzo, p. 6
- Crespo de la Serna, Jorge Juan (1958), "Leonardo Nierman y Marc Bellaire", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 2 de febrero, p. 6.
- Crespo de la serna, Jorge Juan (1957), "La exposición de Souto", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 22 de diciembre, p. 6.
- Crespo de la serna, Jorge Juan (1957), "3 exposiciones", en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 13 de octubre, p. 6.
- Crespo de la serna, Jorge Juan (1957), "Tres exposiciones fracasos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 2 de junio, p. 6.

- Crespo de la serna, Jorge Juan (1957), "Tapices de Leonora Carrington y tres pintores nóvele", en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 27 de mayo, p. 6.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan (1957), "Tadeusz Kulisiewicz y Héctor Xavier", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 19 de mayo, p. 6.
- Crespo de la serna, Jorge Juan (1957), "Miguel Covarrubias", en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 24 de marzo, p. 6.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan (1957), "Las galerías de arte en 1957", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 13 de enero, p. 6.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan (1956), "De Renoir a Matisse en México y otra exposición de artistas españoles", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 11 de noviembre, p. 4.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan (1956), "Esencia y forma en el arte de Felipe Orlando", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 28 de octubre.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan (1956), "4 exposiciones y una coda", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 12 de agosto, p. 4.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan (1956), "En la galería Souza. Feliciano Pena", en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 15 de julio, p. 4.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan (1955), "En algunas galerías de arte", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 4 de septiembre, p. 5 y 6.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan (1955), "Tres exposiciones simultáneas", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 5 de junio, p. 5.

- Crespo de la Serna, Jorge Juan (1954), “Excelente exposición colectiva bajo el signo de Proteo”, *México en la Cultura*, Ciudad de México, 1 de agosto, p. 4.
- Cuevas, José Luis (1958), “Cuevas, el niño terrible”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 6 de abril, p. 7.
- Cuevas, José Luis (1958) “Cuevas ataca el realismo superficial y regalón de la escuela mexicana”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 2 de marzo, pp. 1 y 6.
- Derr, Virginia B. (1961), “The Rise of a Middle-Class Tradition in Mexican Art”, *Journal of Inter-American Studies*, Vol. 3, Nº 3, julio.
- Emerich, Luis Carlos (2004), “La Ruptura y sus aspiraciones”, *Discurso Visual*, Julio – Septiembre, Ágora.
- Escudero, Alejandrina (2005), “El Eco, por Mathias Goeritz”, *Discurso Visual*, revista digital del Cenidiap, Abril-Junio, Documentos.
- Espinosa, Simón (2014), “Entrevista a David Harvey, geógrafo inglés: ‘Para erradicar las distinciones de clase hay que reorganizar la ciudad’”, de Simón Espinosa, *The Clinic*, 24 de diciembre.
- Espinoza, Antonio (2014), “El desafío del arte”, *Confabulario*, suplemento cultural de *El Universal*, 10 de mayo.
- Fernández Gual, Enrique (1961), “Dos abstractos”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 22 de enero, p. 2.
- Fernández Gual, Enrique (1954), “La semana plástica. Los artistas de Puerto Rico”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 25 de julio, p. 9-C.
- Fernández Gual, Enrique (1954), “La semana plástica. Cuatro pintores jóvenes”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 30 de abril, p. 9-C.
- Fernández Gual, Enrique (1954), “La semana plástica. Homenajes”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 28 de marzo, p. 9-B.

- Fernández Gual, Enrique (1953), “La semana plástica”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 27 de diciembre, p. 9-B y 10-B.
- Fernández Gual, Enrique (1953), “La semana plástica. Philip Stein presentado por Siqueiros”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 23 de agosto, p. 9-C.
- Fernández Márquez, Pablo (1960), “Fotografías en ‘Artes de México’”, *Revista mexicana de cultura*, suplemento de *El nacional*, Ciudad de México, 21 de febrero, p. 11.
- Fernández Márquez, Pablo (1957), “Panorama de las artes plásticas. Pintura femenina y pintura infantil”, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 4 de julio, p. 7.
- Fernández Márquez, Pablo (1956), “Las artes plásticas. Galerías de la ciudad: sus artistas y su público. VI”, *Revista mexicana de cultura*, suplemento de *El nacional*, México, 15 de julio, p. 11.
- Fernández Márquez, Pablo (1956), “Las artes plásticas. Galerías de la ciudad: sus artistas y su público”, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, México, 3 de junio, p. 11.
- Fernández Márquez, Pablo (1954), “Panorama de las artes plásticas. Nueva galería y exposición de la Unesco”, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 25 de julio, p. 7.
- Fernández Márquez, Pablo (1954), “Panorama de las artes plásticas. Cuatro pintores jóvenes”, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 30 de mayo, p. 7 y 10.
- Fernández Márquez, Pablo (1954), “Panorama de las artes plásticas. El Primer Salón Nacional de Grabado”, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 23 de mayo, p. 7.
- Fernández Márquez, Pablo (1954), “Panorama de las artes plásticas. De aquí y de allá, de ayer y de hoy”, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 4 de abril, p. 6.

- Fernández Márquez, Pablo (1954), "Panorama de las artes plásticas. Emotivo homenaje a Chabela Villaseñor", *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 27 de marzo, p. 6.
- Fernández Márquez, Pablo (1954), "Panorama de las artes plásticas. Últimas exposiciones de 1953", *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 3 de enero, p. 7.
- Fernández Márquez, Pablo (1953), "Panorama de las artes plásticas. Maestros y discípulos", *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 25 de octubre, p. 7.
- Fernández Márquez, Pablo (1953), "Panorama de las artes plásticas. Los óleos de Alfonso Michel", *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 6 de septiembre, p. 7.
- Fernández Márquez, Pablo (1953), "Panorama de las artes plásticas. La exposición internacional de arte en Tokio", *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 21 de junio, p. 7.
- Fernández Márquez, Pablo (1953), "Panorama de las artes plásticas. Nuevas obras de García Narezo", *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 7 de junio, p. 7.
- Fernández Márquez, Pablo (1953), "Panorama de las artes plásticas. Tres pintores en una galería", *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 15 de marzo, p. 7.
- Fernández Márquez, Pablo (1953), "Panorama de las artes plásticas. El mundo ingenuo y jovial de Francisco Tortosa", *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 1 de marzo, p. 7.
- Fernández Márquez, Pablo (1952), "Panorama de las artes plásticas. Miscelánea pictórica navideña", *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 28 de diciembre, p. 7.
- Fernández Márquez, Pablo (1952), "Panorama de las artes plásticas. Obra de artistas jóvenes", *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 14 de diciembre, p. 7.

- Fernández Márquez, Pablo (1952), "Panorama de las Artes plásticas. El sentido monumental y decorativo de la pintura de Ricardo Martínez", *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 7 de diciembre de 1952, p. 7.
- Fernández Márquez, Pablo (1952), "Panorama de las artes plásticas. Escultura, óleos y grabados", *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 9 de noviembre, p. 7.
- Fernández Márquez, Pablo (1952), "Panorama de las artes plásticas. Interesante exposición juvenil", *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 2 de noviembre, p. 6.
- Fernández Márquez, Pablo (1952), "Panorama de las artes plásticas. Exposición de grabados de un concurso", *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 26 de octubre, p. 7.
- Fernández Márquez, Pablo (1952), "Panorama de las artes plásticas. Grabadores de Puebla", *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 12 de septiembre, p. 10.
- Fernández Márquez, Pablo (1952), "Panorama de las artes plásticas. Posibilidades y dificultades de los negros", *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 7 de septiembre, p. 7.
- García, Socorro (1958), "La Galería de Antonio Souza: Una lección a los burócratas del arte." *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, Ciudad de México, 7 de septiembre, p. 6.
- García Ponce, Juan (1963), "Galerías", *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, Ciudad de México, 27 de marzo, p. 33.
- García Ponce, Juan (1963), "El goce de la pintura", de Juan García Ponce, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, Ciudad de México, 13 de marzo, p. VIII.
- García Ponce, Juan (1963), "El arte, la crítica y el público", *Revista mexicana de literatura*, Ciudad de México, enero-febrero, pp. 26-33.
- García Ponce, Juan (1962), "La crítica del arte es un acto de amor/ El crítico un

- mediador, no un propagandista”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, Ciudad de México, 14 de marzo, p. XIII.
- García Ponce, Juan (1962), “Imaginación y renuncia”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, Ciudad de México, 31 de octubre, p. XVIII.
- García Ponce, Juan (1960), “Manuel Felguérez y Lilia Carrillo”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 10 de enero, p. 8.
- García Ponce, Juan (1959), “Exposiciones Oteyza y Ramírez”, en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 22 de noviembre, p. 6.
- Garza Livas, Rafael (1954), “Arte de la Revolución”, *Artes de México*, números 5 y 6, Ciudad de México, diciembre, p. 10-14.
- Hadjinicolaou, Nicos (2009), “Interdisciplinariedad sin disciplinas”, *Cuadernos de arte*, Universidad de Granada, España, Vol. 40, pp. 13-21.
- Hernández, Edgar Alejandro (2016), “José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas”, *Excélsior*, 6 de julio.
- Islas, Fernando (2005), “Un corte histórico: 70 años de artes plásticas en el Palacio de Bellas Artes”, *Discurso Visual*, Enero – Marzo, Librería.
- Islas García, Luis (1954), “Novísima galería”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 25 de julio, p. 9-C.
- Islas García, Luis (1954), “Artes plásticas”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 28 de febrero, p. 5-B.
- Islas García, Luis (1954), “Pintura belga”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 14 de febrero, p. 5-B.
- Islas García, Luis (1953), “Los ocre y a ternura”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 22 de febrero, p. 9-C.
- Islas García, Luis (1952), “Rosa Castillo”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 23 de noviembre, p. 5-E.
- Konigsberg, Jacobo (1961), “Fenómeno plástico-pictórico contemporáneo”, *Excélsior*, Ciudad de México, 5 de febrero, p. 5-B.

- Konigsberg, Jacobo (1961) "El comercio del arte", de Jacobo Konigsberg, *Excélsior*, Ciudad de México, 5 de marzo de 1961, p. 5-B.
- Márquez Rodiles, Ignacio (1953), "El arte de la Revolución Mexicana", *Artes de México*, Ciudad de México, octubre-noviembre, p. 47-49.
- Martínez Carrizales, Leonardo (2008), "La Generación de Medio Siglo. Tesis historiográfica sobre una categoría del discurso", en *Tema y variaciones de literatura 30*, México, UAM, Semestre I, pp. 19-38.
- Mayahuil, Claudio (1953), "Ventana de colores. El divino Siqueiros", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 20 de septiembre, p. 7-C y 10-C.
- Mayahuil, Claudio (1953), "Ventana de colores. Dos escuelas pictóricas", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 17 de julio, p. 7-C y 11-C.
- Mayahuil, Claudio (1953), "Producción artística", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 29 de marzo, p. 10-C.
- Montaño Garfias, Ericka (2014) "Más que ruptura, ese movimiento de arte fue de apertura: Teresa del Conde", *La Jornada*, México, 2 de febrero, p. 4.
- Nelken, Margarita (1960), "El patético concepto de la obra de Marysole", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 11 de septiembre, p. 2.
- Nelken, Margarita (1959), "Los presagios de Rojo o concreción de lo no figurativo", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 1 de noviembre, p. 2.
- Nelken, Margarita (1954), "Inquietudes. El bodegón de Gironella", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 18 de abril, 9-C y 10-C.
- Nelken, Margarita (1954), "Exposiciones. La de la 'Galería Pani'", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 10 de enero, p. 8-B y 10-B.
- Nelken, Margarita (1953), "Sobre el grabado sueco", *Diorama de la*

Cultura, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 3 de mayo, 9-C y 10-C.

Nelken, Margartia (1953), "Inquietudes. El trazo seguro de Bartolí", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 11 de enero, p. 9-C y 14-C.

Ortiz González, Ramón (1962), "16 exposiciones de México en el extranjero", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 27 de mayo, p. 7.

Palencia, Ceferino (1959), "Jiménez Botey, en la Proteo", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 29 de noviembre, p. 7.

Palencia, Ceferino (1958), "Marisole Worner Baz cruzó impávida y desdeñosa la amplia zona del abstraccionismo europeo", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 21 de septiembre, p. 6.

Palencia, Ceferino (1958), "Exposiciones paralelas. Galería Antonio Souza", en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 29 de junio, p. 6.

Palencia, Ceferino (1957), "El arte publicitario", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 14 de abril, p. 6.

Palencia, Ceferino (1957), "El ilustrador Fronius y el mosaico en México", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 24 de marzo, p. 4.

Palencia, Ceferino (1956), "Nueva exposición de Rufino Tamayo", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 29 de abril, p. 5.

Palencia, Ceferino (1955), "Dos importantes exposiciones", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 6 de noviembre, p. 6.

Palencia, Ceferino (1955), "Arte ultramoderno", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 7 de agosto, p. 5.

Palencia, Ceferino (1954), "Arte abstracto", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 12 de diciembre, p. 4.

- Palencia, Ceferino (1954), "El triunfo en París de Bartolí", *México en la Cultura*, Ciudad de México, 21 de noviembre, p. 4.
- Palencia, Ceferino (1954), "Exposiciones de Tortosa, Oramas, Cortés y Chaffey", *México en la Cultura*, Ciudad de México, 19 de septiembre, p. 4.
- Palencia, Ceferino (1954), "Dos exposiciones pictóricas", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 8 de agosto, p. 5.
- Palencia, Ceferino (1953), "El museo experimental 'El Eco'", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 25 de octubre, p. 4.
- Palencia, Ceferino (1953), "Gran concurso de carteles", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 11 de octubre, p. 5.
- Palencia, Ceferino (1953), "Dos interesantes concursos de arte", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 22 de febrero, p. 5.
- Palencia, Ceferino (1953), "Tres interesantes concursos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 4 de enero, p. 5.
- Palencia, Ceferino (1953), "Artes plásticas", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 4 de enero, pp. 6 y 7.
- Palencia, Ceferino (1952), "Las exposiciones pictóricas. Montoya y Bartolí", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, de noviembre, p. 4.
- Palencia, Ceferino (1951), "Reaparición de Germán Cueto", *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, Ciudad de México, 18 de noviembre, p. 6.
- Paul, Carlos (2014), "Ponen al día "el canon cultural del México contemporáneo"", *La Jornada*, 11 de abril.
- Piazza, Luis Guillermo (1961), "Siete días. Siqueiros", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 2 de julio, p. 3.
- Poniatowska, Elena (1957), "José Luis Cuevas", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 17 de junio, p. 7.

- Poniatowska, Elena (1956), "La publicidad y Tamayo", *Novedades*, Ciudad de México, 18 de abril, p. 2.
- Reyes Nevares, Salvador (1953), "Pintura mexicana contemporánea. Un apasionado libro de Cardoza y Aragón", *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, Ciudad de México, 28 de junio, pp. 1 y 2.
- Roca, Augusto (1954), "Nuestras exposiciones", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 7 de febrero, p. 5-B.
- Roca, Augusto (1953), "Nuestras exposiciones", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 1 de noviembre, p. 10-C.
- Roca, Augusto (1953), "Nuestras exposiciones", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 21 de junio, p. 9-C
- Roca, Augusto (1953), "Nuestras exposiciones", de Augusto Roca, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 7 de junio, p. 9-C.
- Roca, Augusto (1953), "Nuestras exposiciones", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 17 de mayo, p. 9-C.
- Roca, Augusto (1953), "Nuestras exposiciones", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 26 de abril, p. 9-C y 11-C.
- Roca, Augusto (1953), "Nuestras exposiciones", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 25 de enero, p. 12-C.
- Roca, Augusto (1952), "Exposiciones", de Augusto Roca, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 30 de noviembre, p. 4-E y 5-E.
- Rodríguez, Antonio (1947), "Tamayo es de una ampulosa autosuficiencia, dice Siqueiros", *El Nacional*, Ciudad de México, 27 de septiembre de 1947, pp. 1 y 3.
- Sánchez Celaya, Georgina (2013), "Ironías del poder. El caso de José Luis Cuevas", *Discurso Visual*, Julio – Octubre, Ágora.
- Santiago, Julio (1953), "En torno al apunte", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 21 de junio, p. 9-C.

- Salas Anzures, Miguel (1954), "Sin título", de, *Artes de México*, números 5 y 6, diciembre, p. 1.
- Segota, Gordana (2007) "La ambición cosmopolita. Cultura y museos en México en la década de 1960", *Discurso Visual*, Enero – Abril, Ágora.
- Scherer García, Julio (1952), "Frida Kahlo, trabaja", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 14 de diciembre, p. 5-C y 11-C.
- Sin autor (1962), "Nuestra encuesta con los pintores", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 18 de marzo, p. 6.
- Sin autor (1961), "Sala de ventas", sin autor, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 4 de junio, p. 3.
- Sin autor (1961), "Sala de ventas", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 23 de abril, p. 3.
- Sin autor (1961), "Sala de ventas", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 7 de abril, p. 3.
- Sin autor, (1961), "Sala de ventas", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 26 de marzo, p. 4.
- Sin autor (1960), "Sala de ventas", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 28 de agosto, p. 3.
- Sin autor (1960), "Sala de ventas", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 4 de abril, p. 2.
- Sin autor (1960), "Sala de ventas", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 31 de enero, p. 2.
- Sin autor (1959), "Sala de ventas", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 27 de diciembre, p. 2.
- Sin autor (1959), "Sensacional exhibición de pinturas de Salvador Dalí", *El Informador*, Ciudad de México, 26 de abril, sección 2, p. 3.
- Sin autor (1958), "Espectáculos y cultura", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 9 de febrero, p. 9.

- Sin autor (1957), "Exposiciones y concursos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 9 de junio, p. 11.
- Sin autor (1957), "Exposiciones", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 14 y 21 de abril, p. 11.
- Sin autor (1956), "Exposición en la Galería de A. Souza," *Novedades*, Ciudad de México, 1 de julio, Segunda Sección, p. 5.
- Sin autor (1956), "Obtiene gran éxito la exposición de T. Hansen en la galería", *Novedades*, Ciudad de México, 4 de agosto, Sección N-B, p. 5.
- Sin autor (1954), "El arte y usted", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 20 de junio, p. 9-C.
- Sin autor (1952), "El arte y usted", sin autor, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 23 de noviembre, p. 5-E.
- Sin autor (1952), "El arte y usted", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 16 de noviembre, p. 5-E.
- Sin autor (1952), "Notas de cultura", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 26 de octubre, p. 7.
- Sin autor (1952), "Exposiciones", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 26 de octubre, p. 7.
- Sin autor (1951), "Notas de cultura", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 18 de febrero, p. 7.
- Tammy (1958), "Con la llegada de la primavera...", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 9 de marzo, p. 12.
- Tammy (1958), "Tranquilidad y elegancia", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 2 de marzo, p. 11.
- Tammy (1958), "Gentry y el día de los novios...", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 9 de febrero, p. 11.
- Tibol, Raquel (1993), "1968 y el Salón Independiente", en *Proceso*, Ciudad de México, 2 de octubre.
- Tibol, Raquel (1991), "Historiar la Galería Antonio Souza (I)", *Proceso*, Ciudad de México, 23 de septiembre, p. 55.

- Tibol, Raquel (1991), "Historiar la Galería Antonio Souza (III)", *Proceso*, Ciudad de México, 7 de octubre, p. 59.
- Tibol, Raquel (1984), "Antología de Gironella en el Tamayo", de Raquel Tibol, *Proceso*, Ciudad de México, 18 de agosto.
- Tibol, Raquel (1958), "En el grabado luchan dos tendencias: la responsabilidad social y la especulación artística", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 19 de octubre, p. 7.
- Tibol, Raquel (1956), "1956 en las artes plásticas", en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 30 de diciembre, p. 6.
- Tibol, Raquel (1955), "Leopoldo Méndez escribe sobre Fanny Rabel", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 25 de septiembre, p. 4.
- Valdés, Carlos (1961), "Notas pictóricas", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 23 de julio, p. 7.
- Valdés, Carlos (1961), "Sueños y cábalas en la galería de Juan Martín", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 18 de junio, p. 6.
- Westheim, Paul (1956), "El arte de Tamayo. Una investigación estética", en *Artes de México*, N° 12, Ciudad de México, mayo y junio, p. 8-14.
- Westheim, Paul (1954), "El arte de Felipe Orlando", *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 7 de noviembre, p. 5.

