

**ANTONIO  
RODRIGUEZ**

# **DIEZ AÑOS DE ARTES PLASTICAS EN MEXICO**

La vida artística de México, en el medio siglo que se extiende a partir de la revolución cultural iniciada en el período de De la Huerta, Vasconcelos y Obregón, se caracteriza por un movimiento de péndulo que va desde el muralismo, con sus formas expresionistas y preocupaciones sociales, hasta el extremo opuesto, el de la abstracción "apolítica".

Si el primero se preocupaba, sobre todo, por oponer al cuadro de caballete, de la colección privada, el muro de los edificios públicos, que estaba o debería estar al alcance de todos; el segundo devolvía al cuadro su función intimista, no pocas veces comercial y, desde luego, ajena a las mayorías.

El muralismo y la Escuela Mexicana de Pintura buscaban afanosamente las raíces plásticas y culturales de su pueblo, a fin de expresarse con un lenguaje que ya no le fuera ajeno, prestado, impuesto o "voluntariamente" asimilado —como lo había sido durante las épocas de colonización política o económica y cultural que el país había sufrido durante varias centurias.

En el polo opuesto, las corrientes estéticas y los intereses políticos que se opusieron al muralismo y a sus diversas expresiones, descargaron contra la cortina de nopal el peso de su aversión contra un "nacionalismo" que consideraban asfixiante.

Desde ese momento en adelante, todo se volvió su contrario. En la época de los muralistas, se protestó contra la exhibición, en esta capital de una muestra de Picasso; en la época de la batalla contra la "cortina de nopal", se había vuelto cosa de vergüenza admirar la obra de Rivera, Orozco o Siqueiros.

No aplaudir, en su tiempo, a la Escuela Mexicana de Pintura equivalía a cometer una *traición nacional*; admirarla, posteriormente, seguía constituyendo una *traición, pero, ahora, hacia los valores universales y ecuménicos del arte*.

Al nacionalismo exacerbado —"Europa apesta", decía un teórico del nacionalismo musical— sucedió un internacionalismo que se nutría, sin afán creador propio, de fuentes ajenas y el sectarismo feroz, que consideraba *enemigo del pueblo* a quien no colmara de ideas políticas a la más insignificante naturaleza muerta, cedió el paso al sectarismo de una supuesta superioridad racial del espíritu. Antes, era "traidor" quien no aceptara las recetas de una pintura que se había vuelto oficial, después era "indigente mental", quien no comulgara con un arte que se había vuelto oficioso.

Los artistas jóvenes que en la década de los cincuentas manifestaron su rebeldía contra la escuela y la burocracia dominante tuvieron naturalmente motivos de sobra para hacerlo.

La versión que de la época ofrece Cuevas acerca de la Esmeralda, el INBA y de algunas galerías de la capital, es desgraciadamente cierta. No sería posible a un joven rebelde y dotado de talento



**José Clemente Orozco**

seguir a los epígonos de la Escuela Mexicana de Pintura que desplegaban desesperados esfuerzos por continuar a Diego, a Siqueiros o a Orozco. Vista a la luz de ahora, su inconformidad fue provechosa y fecunda; pero no faltó quien sacara partido de su muy válida iconoclastia.

Por entonces, el "nacionalismo" latinoamericano era considerado por muchos como una plaga aborrecible. Un político yanqui, después de una gira de "buena-voluntad" por el "sub-continente", manifestó su pesar por el "nacionalismo" que minaba a los países del Sur. "Son países interesantes —dijo— pero, desgraciadamente, muy nacionalistas."

No era posible, obviamente, combatir en forma muy abierta el nacionalismo político de América Latina. Cualquier intento de este tipo estaría inexorablemente condenado a fracasar; pero no era nada difícil abrir un hoyo en el flanco del arte.

Se organizó en toda América una campaña contra el pernicioso "abceso" de la pintura mural; se condenó el retrógrado nacionalismo artístico y cultural de México, y, en contrapartida, se colocó en el más alto pedestal del arte contemporáneo al expresionismo abstracto de los Estados Unidos que aparecía así como el "antídoto" contra el "veneno" de América Latina.

De hecho, se combatió el nacionalismo mexicano en la misma medida en que se exaltó el naciente nacionalismo artístico, del Norte.

Fascinante, audaz, pleno de fuerza o de subyugante misterio, el arte de Pollock, Mark Rothko, Franz Kline, De Kooning, Ashile Gorki, etc., proporcionaba buen material para la cruzada por la conquista espiritual del mundo que los Estados Unidos llevaron a cabo en múltiples lugares de la tierra. El expresionismo abstracto era, según la organizada campaña, la expresión máxima del arte.

Al mismo tiempo que daban la pauta para un nuevo arte, los círculos político-culturales norteamericanos promovían la ruptura del flanco nacionalista por medio de estímulos substanciales a algunos artistas de los países "subdesarrollados".

Exposiciones, catálogos, libros, simposiums, viajes, honores y becas (sabía pero exigentemente concedidos) lograron atraer a algunos de los más talentosos artistas de América Latina hacia las posiciones "neutrales" de quienes se habían propuesto desacreditar y liquidar al "nefasto" y "bárbaro" nacionalismo mestizo.

No pocos artistas supieron resistir al intento de colonización espiritual con verdadero heroísmo pero, en conjunto, esta política dio resultado: ayudó a cambiar el panorama artístico de nuestros países.

Respecto de la política cultural como parte de un programa de sumisión inteligentemente establecido vale la pena recordar el artículo, traducido al español por Belkin, que Eva Cockcroft publicó en la revista *Art Forum*, de junio de 1974. Aunque ya nada de la CIA pueda asombrarnos no dejan de resultar sorprendentes las revelaciones de la escritora acerca de la participación que la famosa agencia tuvo, o sígue teniendo, en los centros rectores del arte "apolítico".

Conocíamos las ligas de los magnates industriales con los museos norteamericanos particularmente con el Museo de Arte Moderno que la familia Rockefeller fundó en 1929, y que en diversas ocasiones dirigió. No ignorábamos que el mismo Nelson Rockefeller, presidente del Museo en 1939 y en 1946 ejerció una influencia directa, o por intermedio de su hermano David y de la señora John D. Rockefeller III, en el poderoso centro rector de las artes de América; y nadie tampoco desconocía el hecho de que la aceptación o rechazo de una obra de arte, o el veto a un artista por parte de este museo, constituían leyes que las galerías, los museos y los críticos de toda América tenían que acatar.

Pero no sabíamos que algunos de los mentores del referido museo, por ejemplo John Hay Whitney, en una época presidente del patronato del Museo, había trabajado, durante la guerra, para la Oficina de Servicios Estratégicos, precursora de la CIA; y tampoco se sabía que Thomás W. Braden, durante un tiempo ejecutivo del mismo museo, pasó después a la Agencia como "supervisor de sus actividades culturales"...

José Luis Cuevas



Whitney afirmó, en 1941, que *el Museo de Arte Moderno podía servir como una arma en la defensa nacional* "para educar y fortalecer los corazones y la voluntad de los hombres libres para defender su libertad"...

No es de extrañar, por todo ello, que la famosa empresa petrolera ESSO haya organizado, a escala continental, un concurso de arte con *semifinales* en todos los países de América Latina.

El concurso ESSO marca, en México, el retorno del péndulo, si no hacia el punto de partida —obviamente irreversible—, al menos hacia un equilibrio entre las manifestaciones artísticas gratas al Museo y un nuevo figurativismo.

Este concurso provocó en México un gran escándalo: en primer lugar por las graves inmoralidades cometidas por el jurado y, en esencia, por el descaro con que empresas petroleras, de tan nefastos antecedentes en América Latina, se presentaron como "patrocinadoras (y rectoras) del arte en nuestros países".

Las obras aprobadas en la "semifinal" de México (todas abstractas) fueron rechazadas en la "final" de New York o Washington, lo que provocó la primera ruptura seria en un arte que se había vuelto tan dogmático, tan sectario, tan "poseedor de la verdad"

como lo había sido antes el arte que, más teórica que prácticamente, preconizaba la marcha por una sola ruta.

Más tarde, en abril de 1966 se instituyó el salón *Confrontación 66* que pretendía mostrar y confrontar entre sí lo que entonces se realizaba en el país.

*Confrontación* redujo su amplitud al limitar la edad de sus participantes a 40 años (nadie supo nunca por qué, precisamente 40 años) y rechazó la propuesta de que la pintura mural formara también parte del certamen, lo que dio motivo a la salida de la Comisión Organizadora, en señal de protesta, de quien esto escribe.

A pesar de estas limitaciones que muestran cuán arraigado se hallaba todavía el desprecio hacia la pintura mural, *Confrontación* tuvo éxito. Prolongó la sacudida que el certamen ESSO con sus inmoralidades y sujeción a la iniciativa "cultural" de una empresa petrolera (someten a los países de América económica, política y militarmente y fingen rescatarse con piadosos actos culturales) había provocado y dio a conocer a varios artistas. *Confrontación* sancionó además, y quizá haya sido eso lo más importante, la multiplicidad de tendencias en la vida artística de México: y no sólo sancionó, estimuló su conocimiento y práctica.