Entrevistas realizadas

- Entrevista con Arnaldo Coen en octubre de 2014 en la Ciudad de México.
Realizada junto con Pablo Gómez Ascensio.
- Entrevista con Arnaldo Coen el 27 de julio de 2016 en la Ciudad de México.
- Entrevista con Arturo García Bustos y Rina Lazo el 11 de febrero de 2016, Ciudad de México.
- Entrevista con Arturo García Bustos y Rina Lazo el 16 de febrero de 2016, Ciudad de México.

Entrevista con Vicente Rojo el 8 de abril de 2016, Ciudad de México.
Entrevista con Vicente Rojo el 25 de mayo de 2016, Ciudad de México.
Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.
Entrevista con Ester Echeverría el 16 de mayo de 2016, Ciudad de México.
Entrevista con Arturo Estrada el 2 de marzo de 2016, Ciudad de México.
Entrevista con Malú Block el 13 de junio de 2016, Ciudad de México.
Entrevista con Manuel Felguérez el 20 de junio de 2016, Ciudad de México.
Entrevista con Mariano Rivera Velázquez, 27 de junio de 2016, Ciudad de México.
Entrevista con Roger von Gunten, 21 de julio de 2016, Tepoztlán, Morelos.
Entrevista con Arnaldo Coen, 27 de julio de 2016, Ciudad de México.

Fuentes de Archivo

Fondo La Era de la Discrepancia, Centro de Documentación Arkheia, Museo
Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

Archivo de ventas de la Galería Juan Martín,

Detalle de la imagen anterior:

**Galería de ARTE
CONTEMPORANEO**

Lola Alvarez Bravo

PINTURA - ESCULTURA
GRABADO - LITOGRAFIA
FOTOGRAFIA

A M B E R E S 1 1

**GALERIA
Diego Rivera**

EXCLUSIVA EN EXPO-
SICION Y VENTA DE
SUS OLEOS, TEMPLES,
ACUARELAS Y DIBU-
JOS.



Calle IGNACIO MARISCAL No. 70.
Tel. 12-59-88.
Abierto de lunes a sábado de 9 a. m.
a 8 p. m., domingos de 9.30 a. m.
a 2 p. m.

GALERIA PROTEO

GENOVA 34, ALTOS, TEL. 35-40-20.
Tel. 12-59-88.

*Los más destacados
pintores contemporáneos.*

José Luis Cuevas - Enrique Eche-
varría - Alberto Gironella - Gimé-
nez Botey - Patric - Juan Soriano
Vlady - Héctor Xavler.

VENTA DE DIBUJOS Y
LITOGRAFIAS
ABIERTA DE 11 a 7.

TANOVA

REFORMA, s. LETRA I
TEL. 11-17-06

Retratos al óleo, acuarela, pastel,
crayón. Tomados del natural o de
fotografías. Precios económicos.

Vea en Mezzanino.
Grabados Antiguos.
Primorosamente encuadrados.

sol es un nuevo homenaje a él. Infinitas veces se han pin-
tado estas flores, a menudo
bien, más a menudo mal.
¿Por qué son tan inolvidables
los girasoles de Van Cogh?
Lo que nos conmueve ante
ellos— es la gran visión y es
la realización —mediante un
genial empleo de los elemen-
tos formales— de una gran
visión. En otras palabras:
Nos conmueve no lo que se
representa sino cómo se re-
presenta.

Nos importa no lo que se
representa sino cómo se re-
presenta —he aquí una de
las tesis proclamadas a fines
del siglo XIX por el impres-
ionismo. El impresionismo
no se interesa por el objeto
en sí, sino por el aspecto que
determinado objeto ofrece
dentro de determinada atmós-
fera, sometido a la acción
modeladora de la luz y el
aire. Monet pinta un montón
de heno, pinta quince veces
un mismo montón de heno,
a la luz, en cada caso distin-
ta, de las horas que se suce-
den. ¿Un montón de heno?
¿Y por qué no pinta, como el
celebérrimo (y ahora olvida-
do) Meissonnier una de tan-
tas renombradas batallas?

Kandinsky es —en 1910—
el primero en pintar “la acua-
reña abstracta”— el primero
en la civilización occidental.
(Solemos olvidar que todo el
arte, el gran arte del Islam,
es, de acuerdo con la prohibi-
ción de las imágenes esta-
blecidas por el Corán, arte
abstracto). ¿Cómo se le ocu-
rrió? Alguna vez, cuando to-
davía era estudiante, vió en
Moscú en una exposición, un
cuadro. No logró reconocer
lo que representaba. Con
ayuda del catálogo comprobó
que era uno de los “monte-
nes de heno” de Monet. “Sen-
tí vagamente —escribe en su
autobiografía— que este cua-
dro no tiene contenido, y me
di cuenta, con asombro, des-
concertado, de que no sólo
fascinaba sino que se graba-
ba imborrablemente en el al-
ma. Esto se debía al inusual
vigor de la paleta, algo que
nunca antes había visto, que
superaba todos mis sueños y
que confería a la pintura una
fabulosa fuerza y magnifi-
cencia”. Si un cuadro puede
ser una vivencia tan inme-

diata sin que se r
que representa, ¿l
tonces —se pregu
ky— idear prime
vo, que muchas
distrae la atenció
tor de lo que qu
sar en realidad?

INVITACION A LOS ARQUITECTOS, PINTORES Y ESCULT

Anexo II. Exposiciones en la Galería Prisse

El siguiente cuadro se ha confeccionado partiendo de las *Catálogos de las exposiciones de arte* que realizaba Justino Fernández, donde aparecen recogidas muestras realizadas en la Galería Prisse. A esta lista se le han agregado las exposiciones encontradas en la revisión hemerográfica, hasta configurar el presenta catálogo de muestras. La información que no se encontraba registrada por Fernández aparece aquí en cursiva, y cuenta con su referencia a pie de página en donde se especifica la fuente.

Tanto Justino Fernández como las noticias hemerográficas daban información variada sobre las exposiciones, más extensa de la aquí reflejada. En varios casos se pudo encontrar los títulos y alguna reproducción de las obras. Sin embargo, como este apartado responde a los intereses muy específicos de la tesis y no a una vocación enciclopédica, no se han incluido.

La forma de estructurar este cuadro está inspirada en el realizado por Tania Marcela Puente García y Gabriela Silva Ibargüen en 2013.

Fecha de apertura	Expositor/es	Observaciones
1952		
26 de septiembre.	Héctor Xavier, Vlady y Gironella ⁵⁵³ .	<i>Inauguración. Dibujos de Héctor Xavier y pinturas de los demás⁵⁵⁴.</i>
<i>Octubre⁵⁵⁵.</i>	<i>Héctor Xavier.</i>	<i>Pinturas. Hasta noviembre⁵⁵⁶.</i>
14 de noviembre	Bartolí	Pintura y dibujo. Hasta el 10 de diciembre.
11 de diciembre	Vady	Pintura y dibujo. <i>Hasta inicios de febrero⁵⁵⁷.</i>

⁵⁵³ Quizá no estuviera la obra de Gironella desde el inicio, porque Justino Fernández no incluyó su nombre, pero en una nota de finales de octubre se comenta que los tres exponían y se dedica unas líneas también a las obras de Gironella. "Notas de cultura", sin autor, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 26 de octubre de 1952, p. 7.

⁵⁵⁴ "Notas de cultura", sin autor, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 26 de octubre de 1952, p. 7.

⁵⁵⁵ "Notas de cultura", sin autor, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 26 de octubre de 1952, p. 7.

⁵⁵⁶ "Notas de cultura", sin autor, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 2 de noviembre de 1952, p. 7.

1953		
Febrero ⁵⁵⁸	Miguel de Unamuno, Eisenstein, Jean Charlot, Bartolí, Leonora Carrington, Dosamantes, Gironella, Maillol, Echeverría, Vlady, Héctor Xavier, Arturo Souto, Geles Cabrera y Víctor Trapote ⁵⁵⁹ .	Dibujos de "firmas de primera categoría en otras artes que nada tienen que ver con los pictórico específico", pinturas y esculturas.
Febrero ⁵⁶⁰	Francisco Tortosa	Pintura. Paisaje. Hasta Marzo ⁵⁶¹ .
Finales de marzo ⁵⁶²	Carl Olson ⁵⁶³ , entre otros.	Grabados suecos. Hasta mayo
8 de mayo ⁵⁶⁴	Francisco González ⁵⁶⁵	Hasta junio ⁵⁶⁶
9 de junio ⁵⁶⁷	José Luis Cuevas	Hasta mediados de julio ⁵⁶⁸
9 de junio ⁵⁶⁹	Bartolí, Carrington, Branner, Echeverría, Gironella, Maillol,	"Colectiva internacional". Hasta mediados de julio ⁵⁷⁰

⁵⁵⁷ "Exposiciones y concursos de arte", sin autor *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 1 de febrero de 1953, p. 7.

⁵⁵⁸ "Exposiciones y concursos de arte", sin autor *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 15 de febrero de 1953, p. 7.

⁵⁵⁹ "Dos interesantes concursos de arte", de Ceferino Palencia, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 22 de febrero de 1953, p. 5.

⁵⁶⁰ "Exposiciones y concursos de arte", sin autor *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 22 de febrero de 1953, p. 7.

⁵⁶¹ "Exposiciones y concursos de arte", sin autor *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 5 de abril de 1953, p. 2.

⁵⁶² "Exposiciones y concursos de arte", sin autor *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 29 de marzo de 1953, p. 2.

⁵⁶³ "Sobre el grabado sueco", de Margarita Nelken, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 3 de mayo de 1953, pp. 9-C y 10-C.

⁵⁶⁴ "Nuestras exposiciones", de Augusto Roca, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 27 de mayo de 1953, p. 9-C.

⁵⁶⁵ "Exposiciones y concursos de arte", sin autor *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 31 de mayo de 1953, p. 4.

⁵⁶⁶ "Nuestras exposiciones", de Augusto Roca, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 7 de junio de 1953, p. 9-C.

⁵⁶⁷ "Nuestras exposiciones", de Augusto Roca, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 21 de junio de 1953, p. 9-C.

⁵⁶⁸ "Exposiciones y concursos", sin autor *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 12 de julio de 1953, p. 5.

⁵⁶⁹ "Nuestras exposiciones", de Augusto Roca, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 21 de junio de 1953, p. 9-C.

	<i>Peinado, Tortosa y Vlady.</i>	
Octubre ⁵⁷¹		<i>Exposición colectiva</i>

Hemerografía del catálogo de la Galería Prisse

Palencia, Ceferino (1953), "Dos interesantes concursos de arte", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 22 de febrero, p. 5.

Nelken, Margarita (1953), "Sobre el grabado sueco", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 3 de mayo, pp. 9-C y 10-C.

Roca, Augusto (1953), "Nuestras exposiciones", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 12 de julio, p. 9-C

Roca, Augusto (1953), "Nuestras exposiciones", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 21 de junio, p. 9-C.

Roca, Augusto (1953), "Nuestras exposiciones", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 27 de mayo de 1953, p. 9-C.

Sin autor, (1953), "Exposiciones y concursos de arte", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 4 de octubre, p. 2.

Sin autor, (1953), "Exposiciones y concursos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 12 de julio, p. 5.

Sin autor, (1953), "Exposiciones y concursos de arte", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 31 de mayo, p. 4.

Sin autor, (1953), "Exposiciones y concursos de arte", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 5 de abril, p. 2.

⁵⁷⁰ "Nuestras exposiciones", de Augusto Roca, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, Ciudad de México, 12 de julio de 1953, p. 9-C.

⁵⁷¹ "Exposiciones y concursos de arte", sin autor *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 4 de octubre de 1953, p. 2.

- Sin autor, (1953), "Exposiciones y concursos de arte", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 29 de marzo, p. 2.
- Sin autor, (1953), "Exposiciones y concursos de arte", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 22 de febrero, p. 7.
- Sin autor, (1953), "Exposiciones y concursos de arte", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 1 de febrero, p. 7.
- Sin autor, (1952), "Notas de cultura", sin autor, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 26 de octubre, p. 7.
- .

Anexo III. Exposiciones en la Galería Proteo

El siguiente cuadro se ha confeccionado partiendo de las *Catálogos de las exposiciones de arte* que realizaba Justino Fernández, donde aparecen recogidas poco más de 100 muestras realizadas en la Galería Proteo. A esta lista se le han agregado las exposiciones encontradas en la revisión hemerográfica, hasta configurar el presente catálogo de 143 muestras. La información que no se encontraba registrada por Fernández aparece aquí en cursiva, y cuenta con su referencia a pie de página en donde se especifica la fuente.

Tanto Justino Fernández como las noticias hemerográficas daban información variada sobre las exposiciones, más extensa de la aquí reflejada. En varios casos se pudo encontrar los títulos y alguna reproducción de las obras. Sin embargo, como este apartado responde a los intereses muy específicos de la tesis y no a una vocación enciclopédica, no se han incluido.

Hay otra carencia: no aparecen reflejadas las exposiciones realizadas en los espacios que la galería abrió en otras ciudades; tampoco las muestras que llevó a museos del extranjero. En el caso de las muestras realizadas en la sala que abrió la señora Joq en Nueva York, tan solo se ha podido localizar información hemerográfica de los expositores de la inauguración. En los casos de Chichén Itzá, Cuernavaca y Nuevo León, apenas hay información sobre estos espacios y menos aún sobre quién expuso en ellos.

Fecha de apertura	Expositor/es	Observaciones
1954		
<i>8 de julio⁵⁷²</i>	<i>Barroso, José Bartolí, Belaín, Joaquín Peinado, L. Carmona Armando, Pedro Coronel, Rafael Coronel, José Luis Cuevas, Echeverría, Fernández Balbuena,</i>	<i>Colectiva para la apertura.</i>

⁵⁷² Fecha que figura en la invitación.

	<i>Elvira Gascón, Alberto Gironella, Jorge Larco, López Nuza⁵⁷³, Rodríguez Lozano, Alfonso Michel, Gustavo Montoya Nefero, Felipe Orlando, Carlos Orozco Romero, Alice Rahon, Diego Rivera, Arturo Souto y Tortosa⁵⁷⁴. También Dosamantes⁵⁷⁵.</i>	
<i>27 de julio⁵⁷⁶</i>	<i>Enrique Echeverría</i>	<i>Óleos y dibujos</i>
27 de agosto	Francisco Tortosa	Pinturas. Hasta el 20 de septiembre
<i>Mediados de octubre⁵⁷⁷</i>	<i>Marcía Marx Bennet</i>	
4 de noviembre	Michael Foster	Pinturas al óleo y piroxilina. Hasta el 25 de noviembre
4 de diciembre	Pedro Coronel	Pinturas. <i>Al menos hasta el 2 de enero⁵⁷⁸.</i>
1955		
28 de enero	Jorge Larco	<i>Al menos hasta el 6 de marzo⁵⁷⁹</i>
17 de marzo	Rafael H. Barroso, José Bartolí, Ansgarius Borjesson, Geles	“Primer Salón del Arte Libre”. <i>Al menos hasta el 24 de abril⁵⁸⁰</i>

⁵⁷³ Así aparece este apellido escrito por Crespo de la serna, aunque probablemente se trate de Leonel López-Nussa.

⁵⁷⁴ “Excelente exposición colectiva bajo el signo de Proteo”, de Jorge J. Crespo de la Serna, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 1 de agosto de 1954, p. 4.

⁵⁷⁵ Dosamantes no es mencionado por Crespo, aunque la forma de cierre de su nota da a entender que había otros artistas. Dosamantes es incluido en “Panorama de las artes plásticas. Nueva galería y exposición de la Unesco”, de P. Fernández Márquez, *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, México, 25 de julio de 1954, p. 7.

⁵⁷⁶ “El arte y usted” y “Panorama de la cultura”, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, 1 de agosto de 1954, p. 9-C.

⁵⁷⁷ “Exposiciones y concursos”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 17 de octubre de 1954, p.2.

⁵⁷⁸ Justino Fernández fechó el fin el 31 de diciembre, pero aún se ha encontrado una referencia posterior. “Exposiciones y concursos”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 2 de enero de 1955, p. 5.

⁵⁷⁹ “Exposiciones y concursos”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 6 de marzo de 1955, p. 2.

	Cabrera, Enrique Climent, Pedro Coronel, José Luis Cuevas, Enrique Echeverría, José María Giménez-Botey, Alberto Gironella, Mathias Goeritz, Dorothy Hood, Richard Kent, Sigmund Menkes, Felipe Orlando, Carlos Orozco Romero, Lucien Parizeau, Rufino Tamayo y Juliette La Chaume.	
21 de abril	Mathias Goeritz	Pinturas, esculturas y proyectos. <i>Al menos hasta el 15 de mayo</i> ⁵⁸¹ .
19 de mayo	Anna Hochstein Heller	<i>Esculturas</i> ⁵⁸² . <i>Al menos hasta el 19 de junio</i> ⁵⁸³ .
19 de mayo	Juan Luis Velázquez	<i>Crayones. Al menos hasta el 19 de junio</i> ⁵⁸⁴ .
<i>Finales de mayo</i> ⁵⁸⁵	<i>Carlos Orozco Romero, Felipe Orlando, Climent, Alice Rahon, Alfonso Michel, Vlady, Gironella, José Luis Cuevas, Bartolí, Dorothy Hood, Pedro Coronel y Mathias Goeritz.</i>	<i>Colectiva de los pintores habituales más obra de Mané-Katz. De Goeritz siguen las esculturas de la anterior exposición</i>

⁵⁸⁰ Justino Fernández fechó el fin el 16 de abril, pero aún se ha encontrado una referencia posterior "Exposiciones y concursos", *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 24 de abril de 1955, p. 4.

⁵⁸¹ Justino Fernández fechó el fin el 7 de mayo, pero aún se ha encontrado una referencia posterior "Exposiciones y concursos", *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 15 de mayo de 1955, p. 4.

⁵⁸² Estas dos exposiciones inauguradas el mismo día son individuales simultáneas, y no una colectiva, como da a entender Justino Fernández. "Tres exposiciones simultáneas", De Jorge J. Crespo de la Serna, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 5 de junio de 1955, p. 5.

⁵⁸³ "Exposiciones y concursos", *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 19 de junio de 1955, p.2.

⁵⁸⁴ "Exposiciones y concursos", *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 19 de junio de 1955, p.2.

⁵⁸⁵ "Tres exposiciones simultáneas", De Jorge J. Crespo de la Serna, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 5 de junio de 1955, p. 5.

23 de junio	Pierre Alechinsky, François Arnal, Enrico Baj, Léon Bellefleur, Camille Bryen, Carl Buchheister, Bernard Child, Sergio Dangelo, Beatrice De La Sabliere, Pierre Demarne, Roel D'Haese, Gianni Dova, Oyvind Fahlström, Lucio Fontana, Aline Gagnaire, Roland Giguere, Roger-Edgar Gillet, Mathias Goeritz, Karl Otto Götz, C. O. Hulten, Paul Jenkins, Gösta Kriland, Francisco Nieva, Andres Osterlin, Jesús Reyes Ferreira, Mario Rossello, Bernard Schultze, Seigle y Juan Soriano.	“Segunda Confrontación Internacional de Arte Experimental”. Hasta el 16 de julio.
23 de junio	Germán Cueto	Cerámicas. Hasta el 16 de julio.
<i>Mediados de julio</i> ⁵⁸⁶	<i>Carlos Sánchez M.</i>	<i>Pintura.</i>
28 de julio	Castillo Oramas	Esculturas. <i>Al menos hasta el 14 de agosto</i> ⁵⁸⁷ .
<i>Mediados de agosto</i> ⁵⁸⁸	<i>Ponce de León</i>	<i>Obra gráfica.</i>
<i>Finales de agosto</i> ⁵⁸⁹	<i>Dorothy Wood</i>	<i>Óleos, dibujos y grabados</i> ⁵⁹⁰ .

⁵⁸⁶ “Exposiciones y concursos”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 17 de julio de 1955, p.2.

⁵⁸⁷ “Exposiciones y concursos”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 14 de agosto de 1955, p. 5.

⁵⁸⁸ “Exposiciones y concursos”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 21 de agosto de 1955, p. 2.

⁵⁸⁹ “Exposiciones y concursos”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 28 de agosto de 1955, p. 2.

⁵⁹⁰ “Exposiciones y concursos”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 4 de septiembre de 1955, p. 2.