En realidad ya nadie podía contener la curiosidad de los jóvenes artistas hacia lo que ocurría, o había ocurrido antes, en el mundo. La posibilidad de viajar, de recibir libros y revistas extranjeras, de contemplar directamente la obra de pintores y grabadores de otros países exacerbó, con resultados prácticos, esa curiosidad.

Y todo lo contrario de lo que había ocurrido antes, cuando la exposición de Picasso había merecido reparos, por constituir una "intrusión" del arte burgués en nuestro; cotos sagrados, México abrió jubilosamente sus puertas a cuanto se realizaba fuera de sus fronteras.

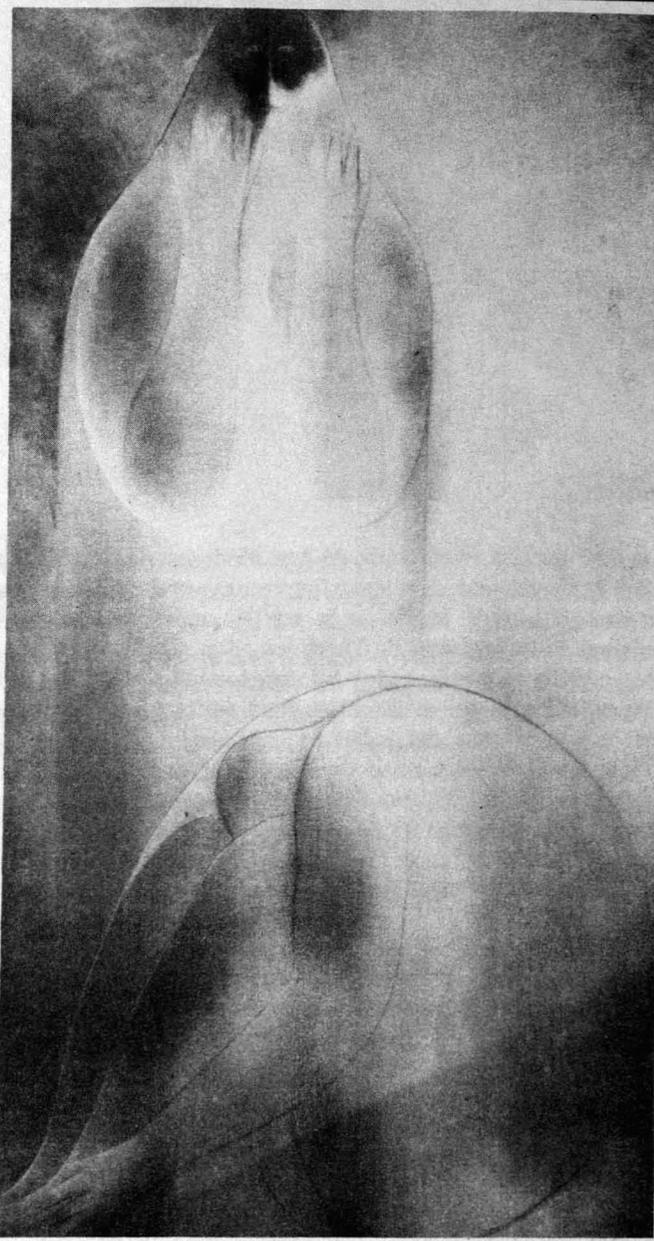
El Museo de Arte Moderno, inaugurado al final de 1964, ha contribuido a ese conocimiento del arte mundial con las exposiciones que ha presentado de Italia, Bélgica, Holanda, Polonia, Checoslovaquia y de artistas como Vasarely, Soulages, Magrite, Delvaux, Ensor, Agam, Paul Klee, Dubuffet, etc.

También el Museo Universitario de CU ha dado una valiosa aportación al conocimiento del arte de todos los ámbitos con exposiciones como las de las Artes Plásticas al Servicio de la Arquitectura, el Cinetismo, las Estructuras Musicales de François y Bernard Baschet, la arquitectura finlandesa, etc.

1968, como todos sabemos, fue un año clave para la vida política, social, cultural y artística del país.

Por un lado, se llevaron a cabo eventos de carácter artístico de extraordinaria importancia; por el otro se produjo la ruptura cuyas consecuencias nadie ignora.

Ricardo Martínez



Entre los primeros debemos incluir las notables exposiciones que en diversos lugares de la capital, particularmente en el Museo Universitario de CU se presentaron: la de "Cinetismo" (escultura electrónica en situaciones ambientales) con obras de Agam, Brader, Fontana, Haacke, Le Parc, Levine, Lye, Mack, McClanahan, Medalla, Morris, Piene, Soto, Takis, Tinguely, Uecker, Van Saun, Witman y Luc Peire.