Mediados de octubre ⁵⁹¹	Enrique Climent, José Luis Cuevas, Mathias Goeritz y Felipe Orlando. También Giménez-Botey ⁵⁹² .	Esculturas de Botey y pinturas del resto ⁵⁹³ .
Noviembre	Mathias Goeritz	Esculturas. Hasta diciembre.
10 de noviembre	Rosa María Sustaeta	Óleos y dibujos. Al menos hasta el 1 de enero ⁵⁹⁴ .
Mediados de noviembre ⁵⁹⁵	Climent, Cuevas, Goeritz, Orlando y Rahon	Colectiva de escultura. Al menos hasta el 1 de enero ⁵⁹⁶ .
19 de diciembre	Fernando Belain, Alfred Rogoway, Guillermo Silva y Valetta.	Hasta el 6 de enero
1956		
12 de enero	Manuel Toapanta Ronquillo	“Evocación de Quito Colonial”
Inicios de marzo ⁵⁹⁷	Jorge Dubón	Exposición de escultura. Hasta finales de abril ⁵⁹⁸
3 de mayo	Tamayo	Óleos. Al menos hasta el 10 de junio ⁵⁹⁹ .
23 de mayo	Judson Briggs, Pedro Coronel, José Luis Cuevas, Enrique Echeverría, Gironella, Maka, Felipe Orlando,	“Colectiva de Pintores Exclusivos”. Hasta el 21 de junio

⁵⁹¹ “Exposiciones y concursos”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 23 de octubre de 1955, p. 5.

⁵⁹² “Exposiciones y concursos”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 6 de noviembre de 1955, p. 2.

⁵⁹³ “Dos importantes exposiciones”, de Ceferino Palencia, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 6 de noviembre de 1955, p. 2.

⁵⁹⁴ “Exposiciones y concursos”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 1 de enero de 1956, p. 5.

⁵⁹⁵ “Exposiciones y concursos”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 20 de noviembre de 1955, p.2.

⁵⁹⁶ “Exposiciones y concursos”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 1 de enero de 1956, p.2.

⁵⁹⁷ “Exposiciones y concursos”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 4 de marzo de 1956, p.2.

⁵⁹⁸ “Exposiciones y concursos”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 22 de abril de 1956, p.2.

⁵⁹⁹ Justino Fernández fechó el fin el 20 de mayo, pero aún se ha encontrado una referencia posterior “Exposiciones y concursos”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 10 de junio de 1956, p. 4.

	Patric, Juan Soriano, Vlady, Héctor Xavier y Giménez-Botey	
Julio-agosto ⁶⁰⁰	Pedro Coronel	Pinturas y dibujos
Julio-Agosto ⁶⁰¹	Diego Rivera, Orozco, Siqueiros, Mérida, Tamayo, Leonora Carrington, Lola Cueto, Federico Cantú, José Luis Cuevas, Echeverría, Maka Strauss, Patric, Soto Soria y Giménez-Botey	Exposición colectiva en Caracas
9 de agosto	Patric	Pinturas. Al menos hasta el 23 de septiembre ⁶⁰² .
25 de septiembre	Monferrer	Pinturas. Al menos hasta el 21 de octubre ⁶⁰³ .
25 de octubre	Maka	Pinturas. Al menos hasta el 1 de noviembre ⁶⁰⁴ .
22 de noviembre	Vlady	Pinturas. Hasta el 20 de diciembre
1957		
10 de enero ⁶⁰⁵	Enrique Echeverría	18 pinturas de uno de los pintores exclusivos de la galería ⁶⁰⁶ . Al menos hasta el 17 de febrero ⁶⁰⁷ .
26 de febrero	Diego Rivera, O'Gorman, Mérida,	"El experimento del Mosaico en México".

⁶⁰⁰ "4 exposiciones y una coda", de J. J. Crespo de la Serna, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 12 de agosto de 1956, p. 4.

⁶⁰¹ "4 exposiciones y una coda", de J. J. Crespo de la Serna, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 12 de agosto de 1956, p. 4.

⁶⁰² "Galerías y exposiciones", *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 23 de septiembre de 1956, p. 5.

⁶⁰³ "Exposiciones", *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 21 de octubre de 1956, p. 4.

⁶⁰⁴ "Exposiciones", *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 1 de diciembre 1956.

⁶⁰⁵ "Exposiciones", *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 6 de enero de 1957, p. 7.

⁶⁰⁶ "Exposiciones", *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 13 de enero de 1957, p. 6.

⁶⁰⁷ "Exposiciones", *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 17 de febrero de 1957, p. 7.

	<i>Siqueiros, Vlady, Max Cetto, Patric</i> ⁶⁰⁸	Hasta el 6 de marzo. <i>Exposición realizada en la nueva sede</i>
7 de marzo	Giménez-Botey	Hasta el 2 de abril
<i>Abril</i> ⁶⁰⁹	<i>George Akimoto, José L. Cao, Bart Doe, Richard Foes, Darrel Millsap, Bill Richardson, Oscar Rodríguez, Isidro Sánchez, Covisa, Roy Schroeder, Ken Smith y Bill Tobias</i>	<i>Exposición de arte publicitario. Carteles.</i>
<i>Abril- mayo</i> ⁶¹⁰	<i>Echeverría, Gironella, Giménez-Botey, Patric, Soriano y Vlady</i>	<i>Hasta julio o agosto</i> ⁶¹¹ .
8 de mayo	Héctor Xavier	Pinturas y dibujos. Hasta el 1 de junio
15 de mayo	Andrés Salgó	Pintura y cerámica. Hasta el 7 de junio.
6 de junio	Bartolí	Pinturas
12 de junio	Monferrer	Pinturas. <i>Al menos hasta el 7 de julio</i> ⁶¹² .
11 de julio	Alfredo Navarro España	Pinturas. <i>Abstracciones</i> ⁶¹³ . <i>Al menos hasta el 28 de julio</i> ⁶¹⁴ .
<i>Julio</i>	<i>Whitford Carter</i>	<i>21 obras. Al menos hasta el 11 de agosto</i> ⁶¹⁵ .

⁶⁰⁸ “Exposiciones”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 3 de marzo de 1957, p. 6.

⁶⁰⁹ “Exposiciones”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 14 y 21 de abril de 1957, p. 11.

⁶¹⁰ “Exposiciones”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 5 de mayo de 1957, p. 11.

⁶¹¹ El 9 y el 23 de junio, el 7 y 14 de julio y el 8 de agosto se encuentran referencias sobre una exposición colectiva de pintores de la galería en la Proteo en el apartado “Exposiciones y concursos” de *México en la cultura*. Sin embargo, no se ha podido determinar si es la misma o diferentes muestras.

⁶¹² “Exposiciones”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 7 de julio de 1957, p. 9.

⁶¹³ “Exposiciones”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 14 de julio de 1957, p. 9.

⁶¹⁴ “Exposiciones”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 28 de julio de 1957, p. 9.

⁶¹⁵ “Exposiciones”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 11 de agosto de 1957, p. 9.

8 de agosto	Gironella	Pinturas. Hasta el 6 de septiembre
29 de agosto	Rufino Tamayo	Exposición del mural "Prometo" para la biblioteca de la Universidad de Puerto Rico.
5 de septiembre	Patric	Hasta el 5 de noviembre
11 de septiembre	Gustavo Alaniz ⁶¹⁶	Pinturas. Hasta el 5 de octubre
3 de octubre	Terrazas Pardo	<i>Dibujos</i> ⁶¹⁷ . <i>Al menos hasta el 10 de noviembre</i> ⁶¹⁸ .
3 de octubre	Clara Ledesma	<i>14 pinturas y 12 cerámicas</i> ⁶¹⁹ . <i>Al menos hasta el 10 de noviembre</i> ⁶²⁰ .
<i>Inicios de octubre</i> ⁶²¹	<i>Sergio Brachet</i>	<i>Obras sobre "Mares del Sur". Al menos hasta el 10 de noviembre</i> ⁶²² .
13 de noviembre		Arte Primitivo Africano. Hasta el 4 de diciembre.
21 de noviembre	Nicolás de San Miguel	Hasta el 3 de diciembre.
5 de diciembre	Arturo Souto	<i>Pintura</i> ⁶²³ . Hasta el 1 de enero.
1958		
8 de enero	Vlady	Hasta el 12 de febrero
22 de enero	Leonardo Nierman	Pinturas. Hasta el 18 de febrero

⁶¹⁶ Es su primera exposición. "Exposiciones", *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 11 de agosto de 1957, p. 9.

⁶¹⁷ "Exposiciones", *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 13 de octubre de 1957, p. 9.

⁶¹⁸ "Galerías", *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 10 de noviembre de 1957, p. 9.

⁶¹⁹ "Exposiciones", *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 13 de octubre de 1957, p. 9.

⁶²⁰ "Galerías", *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 10 de noviembre de 1957, p. 9.

⁶²¹ "Exposiciones", *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 13 de octubre de 1957, p. 9.

⁶²² "Galerías", *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 10 de noviembre de 1957, p. 9.

⁶²³ "La exposición de Souto", de J. J. Crespo de la Serna, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, 22 de diciembre de 1957, p. 6.

<i>Finales de enero</i> ⁶²⁴	<i>Colectiva de pintores de la galería.</i>	<i>Al menos hasta el 23 de febrero</i> ⁶²⁵ .
<i>Febrero</i> ⁶²⁶	<i>Vlady, Carrington, Tamayo y otros</i>	<i>Exposición enviada a Caracas</i>
<i>Febrero-marzo</i> ⁶²⁷	<i>Enrique Echeverría</i>	<i>Al menos hasta el 6 d abril</i> ⁶²⁸ .
24 de abril	Virgilio Ruiz	Hasta el 26 de mayo
<i>Finales de abril</i> ⁶²⁹		<i>Exposición proyecto del “Salón Anual Larín” para pintores jóvenes. Se fundará un patronato y los jueces serán Margarita Nelken, Jorge Juan Crespo de la Serna, Enrique Fernández Gual y Raúl Flores Guerrero. Hasta el 5 de mayo.</i>
7 de mayo	José Giménez Espinosa	Hasta el 2 de junio
<i>Mayo</i> ⁶³⁰	<i>Colectiva de pintores de la galería</i>	<i>Al menos hasta el 18 de mayo</i>
19 de mayo	Vinko Segota	Hasta el 8 de junio
9 de junio	Geles Cabrera, Germán Cueto, Alberto Gironella, Enrique Echeverría, Leonora Carrington, Rufino Tamayo, Nefero, Mathias Goeritz, Vlady, Bartolí, Patric,	Exposición paralela a la I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado.

⁶²⁴ Se desconoce quiénes expusieron exactamente, aunque se pueden deducir algunos nombres por las anteriores colectivas de la galería. “Espectáculos y cultura”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 26 de enero de 1958, p. 9.

⁶²⁵ “Espectáculos y cultura”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 23 de febrero de 1958, p. 10.

⁶²⁶ “Espectáculos y cultura”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 9 de febrero de 1958, p. 9.

⁶²⁷ “Espectáculos de la ciudad”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 2 de marzo de 1958, p. 10.

⁶²⁸ “Espectáculos de la ciudad”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 6 de abril de 1958, p. 10.

⁶²⁹ “Espectáculos de la ciudad”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 27 de abril de 1958, p. 10.

⁶³⁰ Se desconoce quiénes fueron los expositores. “Espectáculos de la ciudad”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 11 y 18 de mayo de 1958.

	Giménez-Botey, Cordelia Urueta, Remedios Varo, Carlos Mérida, Alfonso Michel, Héctor Xavier, Virgilio, Vela Zanetti y Marysole Wörner Baz	
17 de julio	Esther Luz Guzmán	Óleos. Hasta el 12 de agosto.
7 de agosto	Silva Santamaría	Óleos. Hasta el 10 de septiembre.
20 de agosto	Vicente Rojo	Pintura. Hasta el 15 de septiembre
11 de septiembre	Marysole Wörner Baz	Óleos. Hasta el 14 de octubre
1 de octubre	Andrée Bordeaux-Le Pecq	Pintura. Hasta el 27 de octubre
16 de octubre	Héctor Xavier	Punta de plata y tintas. <i>Hasta el 2 de diciembre</i> ⁶³¹ .
5 de noviembre	Alfredo Navarro España	Hasta el 2 de diciembre
10 de diciembre	Nicolás de San Miguel	<i>14 óleos</i> ⁶³² . <i>Al menos hasta el 11 de enero</i> ⁶³³ .
1959		
15 de enero	Enrique Echeverría	Pintura. Hasta el 16 de febrero
<i>Febrero</i> ⁶³⁴	<i>Patric</i>	<i>Pintura. Al menos hasta el 1 de marzo.</i> ⁶³⁵
<i>Febrero</i> ⁶³⁶	<i>Felipe Fabregat</i>	<i>Pintura</i>
19 de marzo	Felipe Vallejo	Pintura. Hasta el 15 de abril.

⁶³¹ “Espectáculos”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 9 de noviembre de 1958, p. 11.

⁶³² “Espectáculos”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 21 de diciembre de 1958, p. 10.

⁶³³ “Espectáculos”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 11 de enero de 1959, p. 10.

⁶³⁴ “Espectáculos”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 22 de febrero de 1959, p. 6.

⁶³⁵ “Espectáculos”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 1 de marzo de 1959, p. 8.

⁶³⁶ “Últimas exposiciones”, de J. J. Crespo de la Serna, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 8 de marzo de 1959, p. 7.

Marzo ⁶³⁷	<i>Echeverría, Vlady, Marysole Wörner Baz, Leonora Carrington y Guillermo Silva Santamaría</i>	<i>Colectiva de pintores de la galería. Al menos hasta el 3 de mayo</i> ⁶³⁸ .
15 de abril	Socram	Pintura. Hasta el 19 de mayo
Mayo ⁶³⁹	<i>Salvador Dalí</i>	<i>“Exhibición cóctel relámpago” para presentar tres cuadros realizados por Dalí para una casa comercial de los Estados Unidos con sucursal en México</i>
14 de mayo	Monferrer	Pintura
11 de junio	Renato Paresce	Retrospectiva organizada por el Instituto Italiano de la Cultura y bajo los auspicios de la Embajada de Italia en México
Junio-julio ⁶⁴⁰	<i>Lilia Porter</i>	<i>Al menos hasta el 12 de julio</i> ⁶⁴¹ .
Julio ⁶⁴²	<i>Kirch, Matilla, Sánchez y Walcott</i>	<i>Al menos hasta finales de julio</i> ⁶⁴³ .
22 de julio	Bryna Raskin Prenskey	Hasta el 25 de agosto.
Agosto ⁶⁴⁴	<i>Silva Santamaría</i>	<i>Al menos hasta el 23 de agosto</i> ⁶⁴⁵
26 de septiembre	García Lema	Pintura
14 de octubre	Vicente Rojo	“Los Presagios”. Hasta el 17 de noviembre
21 de octubre	José Antonio	Esculturas. Hasta el 17

⁶³⁷ “Espectáculos”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 26 de marzo de 1959, p. 7.

⁶³⁸ “Espectáculos”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 3 de mayo de 1959, p. 8.

⁶³⁹ “Galerías”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 10 de mayo de 1959, p. 6.

⁶⁴⁰ “Galerías”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 5 de julio de 1959, p. 6.

⁶⁴¹ “Galerías”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 12 de julio de 1959, p. 6.

⁶⁴² “Galerías”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 12 de julio de 1959, p. 6.

⁶⁴³ “Galerías”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 26 de julio de 1959, p. 6.

⁶⁴⁴ “Galerías”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 9 de agosto de 1959, p. 7.

⁶⁴⁵ “Galerías”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 23 de agosto de 1959.

		de noviembre.
19 de noviembre	Giménez-Botey	Pintura y esculturas. <i>Al menos hasta el 10 de enero</i> ⁶⁴⁶ .
<i>Finales de noviembre</i> ⁶⁴⁷	<i>Leticia Tarragó</i>	<i>Dibujos y pintura</i> ⁶⁴⁸ s. <i>Al menos hasta el 10 de enero</i> ⁶⁴⁹ .
25 de noviembre	Alberto Isaac y José Padilla Carlin ⁶⁵⁰	Pintura. Hasta el 22 de diciembre.
1960		
7 de enero	Vlady	
<i>Finales de enero</i> ⁶⁵¹	<i>Nicolás de San Miguel</i>	<i>Al menos hasta el 12 de febrero</i> ⁶⁵² .
11 de febrero	Enrique Echeverría	Pintura. Hasta el 16 de marzo.
2 de marzo	Alfredo Navarro España	<i>Al menos hasta el 3 de abril</i> ⁶⁵³ .
17 de marzo	Patric	Hasta el 20 de abril.
6 de abril	Virgilio Ruiz	Hasta el 10 de mayo.
21 de abril	Hans Erni	<i>Al menos hasta el 15 de mayo</i> ⁶⁵⁴ .
11 de mayo	Peter Rodríguez	Hasta el 14 de junio.
9 de junio	Cordelia Urueta	Hasta el 5 de julio.
15 de junio	Antonio Prado	<i>Al menos hasta el 31 de julio</i> ⁶⁵⁵ .
5 de julio	Leonardo Nierman	Hasta el 12 de julio.
14 de julio	Roberto García York	<i>Al menos hasta el 14 de agosto</i> ⁶⁵⁶ .

⁶⁴⁶ “Guía de exposiciones”, *Diorama de la cultura*, Suplemento de *Excélsior*, 10 de enero de 1960, p. 4.

⁶⁴⁷ “Guía de exposiciones”, *Diorama de la cultura*, Suplemento de *Excélsior* México, 29 de noviembre de 1959, p. 2.

⁶⁴⁸ “Ímpetus nuevos”, de Enrique Fernández Gual, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, México, 29 de noviembre de 1959.

⁶⁴⁹ “Guía de exposiciones”, *Diorama de la cultura*, Suplemento de *Excélsior*, México, 10 de enero de 1960, p. 4.

⁶⁵⁰ En la revisión realizada en *Excélsior* y *México en la cultura* solo se han encontrado referencias, y varias, a la exposición de Alberto Isaac, pero ninguna acerca de la de Padilla.

⁶⁵¹ “Guía de exposiciones”, *Excélsior*, México, 31 de enero de 1960, p. 38-A.

⁶⁵² “Guía de exposiciones”, *Excélsior*, México, 10 de febrero de 1960, p. 30-A.

⁶⁵³ “Guía de exposiciones”, *Excélsior*, México, 3 de abril de 1960, p. 9-B

⁶⁵⁴ “Guía de exposiciones”, *Excélsior*, México, 15 de mayo de 1960.

⁶⁵⁵ “Guía de exposiciones”, *Excélsior*, México, 31 de julio de 1960, p. 32-A.

28 de julio	Marysole Wörner Baz	<i>Al menos hasta el 14 de agosto</i> ⁶⁵⁷ .
4 de agosto	<i>Varaz Samuelian</i>	<i>Pintura</i> ⁶⁵⁸ . Hasta el 7 de septiembre
4 de agosto	<i>Simo Ybarra</i>	<i>Escultura</i> ⁶⁵⁹ . Hasta el 7 de septiembre
24 de agosto	Robert Earl	Óleos
Agosto-septiembre ⁶⁶⁰	<i>Enrique Climent Cordelia Urueta, Vicente Rojo, Juan Soriano y Vlady.</i>	<i>Exposición para el estreno de la galería en Nueva York</i>
5 de septiembre	Leonora Carrington, Cordelia Urueta, Juan Soriano, Vlady, Enrique Echeverría, Marysole Wörner Baz, Leonardo Nierman, Maka, Patric, Guillermo, Silva Santamaría, Giménez-Botey y Vicente Rojo	Colectiva de pintores de la galería.
12 de septiembre	Pedro Friedeberg	<i>Al menos hasta el 16 de octubre</i> ⁶⁶¹ .
28 de septiembre	Jorge Noceda Sánchez	Hasta el 25 de octubre.
13 de octubre	Antonio Peyri	Óleos y dibujos. Hasta el 16 de noviembre.
26 de octubre	José Padilla Carlin	Hasta el 29 de noviembre.
8 de diciembre	José García Narezco	<i>Pintura. Al menos hasta el 8 de enero</i> ⁶⁶² .
14 de diciembre	Marysole Wörner Baz	<i>Al menos hasta el 12 de febrero</i> ⁶⁶³ .

⁶⁵⁶ Justino Fernández fecha el final el 27 de julio, pero se han encontrado referencias posteriores. "Guía de exposiciones", *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, México, 14 de agosto de 1960, p. 4.

⁶⁵⁷ "Guía de exposiciones", *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, México, 14 de agosto de 1960, p. 4.

⁶⁵⁸ Las exposiciones de Samuelian e Ybarra son anotadas juntas por Justino Fernández, pero se trata de exposiciones diferentes, no de una colectiva. "De todo, bastante", de Enrique Fernández Gual, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, México, 28 de agosto de 1960, p. 2.

⁶⁵⁹ "Guía de exposiciones", *Excélsior*, México, 4 de septiembre de 1960, p. 7-B.

⁶⁶⁰ "La 'Proteo' en Nueva York", de Jorge J. Crespo de la Serna, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, 4 de septiembre de 1960, p. 12.