La realización de un conjunto escultórico-urbanístico a lo largo de un extenso anillo periférico que reunió a artistas de numerosos países: Suiza, Holanda, España, Australia, Israel, Polonia, Bélgica, Alemania, Marruecos, Francia, Japón y México impulsó a la idea de crear un arte público a escala urbana.

Concebida para atraer a la mayor parte de los artistas mexicanos y destinada a alcanzar resonancia internacional, la exposición, que se presentó en Bellas Artes con el tema de El Sol, fue cuestionada por los artistas al ver el sesgo que la política internacional de México seguía.

A ello se debió el Salón Independiente formado por numerosos artistas (muchos de ellos provenientes de "*Confrontación 66*") que rehusan participar en actos organizados por el gobierno, o en los cuales hubiera de por medio recompensas monetarias.

Aunque de corta vida (presentó exposiciones en la Sala Isidro Fabela, 1968, en el Museo Universitario, 1969, en la Casa de



Cultura de Toluca, y en el Centro de Arte Moderno, de Guadalajara) el Salón Independiente constituyó un rechazo real de los artistas más representativos de México a la política represiva que en ese año culminó en las masacres de Tlatelolco.

Estos mismos acontecimientos colocaron a muchos artistas ante la necesidad de expresar su inconformidad política, revolucionaria, por medio de la pintura, del grabado y del mural.

Artistas tan disímbolos como Cuevas, Felguérez, Orozco, Rivera, Urban, Messager y la escultora Elerta se reunieron para pintar, en las láminas que tapizaban el monumento a Alemán, un mural de violenta protesta.

Jesús Hernández Delgadillo, el artista que años antes había ganado un premio en la Bienal Juvenil de París constituyó con otros artistas, una especie de brigada artística que se dedicó a pintar murales, fijos o transportables, en el Instituto Politécnico, en la Universidad y en diversas instituciones docentes del país.

La pinta de las bardas, que en pleno 68 se multiplicó por toda la ciudad adquirió, en algunos lugares, las características de un verdadero *arte colectivo y anónimo*.

Coincidiendo con la vuelta, en todas partes, al figurativismo, aunque de nuevo tipo, muchos pintores jóvenes dejaron en su obra referencias nítidas a los acontecimientos de octubre.

La obra que con más elocuencia expresó la indignación y la cólera de los artistas de México por las masacres de Tlatelolco fue la serie de 12 aguafuertes que Francisco Moreno Capdevila exhibió, durante el mismo sexenio, en la Unidad Cultural del Instituto Politécnico.

Como en los grandes momentos de la historia del arte en que el drama de un pueblo encuentra cabal expresión en una obra poderosa, Francisco Moreno Capdevila alcanzó la plenitud formal, sin necesidad de recurrir a la anécdota literaria o al recurso descriptivo, lo que fue plenamente valorado en la Bienal Florentina de la Gráfica, en 1971, en la cual el artista fue premiado con una medalla de oro.

El año de 1968 marcó, así, un viraje decisivo en las Artes de México que al influjo de la sacudida provocada por la matanza de Tlatelolco se sintieron liberadas de la prohibición tácita que los años de predominio del arte abstracto habrían señalado.

Al contrario de otros países donde los artistas suelen organizarse en grupos generalmente reducidos, pero muy homogéneos, sobre la base de un programa común que se expresa en "manifiestos" o "programas", en México persiste la tradición iniciada por el Sindicato de pintores y Escultores el cual en los primeros años del movimiento muralista representó un importante, aunque controvertido papel ya que dio una base teórica a su práctica.

El mismo Orozco señala la importancia del Sindicato, importancia debida no tanto a su estructura ("pues el Sindicato no era una organización obrera que tuviera que defenderse de un patrón"),

sino por las ideas expresadas en su "manifiesto", de las "cuales se derivó la influencia que se hizo sentir por dos décadas".

Continuada en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, LEAR, que impulsó numerosas actividades artísticas (realización de murales en diversos lugares del país) y desplegó una importante labor política en la época en que la humanidad se hallaba bajo la amenaza de la expansión del fascismo, la tradición iniciada por el Sindicato se prolongó, en la década de los cincuentas, en el Frente Nacional de las Artes Plásticas que editó una revista (la futura "Artes de México") y presentó exposiciones de nuestro arte en diversos países: Alemania, Polonia, Checoslovaquia, China y otros.

Excepción a esta regla la constituyó el grupo que, bajo el nombre de *Mafia*, unió durante algunos años a varios artistas, críticos, periodistas y escritores.

Desprovista de cualquier programa estético o ideológico, la *mafia* actuaba como institución de elogios mutuos, de beneficios propios y de agresión (la del silencio, del menosprecio o del boicot) contra quienes le eran ajenos.

Este grupo, más o menos fluido y elástico pero real, que ejerció la influencia de su poder en la prensa, en las editoriales, en la televisión, en las galerías, en los premios, en las exposiciones internacionales, queda como una página ilustrativa de esta etapa de nuestras artes plásticas.

■

En cierto modo alentada por esta tradición (político-sindical) y en mayor parte aún por el deseo de responder a los numerosos problemas que los acontecimientos del 68 habían dejado en la vida política y cultural de México, se realizó el año de 1972 el Primer Congreso Nacional de Artistas.

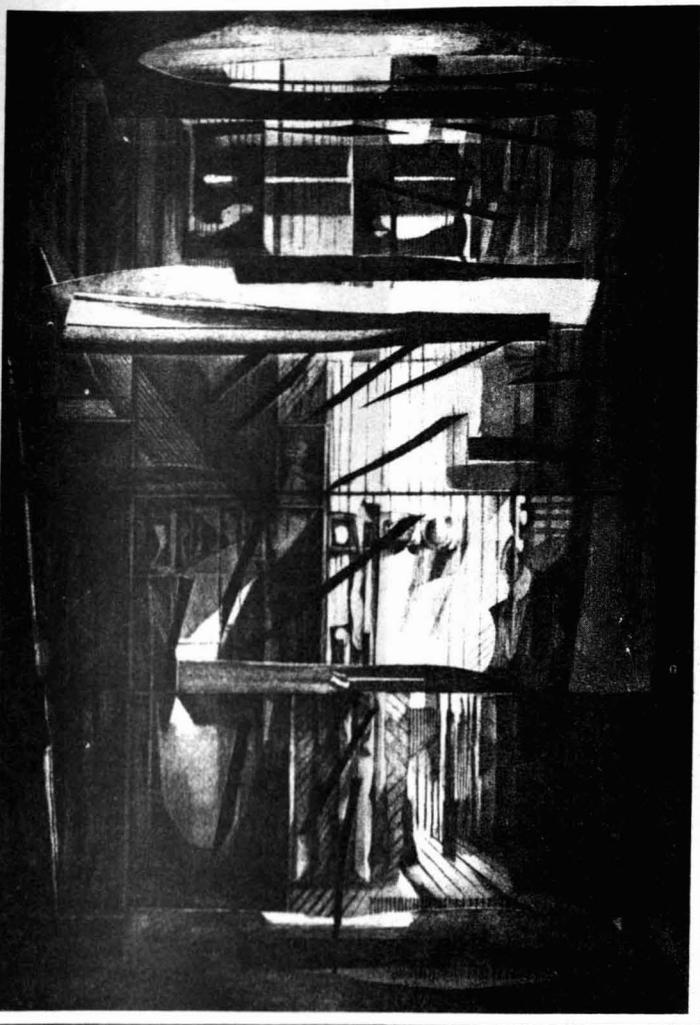
La iniciativa de este Congreso no se debió, como se ha dicho, al Instituto Nacional de Bellas Artes sino al escritor Jorge Hernández Campos, que entonces ocupaba el puesto de Jefe de Artes Plásticas del INBA, a quien la misma institución cesó posteriormente, en forma fulminante y brutal, en respuesta al afán, demostrado por el escritor, de democratizar al Instituto con la creación de un Consejo de Asesores para efectos de la selección de las obras de arte en las exposiciones nacionales o internacionales.

Una comisión Organizadora, integrada por artistas, críticos y maestros universitarios (en la cátedra de Estética) elaboró el programa del Congreso que sirvió de base a la convocatoria.

El Congreso se efectuó en la ciudad de México los días 17, 18 y 19 de abril con una asistencia aproximada de 400 personas. En él se leyeron 67 ponencias y se registraron 800 intervenciones.

Las resoluciones del Congreso se condensaron en un documento prolijo de 43 puntos, algunos de los cuales resultaban tan abstractos y alejados de la realidad social en que vivimos como el

Francisco Moreno Capdevila



de que el Estado debe "reglamentar las actividades de las galerías de arte".