⁶⁶¹ "Guía de exposiciones", *Excélsior*, México, 16 de octubre de 1960, p. 16-C.

⁶⁶² "Guía de exposiciones", *Excélsior*, México, 8 de enero de 1961, p. 8-B.

1961		
Febrero ⁶⁶⁴	Patric	Óleos y dibujos. Al menos hasta el 19 de marzo ⁶⁶⁵ .
Marzo ⁶⁶⁶	Nena Coronil y Fidel A. Barajas	Óleos. Al menos hasta el 9 de abril ⁶⁶⁷ .
13 de abril	Maka	Al menos hasta el 30 de abril ⁶⁶⁸ .
26 de abril	Bertha Gómez Palacio	Hasta el 23 de mayo
11 de mayo	Leonardo Nierman	Hasta el 24 de mayo
Inicios de junio ⁶⁶⁹	Gwenda Davies	Al menos hasta finales de junio ⁶⁷⁰ .
14 de junio	Fray Gerardo	Hasta el 3 de julio
13 de julio	Felipe Saúl Peña	Pintura
2 de agosto	Vicente Rojo	Pintura
29 de septiembre	Ignacio María Beteta	Exposición-subasta de acuarelas y dibujos. Hasta el 12 de octubre
1962		
19 de marzo	Arturo Souto	
29 de marzo	On Kawara	"8 Decoration-Cakes sobre los muros blancos". Hasta el 17 de abril.
4 de abril	Tomás Parra	Al menos hasta el 6 de mayo ⁶⁷¹ .
3 de mayo	Rafael López Loza	Hasta el 24 de mayo.

⁶⁶³ "Guía de exposiciones", *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, México, 12 de febrero de 1961, p. 4.

⁶⁶⁴ "Guía de exposiciones", *Excélsior*, México, 19 de febrero de 1961, p. 34-A.

⁶⁶⁵ "Guía de exposiciones", *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, México, 19 de marzo de 1961, p. 4.

⁶⁶⁶ No se especifica si es una exposición conjunta dos independientes. "Guía de exposiciones", *Excélsior*, México, 26 de marzo de 1961, p. 35-A.

⁶⁶⁷ "Guía de exposiciones", *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, México, 19 de abril de 1961, p. 4.

⁶⁶⁸ "Guía de exposiciones", *Excélsior*, México, 30 de abril de 1961, p. 3-B.

⁶⁶⁹ "Guía de exposiciones", *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, México, 11 de junio de 1961, p. 2.

⁶⁷⁰ "Guía de exposiciones", *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, México, 18 de junio de 1961, p. 2.

⁶⁷¹ "Exposiciones", *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 6 de mayo de 1962, p. 7.

13 de junio	Alexandrine de Premio Real	Hasta el 1 de julio.
<i>Finales de junio</i> ⁶⁷²	<i>Kendrick</i>	<i>Óleos. Al menos hasta el 15 de julio</i> ⁶⁷³ .
1 de agosto	José García Ocejo	Hasta el 11 de agosto.
22 de agosto	Leonardo Nierma	Hasta el 15 de septiembre.
29 de agosto	Manuel Tarragona	Hasta el 24 de septiembre.
19 de septiembre	García Lema	Hasta el 2 de octubre.
3 de octubre	Vicente Rojo	Pintura. Hasta el 23 de octubre
21 de noviembre	Fitzia	<i>Al menos hasta el 12 de diciembre</i> ⁶⁷⁴ .
5 de diciembre	Jorge Noceda Sánchez	Hasta el 31 de diciembre.
1963		
6 de febrero	Marysole Wörner Baz	Hasta el 2 de marzo.

Fuentes del catálogo de exposiciones de la Galería Proteo

Bibliografía

Fernández, Justino (1955), "Catálogo de las exposiciones de arte en 1954", suplemento de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 23, México.

Fernández, Justino (1956), "Catálogo de las exposiciones de arte en 1955", suplemento de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 24, México.

Fernández, Justino (1957), "Catálogo de las exposiciones de arte en 1956", suplemento de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 26, México.

⁶⁷² "Exposiciones", *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 24 de junio de 1962, p. 10.

⁶⁷³ "Exposiciones", *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 15 de julio de 1962, p. 10.

⁶⁷⁴ "Galerías", *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, México, 12 de diciembre de 1962, p. XX.

- Fernández, Justino (1958), "Catálogo de las exposiciones de arte en 1957", suplemento de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 27, México.
- Fernández, Justino (1959), "Catálogo de las exposiciones de arte en 1958", suplemento de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 28, México.
- Fernández, Justino (1960), "Catálogo de las exposiciones de arte en 1959", suplemento de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 29, México.
- Fernández, Justino (1961), "Catálogo de las exposiciones de arte en 1960", suplemento de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 30, México.
- Fernández, Justino (1962), "Catálogo de las exposiciones de arte en 1961", suplemento de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 31, México.
- Fernández, Justino (1963), "Catálogo de las exposiciones de arte en 1962", suplemento de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 32, México.
- Fernández, Justino (1964), "Catálogo de las exposiciones de arte en 1963", suplemento de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 33, México.

Hemerografía

- Crespo de la Serna, Jorge Juan (1960), "La 'Proteo' en Nueva York", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 4 de septiembre, p. 12.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan (1959), "Últimas exposiciones", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 8 de marzo, p. 7.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan (1957), "La exposición de Souto", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 22 de diciembre, p. 6.

- Crespo de la Serna, Jorge Juan (1956), "4 exposiciones y una coda", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 12 de agosto, p. 4.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan (1955), "Tres exposiciones simultáneas", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 5 de junio, p. 5.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan (1954), "Excelente exposición colectiva bajo el signo de Proteo", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 1 de agosto, p. 4.
- Fernández Gual, Enrique, (1960), "De todo, bastante", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, México, 28 de agosto, p. 2.
- Fernández Gual, Enrique, (1959), "Ímpetus nuevos", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, México, 29 de noviembre.
- Fernández Márquez, Pablo, (1954), "Panorama de las artes plásticas. Nueva galería y exposición de la Unesco", *Revista mexicana de la cultura*, suplemento de *El Nacional*, México, 25 de julio, p. 7.
- Palencia, Ceferino (1955), "Dos importantes exposiciones", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 6 de noviembre, p. 2.
- Sin autor (1962), "Galerías", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, México, 12 de diciembre, p. XX.
- Sin autor (1962), "Exposiciones", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 15 de julio, p. 10.
- Sin autor (1962), "Exposiciones", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 24 de junio, p. 10.
- Sin autor (1961), "Guía de exposiciones", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, México, 18 de junio, p. 2.
- Sin autor (1961), "Guía de exposiciones", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, México, 11 de junio, p. 2.
- Sin autor (1961), "Guía de exposiciones", *Excélsior*, México, 30 de abril, p. 3-B.
- Sin autor (1961), "Guía de exposiciones", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, México, 19 de abril, p. 4.
- Sin autor (1961), "Guía de exposiciones", *Excélsior*, México, 26 de marzo, p. 35-A.

- Sin autor (1961), "Guía de exposiciones", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, México, 19 de marzo, p. 4.
- Sin autor (1961), "Guía de exposiciones", *Excélsior*, México, 19 de febrero, p. 34-A.
- Sin autor (1961), "Guía de exposiciones", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, México, 12 de febrero, p. 4.
- Sin autor (1961), "Guía de exposiciones", *Excélsior*, México, 8 de enero, p. 8-B.
- Sin autor (1960), "Guía de exposiciones", *Excélsior*, México, 16 de octubre, p. 16-C.
- Sin autor (1960), "Guía de exposiciones", *Excélsior*, México, 4 de septiembre, p. 7-B.
- Sin autor (1960), "Guía de exposiciones", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, México, 14 de agosto, p. 4.
- Sin autor (1960), "Guía de exposiciones", *Excélsior*, México, 31 de julio, p. 32-A.
- Sin autor (1960), "Guía de exposiciones", *Excélsior*, México, 15 de mayo.
- Sin autor (1960), "Guía de exposiciones", *Excélsior*, México, 3 de abril, p. 9-B
- Sin autor (1960), "Guía de exposiciones", *Excélsior*, México, 10 de febrero, p. 30-A.
- Sin autor (1960), "Guía de exposiciones", *Excélsior*, México, 31 de enero, p. 38-A.
- Sin autor (1960), "Guía de exposiciones", *Diorama de la Cultura*, Suplemento de *Excélsior*, 10 de enero, p. 4.
- Sin autor (1959), "Guía de exposiciones", *Diorama de la Cultura*, Suplemento de *Excélsior* México, 29 de noviembre, p. 2.
- Sin autor (1959), "Galerías", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 23 de agosto.
- Sin autor (1959), "Galerías", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 9 de agosto, p. 7.
- Sin autor (1959), "Galerías", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 26 de julio, p. 6.

- Sin autor (1959), "Galerías", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 12 de julio, p. 6.
- Sin autor (1959), "Galerías", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 5 de julio, p. 6.
- Sin autor (1959), "Galerías", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 10 de mayo, p. 6.
- Sin autor (1959), "Espectáculos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 3 de mayo, p. 8.
- Sin autor (1959), "Espectáculos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 26 de marzo, p. 7.
- Sin autor (1959), "Espectáculos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 1 de marzo, p. 8.
- Sin autor (1959), "Espectáculos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 22 de febrero, p. 6.
- Sin autor (1959), "Espectáculos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 11 de enero, p. 10.
- Sin autor (1958), "Espectáculos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 21 de diciembre, p. 10.
- Sin autor (1958), "Espectáculos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 9 de noviembre, p. 11.
- Sin autor (1958), "Espectáculos de la ciudad", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 11 y 18 de mayo.
- Sin autor (1958), "Espectáculos de la ciudad", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 27 de abril, p. 10.
- Sin autor (1958), "Espectáculos de la ciudad", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 6 de abril, p. 10.
- Sin autor (1958), "Espectáculos de la ciudad", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 2 de marzo, p. 10.
- Sin autor (1958), "Espectáculos y cultura", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 23 de febrero, p. 10.

- Sin autor (1958), "Espectáculos y cultura", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 9 de febrero, p. 9.
- Sin autor (1958), "Espectáculos y cultura", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 26 de enero, p. 9.
- Sin autor (1957), "Galerías", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 10 de noviembre, p. 9.
- Sin autor (1957), "Exposiciones", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 13 de octubre, p. 9.
- Sin autor (1957), "Exposiciones", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 11 de agosto, p. 9.
- Sin autor (1957), "Exposiciones", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 28 de julio, p. 9.
- Sin autor (1957), "Exposiciones", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 14 de julio, p. 9.
- Sin autor (1957), "Exposiciones", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 7 de julio, p. 9.
- Sin autor (1957), "Exposiciones", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 5 de mayo, p. 11.
- Sin autor (1957), "Exposiciones", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 14 y 21 de abril, p. 11.
- Sin autor (1957), "Exposiciones", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 3 de marzo, p. 6.
- Sin autor (1957), "Exposiciones", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 17 de febrero, p. 7.
- Sin autor (1957), "Exposiciones", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 13 de enero, p. 6.
- Sin autor (1957), "Exposiciones", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 6 de enero, p. 7.
- Sin autor (1956), "Exposiciones", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 1 de diciembre.

- Sin autor (1956), "Exposiciones", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 21 de octubre, p. 4.
- Sin autor (1956), "Galerías y exposiciones", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 23 de septiembre, p. 5.
- Sin autor (1956), "Exposiciones y concursos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 10 de junio, p. 4.
- Sin autor (1956), "Exposiciones y concursos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 22 de abril, p. 2.
- Sin autor (1956), "Exposiciones y concursos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 4 de marzo, p. 2.
- Sin autor (1956), "Exposiciones y concursos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 1 de enero, p. 5.
- Sin autor (1955), "Exposiciones y concursos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 20 de noviembre, p. 2.
- Sin autor (1955), "Exposiciones y concursos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 6 de noviembre, p. 2.
- Sin autor (1955), "Exposiciones y concursos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 23 de octubre, p. 5.
- Sin autor (1955), "Exposiciones y concursos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 4 de septiembre, p. 2.
- Sin autor (1955), "Exposiciones y concursos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 28 de agosto, p. 2.
- Sin autor (1955), "Exposiciones y concursos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 21 de agosto, p. 2.
- Sin autor (1955), "Exposiciones y concursos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 14 de agosto, p. 5.
- Sin autor (1955), "Exposiciones y concursos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 17 de julio, p. 2.
- Sin autor (1955), "Exposiciones y concursos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 19 de junio, p. 2.

- Sin autor (1955), "Exposiciones y concursos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 15 de mayo, p. 4.
- Sin autor (1955), "Exposiciones y concursos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 24 de abril, p. 4.
- Sin autor (1955), "Exposiciones y concursos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 6 de marzo, p. 2.
- Sin autor (1955), "Exposiciones y concursos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 2 de enero, p. 5.
- Sin autor (1954), "Exposiciones y concursos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 17 de octubre, p. 2.
- Sin autor (1954), "El arte y usted" y "Panorama de la cultura", *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, 1 de agosto, p. 9-C.

Anexo IV. Información social de los 26 agentes

Los datos aquí compartidos corresponden a los empleados para realizar el segundo capítulo que, sin embargo, allí no han aparecido citados para facilitar la lectura. En este apéndice las fuentes están presentes y extraídas de la bibliografía general. Ello permitirá contrastar, completar y afinar el trabajo realizado.

Lo compartido es una reelaboración de la información que se había ido recabando en una tabla muy compleja de casi 100 variables, mismas que no siempre pudieron ser concretadas para todos los agentes. Debido a esto y al problema de que el formato digital en el cual se había confeccionado la tabla es imposible adaptarlo a papel, se presenta esta versión adaptada.

Los datos aquí presentados corresponden a la etapa previa a la entrada del agente al campo artístico, y también al momento de su acceso. Por ello los datos se detienen, en general, en el momento en que el agente adquiere un primer reconocimiento en el campo.

Las parcelaciones que ordenan la información siguen la lógica del análisis del capítulo segundo. Como se ha explicado y como se ha tratado de evidenciar en él, el origen social, el capital cultural y el capital social no son aspectos aislados, sino que se relacionan de diversas maneras. De modo que la presente división expositiva, para ser representativa de la perspectiva teórica, es necesario que sea leída desde una conexión analítica.

Fernando García Ponce (1933-1987)

- Origen social:
 - Padre: Juan García Rodés. “Sobresaliente hombre de negocios” de origen gallego (Vallarino, 2002: 6).
 - Madre: María Ponce Cantón. “Pertenece a la Casta Divina yucateca” (Vallarino, 2002: 6).
 - Otro(s) familiar(es): Abuela católica y pronazi (Vallarino, 2002: 12)
 - Bienes y servicios en la niñez y juventud: Nació en una familia acomodada, tuvo infancia de “niño rico” y fue *boy scout* (Vallarino, 2002:

6 y 10). Junto a sus hermanos, vivía en Mérida con su abuela, puesto que sus padres vivían en Campeche por razones de negocios (Vallarino, 2002: 10). A sus 11 años se traslada la familia a la Ciudad de México, a la calle Ensenada en la colonia Condesa (Vallarino, 2002: 12).

- Capital cultural:
 - Escolar: Infancia en Mérida en una escuela marista (Vallarino, 2002: 7) Adolescencia en la Ciudad de México en el Instituto de México (marista) (Vallarino, 2002: 8). A los 14 en internado marista en San Luis Potosí (Vallarino, 2002: 12). A partir de los 17 Facultad de arquitectura en la UNAM (Vallarino, 2002: 13).
 - No escolar: El pintor Climent lo adoptó como alumno (Villarino, 2002: 14) Dos viajes a Europa antes de los 26 años (Vallarino, 2002: 17).
- Capital social:
 - Previo a los 18 años: Enrique Climent fue “presentado a la familia García Ponce por el doctor Lema, amigo del padre de Fernando desde Mérida y que había precedido a los García Ponce en su viaje a la ciudad de México” (Villarino, 2002: 17). Juan y Fernando García Ponce conocieron a Manuel Felguérez siendo *boy scouts* (Vallarino, 2002: 13).
 - De los 18 años en adelante: Amistad con Jorge Alberto Manrique. A inicios de los años sesenta, vecino y amigo de Francisco Corzas (Vallarino, 2002: 11).

Vicente Rojo (1932)

- Origen social:
 - Padre: Francisco Rojo. Ingeniero de profesión. Militante del Partido Comunista Catalán. Emigra a México solo en 1939 (Driben, 1996: 9). De 1913 a 1936 trabajó en Catalana de Gas y Electricidad, en Barcelona. Desde 1914 fue directivo de la empresa gracias a su

competencia técnica adquirida como montador electricista en una mina en Teruel y en un trabajo en la Siderúrgica de Sagunto (Rojo, 2006: 40).

- Madre:
- Otro(s) familiar(es): Su tío, Vicente Rojo, Jefe del Estado Mayor del Ejército Republicano (Driben, 1996: 9). Había estudiado junto a su hermano Francisco en un orfanato para huérfanos de militares. Desde 1919 fue capitán, en 1922 entró como profesor en la Academia de Infantería de Toledo y en 1936 logró su diploma de Estado Mayor del Ejército, y le nombraron comandante por antigüedad (Rojo, 2006: 40-48).
- Bienes y servicios en la niñez y juventud: Dificultades económicas durante la guerra y posguerra civil (Driben, 1996: 10).
- **Capital cultural**:
 - Escolar: Primaria en una escuela pública en España. A los 11 años ingresa en la Escuela Elemental de Trabajo, donde aprende torno, marquetería y talla en yeso. Asiste a clases de dibujo. Da clases nocturnas de escultura en barro, algunas de historia del arte y de perspectiva. Hacia los 17 años recibe el título de escultor tallista. En México estudia seis meses en la Esmeralda en 1950 y después se pasa a la academia particular de Arturo Souto, donde permanece un año (Driben, 1996: 10-16).
 - No escolar: Con el exiliado Miguel Prieto aprendió diseño gráfico al trabajar en la Oficina de Ediciones del recién creado INBA (Driben, 1996: 13). Las discusiones de Paul Westheim y José Moreno Villa sobre arte, y en general el trabajo en *México en la Cultura*, suponían “una escuela magistral” (Rojo, 1990: 32).
- **Capital social**:
 - Previo a los 18 años:
 - De los 18 años en adelante: En torno a las ediciones en el INBA, la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM y el suplemento *México en la*

Cultura, antes de comenzar a exponer se relacionó con: Fernando Benítez (Driben 1996: 14) —quien le hizo la presentación de su primera exposición, en agosto de 1958 (Rojo, 2010: 15)—, Henrique González Casanova, Jaime García Terrés, Fernando Gamboa —quien en 1956 le invitó a trabajar en Teleproducciones (Rojo, 1990: 68)—, Salvador Novo, Julio Priteo, Miguel Covarrubias, Andrés Henestrosa, Alicia Pardo y Héctor Azar —propició que Rojo hiciera escenografías— (Rojo, 1990: 18), a Juan Martín⁶⁷⁵ y a Miguel Salas Anzures —quien le encargó el diseño de la revista del Frente Nacional de Artes Plásticas (Rojo, 1990: 16-17)—. Conoció a Carlos Monsiváis en 1958 (Rojo, 1990: 9). Se relacionaba con amigos y compañeros de organizaciones antifranquistas como José Azorín y Jordi y Francisco Espresate, quienes trabajaban en la imprenta en la Librería Madero, fundada por Tomás Espresate y Eduardo Naval (Rojo, 1990: 24), y con quienes fundó Ediciones Era en 1960, cuyos primeros libros eran de amigos escritores cercanos (Rojo, 1990:54). Desde *México en la Cultura* contó con la “generosa colaboración” de Soriano, Cuevas, Gironella —quien le propuso acercarse a la señora Joq para exponer en la Galería Proteo⁶⁷⁶—, Vlady, Lilia Carrillo, Felguérez, Fernando García Ponce, Helen Escobedo, Von Gunten, Brian Nissen, Coen, entre otros (Rojo, 1990: 34). Más tarde también se relaciona con José Emilio Pacheco (Rojo, 1990: 30). Colaboró con Octavio Paz (*Discos Visuales*), David Huerta, José Miguel Ullán, Álvaro Mutis, Andrés Sánchez Robayna, Alberto Blanco y Fernando del Paso, entre otros literatos (Driben 1996: 26). Junto con Felguérez, Lilia Carrillo y Gironella, entre otros, estaba asociado con Jodorowsky en la producción de escenografías experimentales (Debroise, 2006:91).

Roger von Gunten (1933)

⁶⁷⁵ Entrevista con Vicente Rojo el 7 de abril de 2016 en la Ciudad de México.