Frustrado en su propósito (núm. 43) de crear una Asociación Nacional de Artistas Plásticos, autónoma, para la realización de los acuerdos y para la defensa de los "intereses profesionales" de los artistas, el Congreso expresó, sin embargo, algunos puntos que marcan las preocupaciones de una parte considerable de los artistas contemporáneos. Entre los más importantes citamos los dos siguientes:

*—El artista no debe renunciar a su libertad creadora ante ninguna exigencia.*

*—Lo nacional en arte es patrimonio del país que debemos resguardar y defender, pero deben desecharse todas aquellas formas de nacionalismo que nos lleven a cerrarnos a corrientes ideológicas, estéticas o a nuevas tendencias en el arte.*

El Congreso acordó una atención particular a los problemas de la educación estética; consideró que el Museo de Arte Moderno "no ha cumplido ni cumple con las funciones que le corresponden" y requirió la reestructuración del INBA "a nivel de una Secretaría de Cultura".

Puede decirse que el Congreso interesó a la mayor parte de los artistas de todo el país, agitó ideas, llamó la atención hacia muchos problemas; pero al no poder prolongar su acción en alguna

forma organizada, quedó tan sólo como un anhelo.

Aunque realizado en los Estados Unidos (en la Universidad de Texas) el Simposium de Austin sobre Arte Latinoamericano reviste indiscutible importancia, no tanto por sus repercusiones (apenas fue conocido en México, y en la exposición paralela sólo participaron 12 artistas seleccionados por *Plural*), sino por la naturaleza de los temas que en ese simposium fueron planteados.

Tres de las cinco preguntas alrededor de las cuales se desarrolló el simposium responden en cierto modo a las preocupaciones de nuestro análisis sobre las artes de México: 1. *¿Existe un arte latinoamericano como una expresión definida? Si existe, ¿bajo qué condiciones?*; 2. *¿Puede un artista producir independientemente de intereses extranjeros?*; 3. *¿Hasta qué punto los artistas latinoamericanos responden a circunstancias inmediatas, comunidad, recursos plásticos u otros?*

Las respuestas de algunos de los artistas participantes a esta encuesta nos proporciona revelaciones interesantes.

Para Cuevas (según el número 52, de *Plural*), "sí existe un arte latinoamericano que consiste en un rechazo voluntario del arte europeo y del norteamericano. . . Me repugna —dijo— la actitud de esos artistas que parecen ir a New York a "mendigar" el favor de los críticos locales como para lograr un "doctorado en pintura".

Fernando de Szyslo, el gran pintor peruano, defendió una tesis digna de análisis. Según él (y de acuerdo con la misma fuente) "el arte latinoamericano se volvió colonial. . . después de la Colonia. . . Después de la Independencia —dijo— es cuando aparece nuestra verdadera 'colonización' artística".

Sin compartir del todo este punto de vista (el arte de la Colonia fue realmente colonial, por el tema, por la forma y por el espíritu, aunque no faltaron intentos de "descolonizarlo") aceptamos que la nostalgia de la Colonia se ha apoderado de cuantos, sobre todo en el dominio de la arquitectura y del urbanismo, copian con o sin imaginación el barroco de los siglos XVII y XVIII. Hay ciudades de México que cada día son más coloniales. . .

Para Martha Traba, según la versión de Damián Bayón, en el mismo número de *Plural*, "el drama del arte latinoamericano radica en que *sufre permanentemente las presiones de los centros autoritarios donde reside el capital y se dan las consignas que hay que seguir*".

Independientemente de las formas propuestas para responder a las cuestiones presentadas es importante señalar que la noción de *continente ocupado*, sugerida por la misma Martha Traba, apareció "vez tras vez" a lo largo de todo el simposium, según lo afirmó el mismo articulista.

Y no ha sido otra la actitud de cuantos, en el transcurso de varias décadas, han señalado esa situación de continente ocupado, y han luchado contra ella al crear y pugnar por un arte voluntariamente desligado de toda tutela.



En el año de 1967, una importante exposición de David Alfaro Siqueiros en el Museo de la Ciudad Universitaria, que abarcó la casi totalidad de la obra de caballete del gran pintor y varios proyectos y fragmentos de mural, dio nueva actualidad a los problemas del muralismo y de la Escuela Mexicana de Pintura, así como a los de la validez u obsolescencia del cuadro de caballete y los del arte político.

El pintor, que en 1966 había recibido el Premio Nacional de las Artes, volvió a ser discutido pero no ya con la saña con que se había aprovechado el pretexto del insensato título de "No hay más ruta que la nuestra" para presentar a la pintura mexicana como la expresión del dogma; sino en una actitud más analítica.

En realidad, con la exposición de Siqueiros, que más de mil estudiantes y de hombres de todas las capas de la población visitaron, nació en muchos estudiosos serios de las artes plásticas de México el afán de analizar con serenidad y juicio crítico el movimiento artístico que produjo a pintores como el autor de la unidad plástica del hospital de la Raza, a quien la pintura debe innovaciones tan importantes como los acrílicos, reconocidos hoy internacionalmente como una aportación de México a la pintura; el empleo de nuevas herramientas en la práctica del arte; la composi-

ción poliangular y la transformación cinética de la obra a partir del movimiento del espectador. Dos artículos se publicaron entonces, precisamente en la *Revista de la Universidad*, que reflejan esta actitud de neutralidad o simpatía hacia Siqueiros: uno de Jorge Alberto Manrique en el que el pintor aparece como un desconocido ("El asombro viene de que el espectador se encuentra frente a un Siqueiros desconocido"); y otro, de Paul Westheim, escrito en 1950, que en cierto modo avala, por el prestigio del crítico, la importancia del extraordinario pintor ("Un volcán que arroja llamas en perenne erupción; un temperamento desbordante, lleno de vitalidad, cargado de energías, dominado de pasión ardiente, embriagado por su propia exaltación; un arte que impresiona gracias al patetismo de sus formas barrocamemente exageradas, gracias a la audacia de su imaginación y a la arbitraria subjetividad que se eleva por encima de una concepción imitativa y realista de la naturaleza; por su desbordante pasión recuerda a Van Gogh").

Siqueiros que tantas páginas ocupa en el arte de México, llamó de nuevo la atención de todo el país —no de los círculos artísticos, sino de todo el país— cuando en diciembre de 1971 el Presidente de la República, acompañado de su gabinete, inauguró el Polyforum.

Después de varios años de encarcelamiento, este homenaje del gobierno adquirió proporciones políticas inusitadas, como si hubiera la intención, por parte de las autoridades, de rescatarse de faltas cometidas en la persona de un gran artista.

En cambio, los sectores culturales del país recibieron el Polyforum en forma diferente.

La grandeza física de la obra, a la cual muchos peyorativamente, llamaban la culminación de la "gigantomaquia siqueiriana", la liga directa del artista y de la obra con un discutible magnate; las concesiones que el pintor tuvo que hacer al empresario; las polémicas derivadas de una barda "escultórica", estéticamente deplorable, que reducía la visibilidad de la parte "pública" de la pintura y que, por lo tanto, entraba en conflicto con las teorías del artista: todo ello contribuyó a las críticas negativas que el Polyforum recibió.

En todo caso, el Polyforum queda como el testimonio de un artista y de un movimiento que siempre quiso dejar constancia de su época, y de sus inquietudes, en obras de aliento humano grandioso. Y de ello se dio cuenta el crítico francés Giles Queant cuando dijo, en *Plaisir de France*, 1972: "este arte puede ser todo lo que detestamos; por lo menos todo lo que nos es contrario. ¿Pero qué podemos nosotros oponerle en proporciones semejantes?; ¿qué decir de las búsquedas cerebrales e impotentes de nuestros apóstoles de la burla y de la insignificancia ante la

Vlady



*inspiración explosiva de un verdadero creador?"* La muerte de Siqueiros, que en 1974 interrumpió la portentosa obra del artista; la exposición que en abril de 1975 se presentó en Bellas Artes (en la cual se dio más énfasis al político que al pintor), así como la serie de artículos, ensayos, libros, conferencias que desde entonces no han dejado de publicarse, marcaron nuevamente la presencia del gran artista en el arte de su patria y en buena parte del mundo.

■  
En México, donde los acontecimientos artísticos se derivan, a veces, de una simple bola de nieve (recuérdese la huelga de 1911 en la Academia de San Carlos, que sirvió de plataforma revolucionaria a varios artistas: la pintura de un mural, sin ninguna significación, en una ex-iglesia (de San Pedro y San Pablo) que da origen al muralismo) ocurrió en 1975, un suceso que sacudió a los artistas.

La noticia de que el pintor ecuatoriano Guayasamín realizaría en el Ajusco, por encargo del gobierno, una escultura monumental, provocó un encontrado movimiento de opiniones.

Unos consideraron que las carencias del país no permitían el

gasto de 50 millones de pesos en una obra de arte (olvidándose de que el arte ha requerido, siempre, esfuerzos considerables por parte de la colectividad); otros propusieron que esos 50 millones se invirtiesen en la compra de cuadros, esculturas y grabados a los artistas; finalmente, surgió la idea de que debería realizarse un monumento pero no en las montañas del Ajusco, sino en plena ciudad; que no debería tratarse de una estatua, sino de un espacio habitable destinado a finalidades culturales; que en vez de encargarse a un artista debería convocarse a un concurso.