⁶⁷⁶ Entrevista con Vicente Rojo el 7 de abril de 2016 en la Ciudad de México.

- Origen social:
 - Padre: Emil. Contador y pintor en sus tiempos libres (Cruz de la Fuente, 2012: 11). Le dejaba a Roger utilizar los colores que le sobraban en la paleta (Cruz de la Fuente, 2012: 8).
 - Madre: Martha. Dedicada al hogar (Cruz de la Fuente, 2012: 11).
 - Otro(s) familiar(es):
 - Bienes y servicios en la niñez y juventud: Se fue un tiempo a Ibiza tras salir de la escuela. "Estuve en Santa Eulalia, en Ibiza, como cuatro o cinco meses. Pintando y dibujando, más bien tratando de hacer algo en medio de partidas de ajedrez, fiestas, excursiones de pesca, con un grupo de compañeros y compañeras del vivir sin preocupaciones. Yo fui bohemio entonces. [...] Dibujaba, pintaba, pero en realidad era un vagabundo. Jugaba billar, me emborrachaba todas las noches" (García Ascot, 1978: 17). Llega a México desde Nueva York, con la idea de recorrer la carretera interamericana hasta la Patagonia (Cruz de la Fuente, 2012: 11).
- Capital cultural:
 - Escolar: Hacia 1950 estudia Pintura y Diseño Gráfico en la Escuela de Artes y Oficios de Zúrich (Cruz de la Fuente, 2012: 11). Diseño Gráfico lo estudia porque tiene mejores salidas laborales, por si la pintura no le permite vivir (Espinosa de los Monteros, 1999: 10)
 - No escolar:
- Capital social:
 - Previo a los 18 años:
 - De los 18 años en adelante: En la Ciudad de México, el dueño de la Librería Internacional, que era alemán, le recomendó ir a ver a Antonio Souza. El galerista le compró un lote de obras y con eso von Gunten pudo rentar un departamento. A través de Souza se conectó con los pintores de la galería (Espinosa de los Monteros, 1999: 13-14).

Manuel Felguérez (1928)

- Origen social:
 - Padre: Propietario de un rancho en Zacatecas que le deja a Manuel como herencia (Reyes Fragoso, 2003: 11). Muere antes de que Felguérez cumpla 12 años (Reyes Fragoso, 2003: 10).
 - Madre: Atendía los negocios del campo (Reyes Fragoso, 2003: 11).
 - Otro(s) familiar(es):
 - Bienes y servicios en la niñez y juventud: Hacia los 12 años vivía en un departamento en la calle Marsella, cerca de la Avenida Chapultepec —futura Zona Rosa— (Reyes Fragoso, 2003: 10). Fue *boy scout* (Reyes Fragoso, 2003: 14). Como integrante de esta agrupación, viajó en 1947 por Europa, y entre otras cuestiones visitó algunos museos (Felguérez, 2009: 48).
- Capital cultural:
 - Escolar: Se educó en centros maristas. Fue al Colegio de México, en las calles de Mérida, y a la preparatoria del Colegio Francés Morelos de la Ciudad de México (Reyes Fragoso, 2003: 10). Se inscribió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y en Medicina en la UNAM después del viaje por Europa de 1947 (Conde, 2009: 150). En 1949 va a París y estudia durante dos años en la Grande Chaumière como discípulo de Ossip Zadkine (García Ponce, 1992: 147), y regresa en 1954 becado a estudiar con él (Moreno, 1993: 9).
 - No escolar:
- Capital social:
 - Previo a los 18 años: Conocía a Jorge Ibargüengoitia desde la niñez (Reyes Fragoso, 2003: 11) y a los García Ponce desde que eran adolescentes (Moreno, 1993: 116).
 - De los 18 años en adelante: Mathias Goeritz le nombró maestro de escultura en la Universidad Iberoamericana. Fernando Botero y Fernando Szyszlo entablaron amistad con Felguérez y otros de la

Galería Antonio Souza y después les promovieron en Colombia y Perú (Cherem, 2004: 145). En 1960 Felguérez comenzó a colaborar con Alejandro Jodorowsky, quien necesitaba un la producción de escenografías experimentales (Eder, 2014: 34) Teresa del conde le admiraba desde que cursaba psicología en la UNAM y le saludó por primera vez en *Confrontaciones 66*. La futura crítica e historiadora del arte comenzó a tener un trato más personal y frecuente con él con la elaboración del libro *El geometrismo mexicano*, que coordinó Jorge Alberto Manrique en 1975 (Conde, 2009: 9 y 10).

Lilia Carrillo (1930-1974)

- Origen social:
 - Padre: Francisco Carrillo. General piloto aviador. A los 5 años, Lilia dejó de verlo (Moreno, 1993: 6).
 - Madre: Socorro García. "Vivió desde joven una intensa vida social en el medio intelectual y artístico como amiga de María Asúnsolo. Conoció a Diego Rivera, a Carlos Pellicer a Siqueiros, a Rodríguez Lozano. [...] mantuvo durante muchos años una tertulia en el departamento donde vivía con su hija". Apoya a Lilia para que se dedique a la pintura (Moreno, 1993: 6).
 - Otro(s) familiar(es):
 - Bienes y servicios en la niñez y juventud:
- Capital cultural:
 - Escolar: Estudió en la Esmeralda y se graduó en 1951 como alumna distinguida (Moreno, 1993: 6). Becada junto a su marido de la época, Ricardo Guerra —obtuvo la maestría en filosofía en 1953 y se doctoró en la Universidad de París en 1956⁶⁷⁷— para estudiar en París de 1953 a 1955. Estudió en la Academiè de la Grande Chaumière (Moreno, 1993: 7 y 8).

⁶⁷⁷ "Murió el filósofo Ricardo Guerra Tejada", de Merry Macmasters, *La Jornada*, México, 31 de mayo de 2007, cultura.

- No escolar:
- **Capital social:**
 - Previo a los 18 años: En casa de su madre tuvo trato con varios amigos de Socorro: Fito Best Mugard, algunos poetas estridentistas, Carlos Fuentes, Cordelia Urueta, entre otros. Rodríguez Lozano, amigo de su madre, la introduce en la Esmeralda. Carlos Orozco Romero, Agustín Lazo y Federico Cantú fueron sus maestros. Juan Soriano conocía a su madre e influyó en Lilia a la hora de distanciarse de la corriente mexicanista. En torno a 1950 se relacionó con el Grupo Hiperión — Lucinda Urrusti, Archibaldo Burns, María Douglas, Jorge Portilla y Ricardo Guerra— (Moreno, 1993: 6).
 - De los 18 años en adelante: En París conoció a Manuel Felguérez, con quien se casó en 1960, tras separarse de Guerra y volver a México en 1956 (Moreno, 1993: 7-13). En la Casa de México en París conoció a Margo Glantz, hija de Jacobo Glantz, dueño de la galería donde Felguérez y Carrillo harían su primera colectiva juntos en 1956 (Moreno, 1993: 14). La madre de Lilia era amiga de Margarita Nelken, primera crítica en reparar en ella y situarla a raíz de su exposición de 1956 en la galería Camel-Art que pertenecía al abstraccionismo lírico (Moreno, 1999: 9). Era amiga de Remedios Varo y conoció a Leonora Carrington (Moreno, 1999: 11). Por mediación de Fernando de Szyszlo viaja su obra a la Unión Panamericana en Washington en 1959 (Moreno, 1993: 24). En 1961 comienza a trabajar con asiduidad como escenógrafa y diseñadora con Alejandro Jodorowsky (Moreno, 1993: 30).

Enrique Echeverría (1923-1972)

- **Origen social:**

- Padre: Martín Echeverría Sánchez. Vasco (Echeverría, 2003: 20). Dueño de una zapatería en la colonia Santamaría⁶⁷⁸. Murió cuando Enrique tenía cuatro años (Echeverría, 2003: 20).
- Madre: Florentina Vázquez Báez. Con Enrique ya nacido confeccionaba camisas de seda para Frederick W. Davis, diseñador de plata socio de Sanborns (Echeverría, 2003: 19). Antes de conocer al padre de Enrique era dama de compañía de una mujer vasca adinerada⁶⁷⁹.
- Otro(s) familiar(es):
- Bienes y servicios en la niñez y juventud: "Enrique y su madre vivían muy modestamente en una casa de huéspedes propiedad de la tía Agustina, Hermana de doña Flora" (Echeverría, 2003: 20). "Habitaba un barrio popular" (Conde, 1979: 32).
- **Capital cultural:**
 - Escolar: Cursó Ingeniería Aeronáutica en el Politécnico por unos años y en 1943 ingresó en el taller de Arturo Souto (Echeverría, 2003: 20). Estuvo en este taller hasta 1949, con un breve estancia sugerida por Souto en la Esmeralda en 1944 (Conde, 1979: 32).
 - No escolar: Mientras su madre trabajaba en casa de Fred Davis, este le daba a Enrique papel y lápices para que copiara sus cuadros de Picasso, Juan Gris, Diego Rivera, etc.⁶⁸⁰. En 1952-54 viajó a España y recorrió algunos países de Europa y fue a Marruecos (Conde, 1979: 36).
- **Capital social:**
 - Previo a los 18 años: Mantuvo relación con Fred Davis y a finales de los años cincuenta, cuando Ester Echeverría y él se casaron, le cambió unas acuarelas por unos muebles coloniales para su nueva casa⁶⁸¹.

⁶⁷⁸ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

⁶⁷⁹ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

⁶⁸⁰ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

⁶⁸¹ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

- De los 18 años en adelante: Souto le abrió las puertas del círculo de republicanos españoles, quienes le acogieron. Se vinculó a los pintores de la Prisse En España conoció a Pío Baroja a través del actor Armando Calvo. La primera exposición individual en la Proteo fue gracias a José Moreno Villa, poeta y pintor exiliado, y uno de los introductores del surrealismo en España (Echeverría, 2003: 21).

Alice Rahon (1904-1987)

- Origen social:
 - Padre: Pintor francés de academia. Primer maestro de Alice (Hanffstengel y Tercero, 1995: 286).
 - Madre:
 - Otro(s) familiar(es):
 - Bienes y servicios en la niñez y juventud:
- Capital cultural:
 - Escolar:
 - No escolar:
- Capital social:
 - Previo a los 18 años:
 - De los 18 años en adelante: En 1931 conoció a Wolfgang Paalen y se insertó en el medio bohemio parisino. Con él viajó en 1933 a Altamira y se casó en 1934. En 1935 se vinculó al grupo surrealista. A través del artista y promotor surrealista Roland Penrose, conoció al poeta Paul Eluard y al artista Max Ernst —este último fue pareja por un tiempo de Leonora Carrington—. En 1936 conoció a Picasso e hizo un viaje a la India con la escritora surrealista Valentine Penrose. En 1938 recibió el apoyo incondicional de André Breton. En 1939, Rahon, Paalen y Eva Sulzer —fotógrafa suiza a quien había conocido a través de Paalen— viajaron a Alaska, y después fueron a México invitados por Frida Kahlo —con quien congenió por las mutuas experiencias de accidentes

derivados en dolores crónicos y maternidades frustradas—. Al estallar la Segunda Guerra Mundial, se quedaron en el país. Colaboró con la revista Dyn —1942-1944—, editada por Paalen, donde aparecieron reseñas de sus exposiciones. Hacia finales de los años cuarenta frecuentaba a Tamayo, Carlos Mérida y Octavio Paz, y a extranjeros con importante presencia en México, como Henry Miller, Anaïs Nin y Henry Moore (Andrade, 1998: 15-22).

Vlady (1920-2005)

- Origen social:
 - Padre: Víctor Serge. Hijo de oficial zarista y aristócrata rusa de origen polaco (Rens, 2005: 45) Era escritor, ensayista y poeta (Vlady, 2006: V). Anarquista franco-ruso, fue militante de la comuna insurgente de Barcelona en 1917, se sumó a la Revolución Rusa en 1919 y entonces trabajó para la III Internacional (Rens, 2005: 44-46).
 - Madre: Liuba Rusáková, 1899. Hija de un sombrerero anarquista. Trabajó para la III Internacional como secretaria de Zinoviev (Rens, 2005: 46).
 - Otro(s) familiar(es):
 - Bienes y servicios en la niñez y juventud: Pasó su juventud con su familia por diferentes países de Europa. Llegó a París en 1936 y con la ocupación nazi salió de Marsella hacia México junto a su padre (Taracena, 1974: 10-16).
- Capital cultural:
 - Escolar: hacia 1936 entra en la Academia de Arte de Paul Colín pero la abandona (Taracena, 1974: 10-11).
 - No escolar: Los amigos de su padre fueron una fuente de conocimiento. Con la ocupación nazi de París, coincidió en Marsella con los surrealistas.
- Capital social:

- Previo a los 18 años: En París se relacionó con el ambiente cultural, y trató de cerca a Víctor Brauner y Óscar Domínguez (Taracena, 1974, 10).
- De los 18 años en adelante: Se casó en 1947 con Isabel Díaz Fabela, quien aportaba el sustento económico mientras Vlady pintaba (Taracena, 1974: 6). Relación con Héctor Xavier y Alberto Gironella antes de abrir la Galería Prisse. Trabajó en *México this Month*, misma publicación donde estaban Pedro Friedeberg y Josep Bartolí (Bartolí, 2002: 392).

Gunther Gerzso (1915-2000)

- Origen social:
 - Padre: Oscar Gerzso. Húngaro, nacido en Budapest (Eder, 1994: 159). Emigró a México en la última década del siglo XIX y “se convirtió en un hombre de negocios relativamente próspero” (Paz y Golding, 1983: 111). Murió en 1916 (Eder, 1994: 159).
 - Madre: Dore Wendland. Alemana, nacida en Berlín. Era “miembro de una familia de ocho hijos, fue cantante y pianista y tuvo dos hermanas artistas” (Paz y Golding, 1983: 111).
 - Otro(s) familiar(es): En 1917 su madre se casa con Ludwing Diener (Eder, 1994: 159). Junto con sus cuatro hermanos Ludwing era propietario de una joyería en la Ciudad de México (Paz y Golding, 1983: 111). Se divorciaron en 1927 (Eder, 1994: 159). Hans Wendland fue un tío materno con residencia en Suiza, doctor y “discípulo del eminente historiador de arte Wölfflin y su casa estaba llena de tesoros artísticos de todas las épocas”. Conocía a Thomas Mann (Ashton, 1995: 21) y a Matisse, y artistas como Paul Klee frecuentaban su casa (Eder, 1994: 26-27).
 - Bienes y servicios en la niñez y juventud: El matrimonio y los hijos estuvo en Europa de 1922 a 1924 (Paz y Golding, 1983: 111). Vivió en la Ciudad de México hasta 1927. Hasta 1931 residió en Lugano, Suiza,

con sus tíos (Eder, 1994: 159) en una “enorme finca rodeada de extensos viñedos” (Paz y Golding, 1983: 111).

- Capital cultural:

- Escolar: Estudió en escuelas suizo-alemanas e ítalo-suizas, después con un tutor alemán y más tarde le inscribieron en una escuela franco-suiza en Lausana (Eder, 1994: 159). Hizo la preparatoria en México. Como pintor, fue autodidacta. En 1935 fue a Ohio y estudió escenografía durante cinco años (Driben, 2012: 21).
- No escolar: Aprendió a observar pintura de la mano de su tío Wölfflin, “prominente coleccionista y *art dealer*”. “Gerzso ha vivido una infancia y una juventud en Europa fuera de lo común, expuesto a la historia del arte en sus más altas expresiones. Como él mismo ha dicho: ‘fui educado para ser un connoisseur’. Gerzso aprendió a ver pintura en una agradable villa en Suiza, propiedad de su tío, en cuya recámara había una veintena de acuarelas de Delacroix y un Bonnard que no olvidaría jamás. [...] Aprendió a ‘ver’ no solo la superficie sino la génesis del estilo y la forma” (Ashton, 1995: 21). Su tío le hizo conocer a fondo todos los museos importantes de Europa (Eder, 1994: 26-27).

- Capital social:

- Previo a los 18 años: Conoció a Nando Tamberlani, escenógrafo italiano que le influyó en tomar esta carrera (Eder, 1994: 159).
- De los 18 años en adelante: A los 18 años fue escenógrafo de Fernando Wagner en el Teatro Orientación de la Secretaría de Educación Pública. Más tarde trabajó para el productor de Cantinflas, Jacques Gelman, “quien se convertiría en coleccionista de su pintura y en su amigo personal” (Eder, 1994: 11-12). Conoció por casualidad al grupo de los surrealistas —Carrington, Paalen, Varo, Rahon y Benjamín Péret (Paz, 1992: 232)— a inicios de los años cuarenta, al necesitar ayuda para un trabajo escenográfico (Eder, 1994: 18-20). Este grupo le animó a dedicarse seriamente a la pintura (Ashton, 1995: 22). Wolfgang

Paalen e Inés Amor le insistieron para realizar su primera exposición (Manrique y Conde, 1987: 171-175). Conocía a Miguel Covarrubias y al escritor alemán Gustave Regler, con quienes realizaba exposiciones. Con Luis Buñuel realizaba viajes por México para buscar paisajes para películas (Ashton, 1995: 22).

Patric

- Origen social:
 - Padre: Su padre fue embajador de China durante varios años⁶⁸².
 - Madre:
 - Otro(s) familiar(es):
 - Bienes y servicios en la niñez y juventud: Creció en Hong Kong⁶⁸³.
- Capital cultural:
 - Escolar:
 - No escolar:
- Capital social:
 - Previo a los 18 años:
 - De los 18 años en adelante: Tenía contacto con los pintores de la Proteo, y muy buena relación con Joq⁶⁸⁴.

Alberto Gironella (1929-1999)

- Origen social:
 - Padre: Mercader de origen catalán (Driben, 2001: 15). Fue empleado en la fábrica de su cuñado, Arturo Mundet. “Viajaba por razones de trabajo por toda la República en plena Revolución (Driben, 2001: 20). En los años cincuenta tenía una tienda de ultramarinos⁶⁸⁵.
 - Madre: “Dama yucateca” (Driben, 2001: 15).

⁶⁸² Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

⁶⁸³ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

⁶⁸⁴ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

⁶⁸⁵ Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016, Ciudad de México.

- Otro(s) familiar(es): Su tío, Arturo Mundet, dueño de la fábrica de refrescos embotellados que llevaba su nombre (Driben, 2001: 20). La recibió en herencia de su padre. Recuerda Alberto: "Mi abuelo era el viejo Mundet, fundador de una importante marca de sidrales y refrescos, y la primera Coca Cola que se vendió en México la vendió mi padre"⁶⁸⁶.
- Bienes y servicios en la niñez y juventud: en torno a sus 7-10 años "todos los domingos lo llevan a Cuernavaca, al hotel casino de la Selva" (Gironella, 2003: 162). Vlady recuerda lo siguiente donde creció Gironella y donde se reunían antes de en la Prisse: "La casa de los padres tenía una prestancia que no tenían las casas de los refugiados; había muebles, había tapetes, había marcos de oro, en fin, tenía un cierto brillo" (Eder, 1981: 30). Tenía un pequeño estudio en casa de sus padres (Eder, 1981: 28). Bartolí sobre Gironella: "el muchacho venía de la burguesía mexicana" (Eder, 1981: 34).
- Capital cultural:
 - Escolar: De 1936 a 1939 internado en el colegio pseudoinglés Williams College, en Mixcoac. De 1942 a 1948 estudió bachillerato en la Academia Hispano-Mexicana (Gironella, 2003: 162). Licenciado en Letras Hispánicas en la UNAM (Gironella, 2003: 156). En 1951 inició la carrera (Driben, 2001: 26).
 - No escolar: Reuniones de lectura con un grupo derivado de la Academia Hispano Mexicana (Eder, 1981: 28-29).
- Capital social:
 - Previo a los 18 años: "Eran conocidos de la familia una serie de pintores españoles que radicaban en México a raíz de la guerra civil, como Arturo Souto, Enrique Climent y Antonio Rodríguez Luna, quienes le dieron no solo algunas lecciones sino ánimo para seguir y acabaron por

⁶⁸⁶ "Madonna o la obsesión icónica", de Rubén Bonet, *La Jornada Semanal*, 1 de febrero de 2004.

convencer al padre de las posibilidades de Alberto como pintor" (Eder, 1981: 28).

- De los 18 años en adelante: Participó en un grupo de lectura —de obra propia y ajena— a raíz de la Academia Hispano Mexicana, que se reunía en casa de sus padres y al que acudían Arturo y Juan Espinoza, Luis Rius, Pascual Buxó, César Rodríguez Chicharro y Carmen Macip (Eder, 1981: 28-29). Desde joven se relacionó con Ramón Xirau, Carlos Blanco, Jomí García Ascot, Horacio López-Suárez —quien al fundar la Prisse se encargó de mandar las cartas a los futuros compradores (Eder, 1981: 31)— y Tomás Segovia, vinculados a la revista *Presencia*, o a *Segrel* —en cuya fundación estuvo Gironella en 1951, tras haber fundado en 1948 la revista de arte y literatura *Clavileño*—, o a *Hojas*. Y fue “gran amigo” de León Felipe (Gironella, 2003: 25). En 1953 conoció a Rufino Tamayo y a Diego Rivera. En 1961 conoció en España a Juan Eduardo Cirlot y este le presentó a Pierre Alechinsky. En 1962 conoció a André Bretón, Joyce Monsour y Fernando Arrabal —este último le escribió el texto para el catálogo de una exposición en Buenos Aires en 1964— (Gironella, 2003: 163). En 1966 envía cartas al Juan Martín que narran una colaboración con Pierre Alechinsky y contacto con Carlos Fuentes y Julio Cortázar (Romero Keith, 2000: 130-131 y 135).

Rufino Tamayo (1899-1991)

- Origen social:
 - Padre: Manuel Arellanes. Hijo de zapatero y ama de casa que vivían en unión libre. Su familia ya era de la capital de Oaxaca. Trabajó de zapatero (Suckaer, 2000: 17-21).
 - Madre: Florentina Tamayo. Hija de curtidor de pieles —talabartero (Suckaer, 2000: 28)— que trabajó en una mina de plata poco antes de morir. Su familia se mudó a la capital de Oaxaca (Suckaer, 2000: 18-19) Florentina trabajó como costurera (Suckaer, 2000: 26).

- Otro(s) familiar(es): A la muerte de su madre en 1907, le cuidó su tía Amalia Tamayo —quien estaba estudiando magisterio y llevó a Rufino a su casa en el barrio de San Francisco (Suckaer, 2000: 32)—. Su tío Cosme Velázquez Navarro era compositor y pianista. Los tíos Leopoldo y Esteban Tamayo se trasladaron a la Ciudad de México, y hacia 1910 Rufino llegó con su tía Amalia. Los tíos abrieron un comercio de frutas en el mercado de La Merced “que les proporcionaba lo necesario para vivir decorosamente” (Alanís y Urrutia, 1987: 11).
- Bienes y servicios en la niñez y juventud:
- **Capital cultural**:
 - Escolar: Primaria en una escuela católica de Oaxaca. En 1907 empezó a participar en el coro de la iglesia, donde destacó como solista. Tuvo una fuerte educación religiosa (Alanís y Urrutia, 1987: 11). En 4^o de primaria lo matricularon en la Escuela Elemental y Superior Pestalozzi (Suckaer, 2000: 33). Al terminar la primaria en 1914, su tía Amalia lo inscribió en la escuela de contabilidad para que después pudiera hacerse cargo de las cuentas del negocio familiar” (Conde *et. al.*, 2012: 34). Mientras estudiaba contabilidad, comenzó a asistir a la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) antes de recibir el permiso de sus padres, y permaneció tres años, hasta salir desencantado por “la atmosfera de ‘academia francesa” (Alanís y Urrutia, 1987: 12). A la ENBA había entrado de manera formal y bajo la tutela de su tío Leopoldo en 1917 (Conde *et. al.*, 2012: 34).
 - No escolar: Entre 1911 y 1917 acudió a conciertos en el Anfiteatro Bolívar; tras su participación en el coro “tenía al necesidad de estar nuevamente en contacto con la música” (Alanís y Urrutia, 1987: 11). Tocaba la guitarra (Alanís y Urrutia, 1987: 14).
- **Capital social**:
 - Previo a los 18 años:

- De los 18 años en adelante: Diego Rivera elogió la obra de Tamayo de una exposición de alumnos en 1921. Tuvieron buena relación y reconocimiento recíproco durante varios años (Alanís y Urrutia, 1987: 13). En 1926 hizo su primera exposición individual y Xavier Villaurrutia escribió el texto del catálogo (Conde *et. al.*, 2012: 34). En 1928 participó en la segunda exposición del grupo ¡30-30!, junto con Alva de la Canal, Jean Charlot, Siqueiros, entre otros (Alanís y Urrutia, 1987: 18). Se fue a Estados Unidos a finales de los años veinte con Carlos Chávez, en sus palabras “ese incomparable hombre de las artes y extraordinario compañero”. Allí conoció a Duchamp, Stuart Davis, Reginald Marsh y Yasuo Kuniyoshi. Octavio Barreda —su amigo— le conectó con Walter Pachó —crítico de arte— quien le introdujo en la Galería Weyhe. Conoció a la señora Frances Paine, quien creó la Mexican Arts Association y consiguió un encargo para Tamayo como diseñador de telas (Alanís y Urrutia, 1987: 15-16). En 1933 conoció a Olga Flores Rivas, estudiante de piano en la Escuela Nacional de Música e hija de un militar porfirista. En 1934 se casaron, y por esos años ella misma salió a vender obra de Rufino a algunos conocidos, como J. Guadalupe Zuno, gobernador de Jalisco (Alanís y Urrutia, 1987: 26-27). Durante los años treinta fue miembro de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (Alanís y Urrutia, 1987: 30). A finales de los años treinta conoció a Valentine Dudensing, galerista que se encargó de vender y difundir su obra y de asegurar su vida económica (Alanís y Urrutia, 1987: 33).

Josep María Giménez-Botey (1911-1974)

- Origen social:
 - Padre: Propietario de una fábrica de mosaicos (Camacho, 1997: 13)
 - Madre:
 - Otro(s) familiar(es):
 - Bienes y servicios en la niñez y juventud:

- Capital cultural:
 - Escolar: En 1924 ingresó en la Escuela de Artes y Oficios de Bellas Artes. En 1933 y 1934 estudió becado en París (Camacho, 1997: 19).
 - No escolar:
- Capital social:
 - Previo a los 18 años: En la Escuela de Artes y Oficios conoció a artistas que durante la Guerra Civil fueron a México —Avel·lí Artís Gener (Tísner), Martí Bas, Pere Calders, Ricar Giralt Miracle, entre otros— (Camacho, 1997: 19).
 - De los 18 años en adelante: Estaba plenamente inserto en el campo artístico catalán. En 1934 expuso en el Salón de Primavera de Barcelona y en 1936 fue uno de los fundadores del Primer Salón de Artistas Independientes de Barcelona, entre otras importantes colectivas. Llegó a México en 1937. Gracias a Germán Cuento, quien lo invitó a trabajar en su estudio, conoció a intelectuales y artistas como Orozco y Silvestre y José Revueltas. Durante los primeros años se dedicó a realizar trabajos editoriales y de publicidad, y después a decorar edificios y oficinas en diversas ciudades de provincia. De 1952 a 1963 dirigió la sección artística de la revista *Pont Blau*, una de las publicaciones de exiliados más destacadas. En ella aparecieron reproducciones de sus obras y él mismo realizó comentarios de la obra de otros artistas (Camacho, 1997: 9-19).

Juan Soriano (1920-2006)

- Origen social:
 - Padre: Rafael Rodríguez Soriano. Fue a la Revolución con Villa (Poniatowska, 1998; 12)
 - Madre: Amalia Montoya Navarro. Fue con su marido como soldadera (Poniatowska, 1998; 12)

- Otro(s) familiar(es): En general era una familia “extravagante, excéntrica, hippie antes del jipismo”⁶⁸⁷. Su hermana Martha. Gracias a ella conoce al pintor Alfonso Michel. Cuando Martha se traslada a la Ciudad de México en 1935, Soriano le sigue, y ella le conecta con Xavier Villaurrutia, Agustín Lazo, Elías Nandino (Soriano, 2011: 103), Alfonso Reyes y Luis Barragán (Lavín, 2000: 31). En Guadalajara, Martha tenía un “cuarto para recibir” donde hacía reuniones y asistía “gente de diferentes círculos sociales de Guadalajara” (Pitol, 1993: 1). En la Ciudad de México, los dos hermanos van a casa de unos primos que tenían una peletería frente a la Iglesia de la Santísima Trinidad, en el centro. Después se mudaron a San Jerónimo (Fernández y Mesa, 1976: 21).
- Bienes y servicios en la niñez y juventud: Su madre le dejaba al cuidado de las sirvientas, que llevaban con la familia desde que comenzaron con la abuela⁶⁸⁸. Según Marek Keller —quien era su pareja desde 1972— la familia de Soriano no era “muy rica”, pero tenía varias sirvientas que hacían todo el trabajo doméstico (Soriano, 2006: 13).
- Capital cultural:
 - Escolar: En 1936-37 ingresó en la Escuela Nocturna de Arte para Obreros (Soriano, 2011: 103). En 1938 fue a California a la Universidad de Berkeley con Rafael Solana (Soriano, 2011: 104).
 - No escolar: En 1932 fue por primera vez a un museo y empezó a leer los clásicos que editó Vasconcelos. Veía arte europeo en la casa de Chucho Reyes, quien fue su maestro en 1932 en Guadalajara. En 1933 ingresó en el taller “evolución” de Francisco Rodríguez Caracalla, donde Raúl Anguiano y Jesús Guerrero Galván hicieron sus primeras incursiones en pintura (Soriano, 2011: 103).
- Capital social:

⁶⁸⁷ “Rastros y efectos. Juan Soriano. Una semblanza”, de Teresa del Conde, *Revista Electrónica Imágenes*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, sin fecha.

⁶⁸⁸ “Con los ojos de Juan Soriano”, Canal 11 TV, 1993, El Sep7imo sello.

- Previo a los 18 años: En 1932 comenzó a visitar con asiduidad a Chucho Reyes. En su casa Conoció a Luis Barragán y a Roberto Montenegro. En 1933, gracias a su hermana, conoció a Alfonso Michel. En 1934, Álvarez Bravo, María Izquierdo y Chávez Morado visitan una colectiva en la que participó Soriano y le sugieren trasladarse a la Ciudad de México. En 1935, estos mismos artistas le ayudaron a ingresar como maestro de dibujo en la Escuela Primaria de Arte, dependiente de la SEP; también entró en contacto con Inés Amor, quien le acogió en la Galería de Arte Mexicano⁶⁸⁹. En 1937 se relacionó con Rafael Solana, Isabel Villaseñor, Frida Kahlo, Lupe Marín, Salvador Novo y Carlos Pellicer.. Santos Balmori fue maestro suyo en 1936-37 en la Escuela Nocturna de Arte para Obreros, y fue quien le escribió en la LEAR. En 1938 rompió con Balmori y la Liga. En 1938 entabló amistad con Octavio Paz —quien en 1941 trata de describirlo en un texto (Paz, 1965: 264)—. A finales de la década establece amistades con María Zambrano y otros refugiados españoles (Soriano, 2011: 103-104). En 1935 en la Ciudad de México también se relacionó con «los tres grandes» (Soriano, 2006. 189).
- De los 18 años en adelante: El refugiado español, Diego de Mesa, su pareja durante los cuarenta y los cincuenta, fue su maestro, elevó su posición social y le permitió convivir con gente que él compraba cuadros. Para 1941 era muy popular, he hizo una exposición en la Galería de la Universidad organizada por Villurrutia, Luis G. Basurto “y otros amigos” (Neuvillate, 1966: 32). En 1945-47 coincidió en Estados Unidos con Paz, Mérida, Olga y Rufino Tamayo —y Juan de la Cabada y Jorge Hernández Campos (Soriano, 2006:189)—. Conoció a Antonio Souza ya casado con Piti Saldívar —en torno a 1950— en casa de Carito Amor; a Piti la conocía de Guadalajara porque eran vecinos (Romero Keith, 1992: 29). En 1956 estuvo en el círculo de Poesía en

⁶⁸⁹ “Rastros y efectos. Juan Soriano. Una semblanza”, de Teresa del Conde, *Revista Electrónica Imágenes*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, sin fecha.

Voz Alta (Soriano, 2011: 104-5), donde conoció a Juan Martín (Romero Keith, 2000: 77).

Mathias Goeritz (1915-1990)

- Origen social:
 - Padre: Ernst Goeritz. Murió en 1931. Hombre de formación liberal y abierto a las corrientes culturales. Consejero municipal y alcalde de Danzing, ciudad de nacimiento de Mathias —aunque a los pocos meses la familia se trasladó a Berlín—, antiguo puerto de importancia estratégica durante la Segunda Guerra Mundial (Moráis, 1982: 11). Descendiente de una familia de jueces de Prusia del Este (Westerdahl, 1949: 53).
 - Madre: Hija de un pintor académico (Moráis, 1982: 11). En su familia abundaban los pintores (Westerdahl, 1949: 53).
 - Otro(s) familiar(es):
 - Bienes y servicios en la niñez y juventud: "Una vez me puso [el director del liceo] en latín una calificación que no merecía y como premio mi mamá me dio dinero para ir a esquiar a Austria" (Monteforte, 1993: 26). En 1945, en Marruecos, ganó su primer sueldo (Monteforte, 1993: 34) mientras que durante los años treinta hizo "frecuentes viajes a Suiza, Checoslovaquia, Colonia, Austria, Italia y Francia" (Moráis, 1982: 11).
- Capital cultural:
 - Escolar: A la muerte de su padre su madre le convenció para que estudiara medicina en Berlín, y lo hizo durante un año (Moráis, 1982: 11). En 1934 entró en la Friedrich-Wihelm-Universiät y se doctoró en 1940 especializado en filosofía e historia del arte. En paralelo estudió dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de Berlín-Charlottenburg (Garza, 2011: 17).
 - No escolar: "A mi casa de Berlín llegaban muchos intelectuales [...]. Solo después me enteré de que entre los visitantes había gente de importe como Walter Benjamin" (Monteforte, 1993: 25).

- Capital social:
 - Previo a los 18 años:
 - De los 18 años en adelante: En los años treinta conoció al pintor Jürg Spiller, quien lo introdujo en los círculos surrealistas de Basilea y después en los de París (Morais, 1982: 26). En 1948, junto con Ángel Ferrant, fundó el colectivo de la Escuela de Altamira en Santillana del Mar, España (Garza, 2011: 17). Ida Rodríguez Prampolini —amiga de Goeritz desde 1948 y después pareja durante 14 años (Cuahonte, 2007: 9-10)— recomendó a Ignacio Díaz Morales, uno de los principales responsables de articular la empresa educativa de la recién fundada (1949) Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara, que contratara a Goeritz. Morales, que había ido a Europa a buscar “una plantilla de profesores de avanzada”, lo hizo sin entrevistarlo. En 1949 Goeritz conoció a Luis Barragán en la Ciudad de México (Garza, 2001: 17-19), con quien trabajó durante 15 años hasta que se rompió la amistad (Morais, 1982: 26). A Chucho Reyes lo conoció en Guadalajara (Morais, 1982: 25). Durante sus tres años en Guadalajara fundó cuatro galerías desde las cuales mostró obra de artistas europeos. En esos años Realizó ediciones de arte, escribió artículos, dio conferencias y empezó a esculpir (Eder, 2014: 32).

Francisco Toledo (1940)

- Origen social:
 - Padre:
 - Madre:
 - Otro(s) familiar(es): "fue el cuarto hijo de una amplia y acomodada familia de comerciantes del Istmo de Tehuantepec, cuya esfera de influencia irradiaba desde mediados del siglo XIX desde Salina Cruz en Oaxaca hasta Minatitlán en Veracruz" (Debroise, 2006: 244). Tenía familiares que eran abogados o políticos (Manrique y Volkow, 2002: 12).

- Bienes y servicios en la niñez y juventud:
- Capital cultural:
 - Escolar: Cursó la educación primaria en la Escuela José María Morelos en Minatlán (Manrique y Volkow, 2002: 235). Su padre lo mandó a Oaxaca a cursar secundaria. No se presentaba a los exámenes. Después lo envió a la Ciudad de México con 17 años a que continuara. Asistió a la Escuela de Bellas Artes de Oaxaca en torno a sus 13 años, en cuyos libros conoció la pintura contemporánea mexicana y europea. Arturo García Bustos fue su maestro de grabado y Rina Lazo de pintura. En la Ciudad de México se formó en el Taller Libre de Grabado (Cherem, 2004: 340-341).
 - No escolar: El primer lustro de los años sesenta se forma recorriendo Europa, viendo sus museos y como discípulo en París del grabador Stephan William (Toledo, 2006: 14). Antonio Souza le recomendaba lecturas (Cherem, 2004: 342).
- Capital social:
 - Previo a los 18 años: En la Ciudad de México se alojaba en la casa de los Medleg, antiguos vecinos de sus padres. A veces iba a comer allí el pintor Alberto Donis, a quien le gustaron sus obras y se las llevó al Antonio Souza. El galerista le animó a dejar la secundaria y a dedicarse a pintar. Llegó a París a casa de Tamayo con una carta de recomendación de Souza. Tamayo le puso en contacto con la coleccionista Ussia y esta lo becó a cambio de nada. En París también conoció a Octavio Paz a través de un carta de Souza (Cherem, 2004: 341-343). El galerista le propuso cambiar su nombre y en 1959 le organizó una exposición en Texas⁶⁹⁰. Tamayo promovió y vendió a Toledo. No frecuentó a lo que suele considerarse «el núcleo de la ruptura» (Debroise, 2006: 245 y 248).

⁶⁹⁰ Puente García, Tania Marcela y Gabriela Silva Ibargüen (2013), “Correspondencias verbales y visuales entre la obra literaria y el canon visual de Antonio Souza”, Tesis de licenciatura, México, UNAM.

- De los 18 años en adelante:

Arnaldo Coen (1940)

- Origen social:
 - Padre: Arrigo Coen Anitúa. Lingüista y musicólogo. Dueño de la agencia de publicidad Sistemas Publicitarios⁶⁹¹.
 - Madre:
 - Otro(s) familiar(es): Su abuela paterna era cantante de ópera y realizó su carrera en Europa⁶⁹².
 - Bienes y servicios en la niñez y juventud: Le cuidó una nana⁶⁹³.
- Capital cultural:
 - Escolar: Estudió diseño Gráfico y publicidad con Gordon Jones, un ilustrador con mucho éxito en los Estados Unidos que abrió en México la primera escuela de diseño gráfico. En la secundaria y la preparatoria pagaba para que le aprobaran mientras iba de oyente a arquitectura. Estudio dramaturgia con Hugo Arguelles⁶⁹⁴.
 - No escolar: Por su abuela y por su padre recibían revistas italianas y de otros países y Arnaldo recortaba todo lo que tenía que ver con arte. Además, su padre tenía acceso a libros sobre esta materia. Gordon Jones se trajo de Estados Unidos una completa biblioteca de arte, desde la prehistoria hasta el pop art. Con la amistad de Raúl Lavista tenía acceso a la música más novedosa⁶⁹⁵.
- Capital social:

⁶⁹¹ Entrevista con Arnaldo Coen en octubre de 2014 en la Ciudad de México. Realizada junto con Pablo Gómez Ascensio.

⁶⁹² Entrevista con Arnaldo Coen en octubre de 2014 en la Ciudad de México. Realizada junto con Pablo Gómez Ascensio.

⁶⁹³ Entrevista con Arnaldo Coen en octubre de 2014 en la Ciudad de México. Realizada junto con Pablo Gómez Ascensio.

⁶⁹⁴ Entrevista con Arnaldo Coen en octubre de 2014 en la Ciudad de México. Realizada junto con Pablo Gómez Ascensio.

⁶⁹⁵ Entrevista con Arnaldo Coen en octubre de 2014 en la Ciudad de México. Realizada junto con Pablo Gómez Ascensio.

- Previo a los 18 años: Raúl Lavista había sido compañero de la escuela de su padre y por ello lo conoció Arnaldo. Arrigo también tenía relación con Luis Buñuel, Ernesto de la Peña, Salvador Elizondo, Claudio Arrau, entre otros personajes. En una ocasión visitó a Diego Rivera, quien le animó a seguir pintando, a estar informado y en contacto con artistas, y a no entrar en ninguna escuela⁶⁹⁶.
- De los 18 años en adelante: Tenía también amistad con Juan José Gurrola y en general⁶⁹⁷. Comenzó a exponer en la Juan Martín gracias, en primer lugar, a Lucero Isaac, que llevó a Juan Martín a su estudio. Este le pidió que llevara unos cuadros a la galería. Allí los vieron Alberto Gironella y Fernando García Ponce, les gustaron y convencieron a Juan Martín de que los expusiera (Romero Keith, 2000: 94).

José Luis Cuevas (1931)

- Origen social:
 - Padre: Boxeador, atleta y piloto de aviones (Cherem, 2004: 111), esto último solo los domingos (Cuevas, 1994: 16). Trabajaba como agente vendedor de medicinas (Mejía y Molachino, 1985). Hijo de un administrador de la empresa El Lápiz del Águila.
 - Madre: María Regla Novedo. Estudió pintura (Mejía y Molachino, 1985: 13).
 - Otro(s) familiar(es): Su hermano fue siquiatra (Fox, 2013: 142).
 - Bienes y servicios en la niñez y juventud: “la familia de Cuevas no era pobre, pero vivía en un barrio donde reinaba la miseria” (Valdés, 1966: 9). Creció en la casa de los altos de la fábrica de lápices El Águila, en el Callejón del Triunfo (Cherem, 2004: 92). Cuando murió su abuelo alquilaron una temporada una casa en San Ángel con caballeriza, y aprendieron a montar. “No éramos ricos, pero durante el tiempo que

⁶⁹⁶ Entrevista con Arnaldo Coen en octubre de 2014 en la Ciudad de México. Realizada junto con Pablo Gómez Ascensio.

⁶⁹⁷ Entrevista con Arnaldo Coen en octubre de 2014 en la Ciudad de México. Realizada junto con Pablo Gómez Ascensio.

vivimos en San Ángel tuvimos la ilusión de serlo” (Cuevas, 1994: 35). Después se trasladaron primero a las calles de Manzanillo, en la Colonia Roma, y después a Piedras Negras, a unas casa más modestas (Cuevas, 1994: 41). Iba al cine dos veces a la semana. Desde antes de 1950, sus padres tenían un coche Wills con Chófer (Cuevas, 1994: 17-18) y en él llevaban a José Luis y sus hermanos a la escuela (Mejía y Molachino, 1985: 14). Tenían dos sirvientas (Mejía y Molachino, 1985: 14).

- Capital cultural:
 - Escolar: Estudió primaria en la escuela de gobierno Benito Juárez, en la Colonia Roma (Cuevas, 1994: 38). Entró a los diez años a la Esmeralda, donde estudió unos meses (Neuvillate, 1966: 24). A los 14 años estudió grabado en el Mexico City College y tomó clases de filosofía con Ramón Xirau. Allí llegaban los artistas europeos (Cherem, 2004: 108).
 - No escolar: El contacto con los exiliados españoles en torno a la Galería Prisse le acercó a las vanguardias europeas (Cherem, 2004: 108).
- Capital social:
 - Previo a los 18 años:
 - De los 18 años en adelante: Con ayuda de Carlos Fuentes entró al suplemento *México en la Cultura*, y allí conoció a Fernando Benítez, Vicente Rojo, José Emilio Pacheco, José de la Colina y Carlos Monsiváis, “y juntos conformamos ‘La Mafia’” (Cherem, 2004: 1004-105). Sobre su trabajo como actor: “Era amigo de los directores y por eso me llamaban” (Cherem, 2004: 115). Sobre su relación con José Gómez Sicre, su puesta en contacto con él a través de Felipe Orlando y otros aspectos de peso de su capital social en los años cincuenta y sesenta, véase Fox (2013: 129-175).

Pedro Friedeberg (1937)

- Origen social:
 - Padre: Hinrich Hoffman (Holtz y Mena, 2009: 363). En el momento del nacimiento de Pedro, el padre y la madre se encuentran refugiados en Italia, pro ser judíos alemanes (Rodríguez Prampolini, 1973: 11).
 - Madre: Gerda Landsberg. Trabajó en México de traductora para León Trotski y para la escritora alemana Ana Seghers (Holtz y Mena, 2009: 363). Los padres se divorciaron en 1939, la madre se regresó a Alemania a conseguir dinero familiar (Holtz y Mena, 2009: 103), que al parecer fue dado por algún familiar (Holtz y Mena, 2009: 363-364).
 - Otro(s) familiar(es): Erwin Friedeberg, el padre adoptivo, era un primo político de la madre que dirigía una asociación de ayuda a refugiados políticos. Gerda y él se casaron en México. Durante el gobierno de Cárdenas tenía encargado detectar a simpatizantes del nazismo, y había tenido a su cargo la negociación para la rendición de Cedillo (Holtz y Mena, 2009: 103). Erwin había nacido en 1912 en México —en la calle Tabasco, en la Colonia Roma— y cursado la preparatoria en Frankfurt. Su padre “entre otras cosas, administraba un negocio de papelería en la calle Mesones”. Desde 1917 estaban instalado en San Ángel (Holtz y Mena, 2009: 363-364). En 1940 vivió un tiempo con los Berlín, unos teosofitas vegetarianos que vivían sin electricidad en Texcoco (Holtz y Mena, 2009: 103).
 - Bienes y servicios en la niñez y juventud: Mientras estudiaba en la Universidad Iberoamericana, “por 600 pesos yo rentaba un cómodo departamento en la calle de Herodoto, casi esquina con Melchor Ocampo, el cual acondicioné con muebles que había dejado mi abuela al irse a Sudáfrica” (Holtz y Mena, 2009: 367).
- Capital cultural:
 - Escolar: Estudió en el Colegio de Madrid, en el Franco Alemán y el invierno de 1952-53 estuvo en el Cauncy Hall School en Boston. Cursó

tres años de arquitectura en la Universidad Iberoamericana y en 1961 abandonó (Holtz y Mena, 2009: 103-112).

- No escolar: El padre adoptivo llevó a su hijo al Café París a tertulias de intelectuales, a ver pintar a Diego Rivera y a visitar al escritor Gustav Regler (Holtz y Mena, 2009: 103). “El interés de Pedro Friedeberg por las fantasías arquitectónicas se inició en la excelente biblioteca de sus padres”. Sus abuelos tenían una casa porfiriana en San Rafael “llena de tapetes persas y con muros cubiertos de papel tapiz y reproducciones de cuadros de Arnold Böcklin (Holtz y Mena, 2009: 117). “De niño se dedicó a la lectura y al dibujo de una manera compulsiva”. “En su juventud pasaba horas de su tiempo en la Biblioteca Benjamin Franklin, donde consultaba con avidez toda serie de libros raros”. Con quince años ya tenía conocimiento de la historia del arte (Rodríguez Prampolini, 1973: 11). Comenzó a interesarse por las artes plásticas y en la Universidad Iberoamericana conoció a artistas mexicanos y extranjeros y la vida bohemia (Rodríguez Prampolini, 1973: 12).
- Capital social:
 - Previo a los 18 años: En el Colegio Franco Alemán fue compañero de Alfonso de Neuvillate Ortiz, amigo de Pedro y uno de los dos intérpretes más importantes de su obra; la otra fue Ida Rodríguez (Holtz y Mena, 2009: 112).
 - De los 18 años en adelante: En 1956 trabajó un breve tiempo en la Sala Margolín de Walter Gruen, pareja de Remedios Varo. Friedeberg, admirador de la obra de Varo, le enseñó sus dibujos y esta le pidió ayuda para dibujar una escalera en espiral y le propuso exponer en la Galería Diana (Holtz y Mena, 2009: 118). Conoció a Goeritz en 1956 (Rodríguez Prampolini, 1973: 11-12), quien lo introdujo en la comunidad artística. José González, fue el carpintero que talló su primera silla en forma de mano en caoba, que a su vez había ayudado a Goeritz en sus esculturas de madera y que a su vez era el carpintero del empresario

Daniel Mont, quien le había encargado a Goeritz El Eco (Holtz y Mena, 2009: 370). Goeritz le facilitó el contacto con compradores (Holtz y Mena, 2009: 139). Mientras estaba en la Universidad Iberoamericana colaboró como editor en la revista *México this Month*, con Bartolí y Vlady. Goeritz convenció a Brenner de sus dotes para que lo contratara (Holtz y Mena, 2009: 365-369). José Luis Cuevas le dio clases de dibujo en la Ibero (Holtz y Mena, 2009: 118) y Manuel Felguérez de escultura (Holtz y Mena, 2009: 347). Estableció amistad con el maestro de pintura Adré VandenBroeck y su compañera Gogo (Goldman) Nesbit, profesora de fotografía. Con su relación con Leonora Carrington, Bridget Tichenor, Kati Horna y Antonio Souza profundizó en su excentricismo y su esnobismo (Rodríguez Prampolini, 1973: 12). Nesbit había trabajado un breve tiempo como secretaria de Souza y ella le conectó con Friedeberg (Holtz y Mena, 2009: 118). Friedeberg sustituyó en 1956 durante tres meses a Nesbit en la galería mientras la fotógrafa realizaba un viaje. Empezó a tener trato con Souza, aunque aún no pintaba. Un tiempo más tarde le llevó unos cuadros y al galerista no le gustaron. Fue tras exponer en las galerías Diana y Proteo en 1959 y 1960, y tras volver a trabajar esporádicamente con él y hacerse “buenos amigos”, cuando en 1962 le hizo una exposición (Romero Keith, 1992: 83-84). A inicios de los años sesenta se casó con Nancy Lane, con quien duró dos años. Lane “vestía estrambóticamente”, era “una precursora de la actual vuelta a la moda de los años veinte, de la dejadez ‘hippie’ y del tipo de la norteamericana que frecuenta, en 1971, la Zona Rosa”. Su segunda mujer fue Geraldine Morris “muchos años mayor que él, culta, refinada y sofisticada, que lo introdujo en el mundo neoyorkino y europeo. Reconoció y valoró su talento y le abrió posibilidades de exponer en el extranjero”. a Partir de 1965 se casó con Wanda Sevilla, “prototito de la mujer-muñeca, de la mujer del lujo y del desperdicio” (Rodríguez Prampolini, 1973: 12-13).

Marysole Wörner Baz (1936-2014)

- Origen social:
 - Padre: Guillermo Andrés Wörner Robalo. De ascendencia alemana "Ajeno a la creación artística, aunque no a la sensibilidad para reconocerla. [...] Aportó a su esposa el apoyo para desarrollar sus inquietudes poéticas"; lo mismo que a Marysole (Franco Calvo, 1991: 20-22).
 - Madre: María de la Soledad Baz, Ciudad de México 1902-1989. Hija de María Viaud Carrasquedo, "mejor conocida como *Madame Viaud*, talentosa diseñadora de sombrero de principios de siglo". "Desde pequeños la madre [María Viaud] les preparaba vestuario y escenario para que los cinco hijos [madre y tíos de Marysole] representaran pequeñas obras de teatro [...]. la economía de clase media tradicional permitía que madame Viaud pudiera dirigir los gusto en su familia". Cuando Emilio, tío de Marysole, tuvo suficientes cuadros su madre le preparó una exposición a la que acudieron Orozco y Rivera por iniciativa de ella. La madre de Marysole solo tenía la educación primaria, pero a pesar de ello escribía poesía y publicó un libro en vida titulado *La peonza*. Empezó a pintar al morir su marido (Franco Calvo, 1991: 15-20).
 - Otro(s) familiar(es): A su tío Ben-Hur Baz Viaud le gustaba el dibujo y era ilustrador. Su otro tío, Emilio Baz Viaud, "asumió desde el principio su intención de situarse como creador de obras plásticas". Su hermano Juan Wöner Baz practicaba la "pintura como actividad paralela a sus desempeños arquitectónicos" (Conde, 1991: 12 y 13). Mauricio, otro tío, escribía en sus tiempos libres cuentos en francés y Ligeia, otra tía, escribió poesía (Franco Calvo, 1991: 15). La primera expo de Marysole fue en la Galería Baz y Fischer que su tío Emilio había fundado con un amigo. "No duró más de cuatro años" (Franco Calvo, 1991: 18) Juan, arquitecto, solo expuso una vez. No le interesa el reconocimiento

(Franco Calvo, 1991: 21). A los 19 años, Marysole afirmó que “la capacidad plástica de su hermano Juan era uno de los mayores motivos por los que quería pintar” (Franco Calvo, 1991: 23). También su tío Emilio había estudiado arquitectura, en la UNAM (Franco Calvo, 1991: 18).

- Bienes y servicios en la niñez y juventud: A causa de una enfermedad, la madre dejó a Marysole a cargo de una nana. “Fue una maestra estupenda que el enseñó a compartir su cosas con los que no habían tenido la misma fortuna económica que ella. La presencia de la nana aumentó en Marysole las posibilidades de conocer y entender a otros grupos sociales” (Franco Calvo, 1991: 23).
- Capital cultural:
 - Escolar:
 - No escolar: “Prácticamente hay que considerarla esforzada autodidacta, apenas informada por alguien sobre pautas iniciales” (Wörner Baz, 1972).
- Capital social:
 - Previo a los 18 años:
 - De los 18 años en adelante: Margarita Nelken y Jorge Juan Crespo de la Serna le dieron “apoyo persistente” y “afectuoso”. Con Remedios Varo compartió muros en las galerías Diana y Excélsior, y juntas recorrieron París en 1958. Era una artista más bien solitaria (Tibol, 1989). El viaje, que incluyó Bélgica y Suiza, lo hizo con una beca del Instituto Francés de América Latina, con intermediación de Nelken y de la Serna (Franco Calvo, 1991: 23).

Wolfgang Paalen (1905-1959)

- Origen social:
 - Padre: Gustav Robert Paalen. Comerciante e inventor del termo. “Tenía excelentes relaciones en los ámbitos cultural y artístico” (Driben,

2012: 24). Padre estricto del que tuvo que huir para desarrollar su carrera como pintor (Morales, 1984: 19).

- Madre: Clothilde Emile Gunkel. Actriz en su juventud (Driben, 2012: 24).
- Otro(s) familiar(es):
- Bienes y servicios en la niñez y juventud: Wolfgang Paalen "era el primogénito de una familia noble de Viena". "Su juventud se desarrolló en el periodo 'entre dos guerras' y en diferentes sitios, por la manía que tenía su padre de comprar propiedades en lugares poco accesibles y luego venderlas para adquirir otras más, aunque perdiera dinero". En 1920 siguió a sus padres a Italia, pasó por París y un maestro le recomendó ir a Berlín a estudiar arte (Morales, 1984: 19).
- **Capital cultural:**
 - Escolar: Conoció el arte del pasado inmediato y el contemporáneo ya desde los años veinte en Alemania, durante sus estudios de arte (Morales, 1984: 19-20). Hans Hofmann, uno de los futuros iniciadores del expresionismo abstracto estadounidense, fue maestro de Paalen a finales de los años veinte en Múnich (Driben, 2012: 24).
 - No escolar: Era apasionado coleccionista de arte primitivo (Andrade, 1998: 18).
- **Capital social:**
 - Previo a los 18 años:
 - De los 18 años en adelante: En 1931 se casó con Alice Rahon. En 1934 entró en contacto con Paul Éluard y Max Ernst. En 1936 expuso en la Galería Pierre de París, y asistieron a la inauguración Picasso, Kandinsky, Fernand Léger, Ernst, Miró, Yves Tanguy, Man Ray, Hans Arp, Giacometti, Breton y Paul Éluard. En 1934 se unió al grupo Abstracción-Creación, con Paul Klee y Kandinsky, entre otros (Driben, 2012: 24-25). En 1936 rompió con este grupo y se unió a los surrealistas, con quienes rompe en 1940 al querer reformar sus postulados y encontrarse con la oposición de Breton (Rodríguez

Prampolini, 1969: 69-71). En 1939 llegó a México. En torno a la revista *Dyn* (1942-1944) se relaciona con Alfonso Caso, Miguel Covarrubias y Jorge Enciso. Estuvo vinculado a grupos de artistas residentes en California y tenía relaciones con artistas de Nueva York (Andreade, 1998: 22). En México sus amigos personales fueron Gerzso, Rahon y Luis García Guerrero (Rodríguez Prampolini, 1969: 73). La exposición de surrealismo en México en 1940, realizada en la Galería de Arte mexicano, estuvo a cargo suyo y de Cesar Moro (Eder, 1994: 17).

Pedro Coronel (1922-1985)

- Origen social:
 - Padre: Pedro Melesio Coronel. Familia de músicos y pintores. Su padre fue músico de banda y su abuelo pintor. Tenía una tienda de ropa para damas y caballeros llamada La Elegancia (Coronel, 1981: 9-12).
 - Madre: Juana. "En la línea de mi madre había gente de rancho, no hacendados, sino propietarios de ranchos medianos" (Coronel, 1981: 9).
 - Otro(s) familiar(es):
 - Bienes y servicios en la niñez y juventud: Inés Amor: "En esa época, [estudiando en la Esmeralda] Pedro Coronel se las veía muy duras. Se había venido de Zacatecas donde su familia, modesta, tenía un buen ingreso proveniente de una tienda de ropa y abarrotes, almacén general, que era de su padre, pero que no alcanzaba para enviar a los hijos el suficiente dinero para sus gastos mensuales en la ciudad de México. Además la situación de Pedro se agravó, porque se trajo a su hermano pequeño, Rafael, a quien lleva casi diez años" (Manrique y conde, 1987: 143).
- Capital cultural:
 - Escolar: En 1940 su familia se trasladó a la Ciudad de México y acudió a estudiar en la Esmeralda, de donde egresó en 1945 (Coronel, 1981: 20). Solo hizo dos años de primaria (Coronel, 1981: 24).

- No escolar: Inés Amor: “Si analizamos a Pedro, encontramos que su cultura es deficiente, está estupendamente dotado pero nunca fue educado”. “No tuvo oportunidad de ir mucho a la escuela lo que sabe lo ha aprendido al ir rodando por todas partes” (Manrique y Conde, 1987: 136 y 142). A finales de 1946 viajó por Europa y estuvo en el taller de Víctor Brauner y Constantin Brancusi (Neuvillate, 1966: 23). En París vivió varios años (Driben, 2012: 36). “Allí tuve mi primer amor, mi primera relación sexual, mi primer encuentro con el arte” (Coronel, 1981: 20). Desde entonces viajaría constantemente: de 1947 a 1949 Estuvo en París; en 1949 volvió a México y viajó al sur; entre 1950 y 1952 estuvo en Europa y África del Norte; en 1952 regresó México (Fernández, 1971: 44); en 1961 viajó a Europa y residió en París; en 1962 volvió a México; en 1962 fue a Japón, 1963 vuelve a México (Fernández, 1971: 50-54); en 1966 viajó a Europa; reside en París hasta inicios de 1967; en 1967 regresó a México; viajó a Canadá y París hasta mediados de 1968, luego a Roma y allí residió durante 1969 (Fernández, 1971: 58-59).
- Capital social:
 - Previo a los 18 años: Entre mediados y finales de los años cuarenta perteneció al *Frente de Pintores, Escultores y Grabadores Artistas Jóvenes Revolucionarios* junto a Antonio Ramírez, Nicolás Moreno, Celia Calderón, Mariana Aymposky, Alberto Beltrán, Guillermo Monroy, Fanny Rabel, Arturo Estrada y Arturo García Bustos (Morales, 32-33). En este aspecto, es una completa excepción en los inicios de su carrera respecto al resto de artistas analizados.
 - De los 18 años en adelante: Se relacionó con el grupo Hiperión, con Ricardo Guerra, Luis Villoro, Emilio Uranga, Jorge Portilla y Alejandro Rossi (Morales, 1992: 32-33). “Casi siempre viví de la pintura. Primero con los arquitectos. Empecé con Villagrán [...] Después conocí a Ricardo Legorreta, a Barragán, a Enrique y a Pedro de la Mora” (Cornel,

1981: 20). En París en 1947 conoció a Octavio Paz —quien en 1954 presentó su exposición y se le consideró su descubridor (Neuvillate, 1966: 23)— y a la artista Sonia Delaunay (Driben, 2012: 36). Fue amigo de Diego Rivera, a quien le gustaba su escultura, (Coronel, 1981: 10). Contó con el beneplácito de Justino Fernández, Luis Cardoza y Aragón, Paul Westheim y Octavio Paz (Coronel, 1981: 24).

Gilberto Aceves Navarro (1931)

- Origen social:
 - Padre: Juan Aceves Jaques. Abandonó a la familia cuando Gilberto era un niño (Cherem, 2004: 20). En sus palabras era “cantante fracasado y bueno para nada” (Cherem, 2004: 24).
 - Madre: María Francisca de los Ángeles Navarro. Fue cantante de ópera profesional (Cherem, 2004: 20). Sus padres la mandaron a Inglaterra a estudiar canto. Hija de Leopoldo Navarro que, cuando nacía Gilberto “acababa de perder sus panaderías a causa del sindicalismo y, para sobrevivir, vendía cosas de estanquillo en estanquillo”. Leopoldo, arriero, de joven compró molinos en Tehuacán, Puebla y se casó con María, hija del hacendado Luis de las Heras (Cherem, 2004: 24-25).
 - Otro(s) familiar(es): Ignacio Morales Blumenkron, fue la segunda pareja de la madre. Un año después de empezar a estar juntos se hizo dueño de tres estaciones de radio (Cherem, 2004: 24-25). Francisca le dejó cuando Gilberto cumplió los 16 años.
 - Bienes y servicios en la niñez y juventud: Durante los primeros años, la familia pasó apuros económicos. Con la segunda pareja vestía “como niño rico” (Cherem, 2004: 24-25). Tuvo sirvientas con delantal y guantes, casa elegante y aprendió *modales de buena educación* (Cherem, 2004: 28).
- Capital cultural:

- Escolar: Estudió en la escuela primaria Capitán Emilio Carranza (Cherem, 2004: 27). Estudió secundaria (Cherem, 2004: 27) y en 1950 ingresó en la Esmeralda (Vilchis, 2008: 247).
- No escolar:
- **Capital social**:
 - Previo a los 18 años: De niño conoció tenía amistad con Silvestre Revueltas y Carlos Chávez (Cherem, 2004: 26).
 - De los 18 años en adelante: Fernando Gamboa lo consideraba “el heredero de los muralistas”. Le invitó a todos sus proyectos, también los internacionales (Cherem, 2004: 35). A inicios de los años cincuenta trabajó colaboró en unos murales de Siqueiros y otros de Luis Arenal (Cherem, 2004: 32). Tuvo buena relación con Jaime Saldívar, quien le presentó a Tamayo (Cherem, 2004: 39). Fue secretario de la Sociedad de Alumnos de la Esmeralda y miembro del Salón de la Plástica Nacional (Cherem, 2004: 20). Con Antonio Souza tenía un trato más cercano que otros artistas (Cherem, 2004: 38).

Alvar Carrillo Gil (1898-1974)

- **Origen social**:
 - Padre: Virgilio Carrillo López. Dedicado al comercio y las labores agrícolas (Garduño, 2009: 78).
 - Madre: Candelaria Gil
 - Otro(s) familiar(es): Fue el primer hijo varón de 15 hermanos (Garduño, 2009: 79).
 - Bienes y servicios en la niñez y juventud: La familia era de clase baja, pero su madre logró apoyarlo económicamente en sus estudios de medicina. En 1930 viajó a París a completar su formación de pediatra (Garduño, 2009: 31-2).
- **Capital cultural**:
 - Escolar: Estudió bachillerato y después medicina. Se tituló de médico cirujano en 1924 (Garduño, 2009: 31).

- No escolar: “Realizó largos viajes por Europa y ocasionalmente a Estados Unidos con el fin de recorrer museos y galerías; visitar artistas; asistir a inauguraciones de exposiciones, muchas de ellas de plástica mexicana con piezas de su propiedad; presenciar eventos artísticos de reconocido prestigio como las bienales; adquirir obra; mantener contacto con marchands y libreros quienes continuamente le enviaban listados con las nuevas publicaciones, así como suscripciones a revistas de diferentes países, aunque estuvieran escritas en algún idioma que no comprendiera”. De este modo se hizo Carrillo Gil con una de las bibliotecas “más completas y costosas de México, especializada en historia del arte occidental contemporáneo” (Garduño, 2009: 31). Aumentó su colección de arte durante el avilacamachismo y la consolidó durante el alemanismo (Garduño, 2009: 35).
- Capital social:
 - Previo a los 18 años:
 - De los 18 años en adelante: En 1927 comenzó a ocupar puestos públicos en materia de sanidad, cuestión que continuó durante los años treinta. En esta década trabó contactos con funcionarios y empresarios del sector. A inicios de los cuarenta se desarrolló como empresario farmacéutico, aprovechando sus vínculos con agentes estatales (Garduño, 2009: 32-34). Mientras lograba un elevado estatus económico y coleccionaba arte, visitaba las galerías de la ciudad y frecuentaba a críticos, artistas y galeristas con los que llegó a entablar amistad (Garduño, 2009: 39). Posicionarse como el coleccionista más importante de México del siglo XX le otorgó un gran liderazgo en el campo (Garduño, 2009: 15).

Leonora Carrington (1917-2011)

- Origen social:
 - Padre: Harold Wilde Carrington. Inglés. Comerciante. “Vendió el negocio textil de herencia familiar para convertirse en uno de los

- mayores accionistas del Imperial Chemical Industries (Salmerón, 2002: 14). Se oponía a que Leonora se dedicara al arte (Salmerón, 2002: 19).
- Madre: Maureen Moorhead. Hija del médico local (Salmerón, 2002: 14).
 - Otro(s) familiar(es): El hermano de la madre, Harry, era amigo de James Joyce. Esta rama de la familia conectaba con otros literatos (Salmerón, 2002: 14).
 - Bienes y servicios en la niñez y juventud: El padre deshereda a Leonora cuando esta se va a París con Ernst (Salmerón, 2002: 8). Los padres eran católicos estrictos. En 1934, con 17 años "es presentada (bajo protesta) en sociedad: asistió a los bailes de Londres, presenció las carreras de Ascot desde el palacio Real y finalmente debutó formalmente en sociedad en el Hotel Ritz" (Salmerón, 2002: 14 y 15). "Cada poco tiempo cambiábamos de casa. La casa se iba haciendo más grande, inmensa. En vez de tener dos criados tenías diez" (Salmerón, 2002: 14).
- Capital cultural:
 - Escolar: En 1926 pasó un breve periodo en el internado católico Holy Sepulcre. Fue expulsada por no mostrar interés por las asignaturas. En 1932 intercedió el obispo de Lancaster, amigo de la familia, y fue enviada al internado de St. Mary's, en Ascot. Más tarde estudió en París dos meses en un *finishing school* y después en el colegio Miss Stampson, de donde se fugó. En 1933 entró en la Academia de Mrs. Perose, Florencia, donde estudió arte nueve. Después, en 1934, asistió a una escuela para señoritas en París. En 1936 consiguió convencer a sus padres para asistir una escuela de pintura en Londres recién fundada por el pintor cubista Amedee Ozenfant (Salmerón, 2002: 8-18).
 - No escolar: Su padre, astrónomo amateur, le impartió desde casa sus primeros estudios (Salmerón, 2002: 15). En 1936 su madre le regaló un libro de Herbet Read sobre el surrealismo, y en él conoció la obra de Max Ernst (Salmerón, 2002: 18).

- Capital social:
 - Previo a los 18 años:
 - De los 18 años en adelante: En 1937, se fue a vivir a París con Max Ernst, quien fue encarcelado en 1940. Leonora viajó a Madrid y allí fue trasladada a una clínica psiquiátrica a Santander y después a Lisboa (Salmerón, 2002: 18). En 1941 se casó con Renato Leduc en Lisboa (Cherem, 2004: 58), diplomático mexicano que le ofreció esta posibilidad para obtener el visado (Aguirre, 1992: 39). Leduc conocía a la coleccionista María Félix, y una vez el matrimonio estuvo en México, trató de presentar a Leonora y María. La pintora retrató al hijo de María y después a ella misma, momento en el que comenzó su amistad (Aguirre, 1992: 28). En México se vinculó al círculo surrealista: Remedios Varo, Benjamín Péret, Esteban Francés, Gunther Gerzso y José y Kati Horna (Eder, 1994: 18).

Josep Bartolí (1910-1995)

- Origen social:
 - Padre: Salvador Bartolí i Sole. Profesor de Música y compositor (Bartolí, 2002: 383). Tocaba el piano en los cines de barrio en la época de las películas mudas. En 1901 formó parte de la Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo, “pero para llevar dinero a casa aceptaba lo que buenamente salía”. Tuvo cinco hijos. Era catalanista de izquierdas (Bartolí, 2002: 388).
 - Madre: Rosa Guiu i Mas. Murió cuando Josep tenía 15 años (Bartolí, 2002: 389).
 - Otro(s) familiar(es): Su hermana Rosita le acogía en su casa en Barcelona cuando Josep abandonaba las pensiones con deudas y no encontraba otro lugar. Tras la derrota del ejército republicano Josep y su hermano Joaquín, quien lo ayudó económicamente, vivieron un tiempo en París (Bartolí, 2002: 385).
 - Bienes y servicios en la niñez y juventud:

- Capital cultural:
 - Escolar: Estuvo en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, donde había estudiado Giménez Botey. Asistió a otras academias —como la Baixas (Bartolí, 2002: 384)— pero, según Jaume Canyameres i Cortàzar, debido al carácter desorganizado de la vida que Josep llevaba, se le puede considerar como dibujante autodidacta. Fue de oyente a la Facultad de Cirugía y Medicina a las clases de anatomía, que consideraba superiores a las de la Escuela de Artes (Bartolí, 2002: 383).
 - No escolar: El padre atendió las inquietudes artísticas de Josep y su hermano Joaquim. Intentó enseñar a Josep solfeo y piano pero este no lograba aprender (Bartolí, 2002: 383).
- Capital social:
 - Previo a los 18 años: El padre era amigo de Antoni Gaudí y los pintores Joaquim Torres-García y Alfred Barradas, entre otros artistas. Josep los conoció en su juventud (Bartolí, 2002: 399-413). (Bartolí, 2002: 385). El padre conocía al director de *La Veu de Catalunya*, periódico en el que introdujo a Josep (Bartolí, 2002: 385).
 - De los 18 años en adelante: Cuando Josep rondaba los 20 años su hermano Joaquim era escenógrafo y le ofreció varios trabajos (Bartolí, 2002: 389). En España se relacionaba con dibujantes de humor, colaboradores de “prensa festiva” de la época y con artistas, algunos de los cuales viajaron con él a México. (Bartolí, 2002: 286, 289 390). A su llegada a México conoció a Víctor Trapote —con quien hizo una obra de teatro— al pintor Manuel González Serrano y a Óscar Domínguez — quien le introdujo en el mundo del cine mexicano— (Bartolí, 2002: 390). Desde su llegada a México realizó numerosos viajes por Europa y América Latina, algunos de ellos con Enric Adroher Gironella, compañero de militancia política. La red de exiliados catalanes en México a la que Bartolí se adhirió se fue consolidando al paso que este

se adentraba en el ambiente local. En 1943, junto con Adroher Gironella y Molins i Fábrega fundó *Mundo. Socialismo y Libertad*, que se publicó hasta 1945. Entre finales de los años cuarenta e inicios de los cincuenta tuvo una relación con Frida Kahlo —quien lo recibió en México por petición de un amigo en común, Narcís Molins i Fábrega—. En 1953 se casó con la artista estadounidense Micheller Stuart, quien había sido ayudante de Diego Rivera en el mural del Teatro de los Insurgentes y frecuentaba la Galería Prisse. En los años cincuenta viva de manera intermitente en Nueva York y allí conoció a algunos expresionistas abstractos (Bartolí, 2002: 386-387). Formó parte del grupo de artistas e intelectuales que ideó y fundó *México This Month*, donde trabaron Vlady y Pedro Friedeberg. Bartolí conocía a Annita Brenner con anterioridad, de haber trabajado para ella en su empresa de postales de Navidad (Bartolí, 2002: 392).

Fuentes de la información social de los 26 agentes

Bibliografía

- Aguirre, Eugenio (coord.) (1992), *María y sus pintores*, México, Ediciones Culturales Internacionales
- Andrade, Lourdes (1998), *Alice Rahon, magia de la mirada*, México, Conaculta.
- Alanís, Judith y Sofía Urrutia (1987), *Rufino Tamayo: una cronología / 1899-1987*, México, Museo Rufino Tamayo.
- Ashton, Dore (1995), *Gunther Gerzso, Latin American Masters*, México, Galería López Quiroga.
- Bartolí, Josep (2002), *Josep Bartolí: un creador a l'exili*, España, Diputació de Barcelona.
- Camacho, Arturo (1997), *José María Giménez Botey*, México, El Colegio de Jalisco / Generalitat de Catalunya.
- Cherem Sacal, Silvia (2004), *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos*, México, FCE.

- Conde, Teresa del, Juan Carlos Pereda e Ingrid Suckaer (2012), *Rufino Tamayo*, México, Smurfit Kappa.
- Conde, Teresa del (2009), *Derroteros. Manuel Felguérez*, México, Conaculta.
- Conde, Teresa del (1991), "Herencia y creación", *Herencia y creación*, catálogo de exposiciones, México, Museo de Arte Moderno.
- Coronel, Pedro (1981), *El universo de Pedro Coronel*, México, INBA
- Cruz de la Fuente, Mauricio de la (ed.) (2012), *Roger von Gunten. Pintura y gráfica*, México, Índice Editores / Íconos de Siempre
- Cuahonte, Leonor (Comp.) (2007), *El eco de Mathias Goeritz. Pensamientos y dudas autocríticas*, México, UNAM.
- Cuevas, José Luis (1994), *Gato macho*, México, FCE
- Debroise, Oliver (Ed.) (2006), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1887*, México, UNAM.
- Driben, Leila (2012), *La Generación de la Ruptura y sus antecedentes*, México, FCE.
- Driben, Leila (1996), *Vicente Rojo: el arte de las variaciones sutiles*, México, Conaculta.
- Eder, Rita (2014), *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos n México 1952-1967*, México, UNAM / Turner.
- Eder, Rita (1994), *Gunther Gerzso: el esplendor de la muralla*, México, Conaculta/ Ediciones Era.
- Eder, Rita (1981), *Alberto Gironella*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.
- Echeverría, Enrique (2003), *Enrique Echeverría. Tiempo suspendido 1923-1972*, México, INBA.
- Espinosa de los Monteros, Santiago (1999), *Roger von Gunten. La inocente precisión del caos*, México Conaculta.
- Favela Fierro, María Teresa (2000), *Los setenta: la llamada ruptura y gráfica internacional*, México, Museo Dolores Olmedo / UAM.

- Felguérez, Manuel (2009), *Manuel Felguérez. Invención constructiva*, México, Sociedad de Amigos del Museo del Palacio de Bellas Artes / Museo del Palacio de Bellas Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes / Conaculta.
- Fernández, Justino y Diego de Mesa (1976), *Juan Soriano*, México, UNAM.
- Fernández, Justino (1971), *Pedro Coronel. Pintor y escritor*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Fox, Claire F. (2013), *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*, Estados Unidos, Universidad de Minesota.
- Franco Calvo, Enrique (1991), "Reunión de familia", *Herencia y creación*, catálogo de exposiciones, México, Museo de Arte Moderno.
- García Ascot, Jomí (1978), *Roger von Gunten*, México, UNAM.
- García Ponce, Juan (1992), *Manuel Felguérez*, México, Ediciones el Equilibrista.
- Garduño, Ana (2009), "El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil", Tesis de doctorado, México, UNAM.
- Garza Usabiaga, Daniel (2011), *Mathias Goeritz y la arquitectura emocional: una revisión crítica (1952-1968)*, México, Vanilla Planifolia.
- Gironella, Alberto (2003), *Alberto Gironella. Varón de Beltenebros*, INBA / Editorial RM.
- Hanffstengel, Renata von y Cecilia Tercero Vasconcelos (Eds.) (1995), *México, el exilio bien temperado*, México, Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas, A.C. / Secretaría de Cultura. Gobierno del Estado de Puebla / UNAM.
- Holtz, Déborah y Juan Carlos Mena (Eds.) (2009), *Pedro Friedeberg*, México, FCE / Trilce / Conaculta.
- Kaplan, Janet A. (1988), *Viajes inesperados: El arte y la vida de Remedios Varo*, México, Fundación Banco Exterior.
- Lavin, María José (2000), *Juan Soriano el poeta pintor*, México, Conaculta / Pinacoteca 2000.
- Manrique, Jorge Alberto y Verónica Volkow (2002), *Francisco Toledo*, México, Smurfit Cartón y Papel de México S.A.

- Manrique, Jorge Alberto y Teresa del Conde (1987), *Una mujer en el arte mexicano: memorias de Inés Amor*, México, UNAM.
- Mejía Prieto, Jorge y Justo R. Molachino (1985), *En torno a Cuevas*, México, Panorama Editorial.
- Monteforte Toledo, Mario (1993), *Conversaciones con Mathías Goeritz*, México, Siglo XXI.
- Morais, Federico (1982), *Mathias Goeritz*, México, UNAM.
- Morales, Leonor (1992), *Arturo García Bustos y el realismo de la escuela mexicana*, México, Universidad Iberoamericana.
- Morales, Leonor (1984), *Wolfgang Paalen: introductor de la pintura surrealista en México*, México, UNAM.
- Moreno Villareal, Jaime (1993), *Lilia Carrillo: la constelación secreta*, México, Conaculta / Ediciones Era.
- Neuville, Alfonso de (1966), *Pintura actual México 1966*, México, Artes de México y del Mundo S.A.
- Paz, Octavio (1992), *Octavio Paz: El signo y el garabato*, México, Editorial Joaquín Mortiz.
- Paz, Octavio y John Golding (1983), *Gerzso*, Suiza, Editions Du Griffon.
- Paz, Octavio (1965), *Las peras del olmo*, México, UNAM.
- Pitol, Sergio (1993), *Juan Soriano*, México, Conaculta / Ediciones Era.
- Poniatowska, Elena (1998), *Juan Soriano, niño de mil años*, México, Plaza Janés.
- Puente García, Tania Marcela y Gabriela Silva Ibargüen (2013), "Correspondencias verbales y visuales entre la obra literaria y el canon visual de Antonio Souza", Tesis de licenciatura, México, UNAM.
- Rens, Jean-Guy (2005), *Vlady. De la Revolución al Renacimiento*, México, Siglo XXI.
- Reyes Frago, Arturo (2003), *Dos artistas en pantalón corto: Ibargüengoitia y Felguérez, scouts*, México, Editorial Praxis.
- Rodríguez Prampolini, Ida (2000), *Pedro Friedeberg: el palacio real de sonambulópolis*, México, Conaculta.

- Rodríguez Prampolini, Ida (1973), *Pedro Friedeberg*, México, UNAM.
- Rodríguez Prampolini, Ida (1969), *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Rojo, José Andrés (2006), *Vicente Rojo. Retrato de un general republicano*, España, Turquets Editores.
- Rojo, Vicente (2010), *Puntos suspensivos. Escenas de un autorretrato*, México, Ediciones Era / El Colegio Nacional.
- Rojo, Vicente (1990), *Diseño gráfico*, México, Ediciones Era.
- Romero Keith, Delmari (2000), *Tiempos de ruptura. Juan Martín y sus pintores*, México, Landucci Editores.
- Salmerón, Julia (2002), *Leonora Carrington (1917)*, Madrid, Ediciones del Orto.
- Soriano, Juan (2011), *Juan Soriano. Libre en el espacio*, México, Conaculta.
- Soriano, Juan (2006), *Juan Soriano: lo sueños moldeados*, México, Grupo Azabache
- Suckaer, Ingrid, (2000), *Rufino Tamayo: Aproximaciones*, México, Editorial praxis.
- Tibol, Raquel (1989), “Marysole Wörner Baz. Dibuja en el espacio y pinta la interioridad de paisajes exteriores”, en *Dos exposiciones de una artista*, Catálogo de exposiciones, México, Museo del Palacio de Bellas Artes.
- Toledo, Francisco (2006), *Zoología Fantástica*, México, MAM.
- Valdés, Carlos (1966), *José Luis Cuevas*, México, UNAM.
- Vallarino, Roberto (2002), *Fernando García Ponce: la atracción por poblar el vacío*, México, Conaculta.
- Vilchis E., Luz del Carmen (2008), *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*, México, UAM.
- Vlady (2006), *Libreta de apuntes. Edición facsimilar*, México, FCE / Galería Arvil.
- Westerdahl, Eduardo (1949), *Mathias Goeritz*, Barcelona, Ediciones Cobarzo.
- Wörner Baz, Marysole (1972), *Intenciones y hallazgos*, catálogo de exposición, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Palacio de Bellas Artes.

Hemerografía

Bonet, Rubén (2004), “Madonna o la obsesión icónica”, *La Jornada Semanal*, 1 de febrero.

Conde, Teresa del (s/f), “Rastros y efectos. Juan Soriano. Una semblanza”, de Teresa del Conde, *Revista Electrónica Imágenes*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México.

Macmasters, Merry (2007), “Murió el filósofo Ricardo Guerra Tejada”, de Merry Macmasters, *La Jornada*, México, 31 de mayo, cultura.

Entrevistas

Entrevista con Arnaldo Coen en octubre de 2014 en la Ciudad de México.

Realizada junto con Pablo Gómez Ascensio.

Entrevista con Vicente Rojo el 7 de abril de 2016 en la Ciudad de México.

Entrevista con Ester Echeverría el 27 de abril de 2016 en la Ciudad de México.