Esta última idea dio motivo a la elección, por parte de una asamblea de artistas, de una Comisión que debería presentar el proyecto correspondiente. Recibido con beneplácito por el Presidente de la República y las autoridades del Departamento Central, este proyecto se basó esencialmente en los siguientes puntos:

1. Dotar a la ciudad de México, y asimismo a todo el país, de una institución —creadora e irradiadora de cultura— abierta a todas las capas de la población.

2. Dar a conocer, por los medios que para tal fin cree, las más vitales manifestaciones del arte y la cultura de México, de América Latina y del mundo entero.

3. Estimular la participación activa del hombre, de todas las capas sociales —no sólo como espectador sino como creador— en las tareas culturales de la institución.

4. Suscitar la eclosión y desarrollo de la creación artística en todos los ámbitos del país.

5. Contribuir, por medio de la cultura, al reforzamiento de la conciencia nacional de los pueblos de América Latina, dentro de un espíritu de solidaridad fraternal con las manifestaciones creativas de todos los pueblos de la tierra.

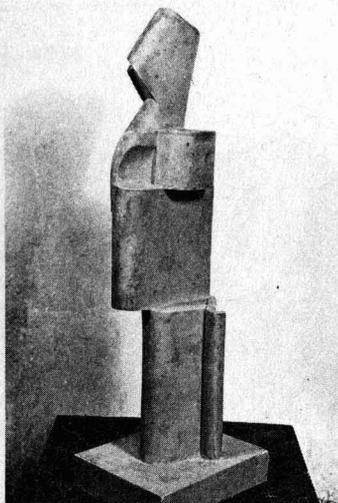
6. Romper el aislamiento cultural en que han vivido los pueblos de América Latina, dando a conocer y exaltando sus más representativas expresiones y valores.

7. *Propiciar con los instrumentos de la cultura, la unidad de los pueblos de América Latina, en su lucha por la independencia económica, política y social, así como por las libertades democráticas y los derechos de los pueblos.*

8. Contribuir por medio de un funcionamiento autónomo, democrático y libre del Centro, a la configuración de una política cultural y artística abierta a todas las posibilidades del pensamiento y de la creación.

Después de varios meses de trabajo de equipo, con arquitectos del Departamento Central, se elaboró el proyecto del edificio que deberá albergar a los talleres de experimentación, bibliotecas con nuevos métodos de información, archivos, auditorios para usos múltiples, secciones de cine, talleres de experimentación, etc.

Aunque no se realice, este proyecto expresa un anhelo que, de



Germán Cueto

realizarse algún día, constituirá una notable aportación a la vida cultural de la ciudad y del país.

El deterioro y decadencia del INBA constituye uno de los aspectos más notorios de la política artística de México.

Incapacitado por lo rudimentario de sus funciones, por lo exiguuo de su presupuesto, y por la mediocridad de sus más recientes funcionarios para realizar una amplia labor, el Instituto Nacional de Bellas Artes se redujo cada vez más a una institución burocrática sin iniciativa ni imaginación. El mismo Presidente de la República señaló, en público, la inoperatividad de una institución que marchaba a la zaga de las grandes inquietudes culturales del país.

El intento de crear un Consejo de las Artes que pudiera sustituir a la decadente institución se frustró, también, ya que se presentaba como un organismo más burocrático que el anterior, del cual no podría esperarse la capacidad de dirección y de promoción que el amplio desarrollo de las artes y de la cultura en México requieren.

Se puso entonces de manifiesto, y esa idea ha penetrado en la mente de muchos artistas, que sólo una *Secretaría de la Cultura, con la autonomía, recursos y programas suficientemente elaborados para ello, puede llevar a cabo las tareas que la educación artística (desde las escuelas), la creación y la promoción y la difusión del arte requieren.*

Otros países, no más importantes que México, dirigen sus asuntos culturales por medio de un *Ministerio de la cultura.*

El muralismo, cuya misión muchos creían agotada antes mismo de la muerte de Siqueiros y de Rivera, ha manifestado, en los últimos diez años, una vitalidad poderosa.

Abandonó, sin duda, lo que durante la época inicial constituyó lo más aparente de sus preocupaciones —reflejar a su tiempo e influir en él, por medio de un lenguaje capaz de ser asimilado por las capas más iletradas de la población—; pero mantuvo el deseo, que en el muralismo es una constante, de dar al muro el poder de expresión que la arquitectura vulgar no posee: esto es de hacer que el muro dejara de ser un elemento de soporte arquitectónico, para convertirse en *factor de comunicación.* Uno de los primeros murales realizados con este propósito lo llevó a cabo Benito Messeguer, dentro del período que aquí reseñamos, en el Instituto de la Audición y el Lenguaje. Comprendiendo que la pintura mural tiene un compromiso ineludible con la arquitectura —y depende del genio del artista que el “compromiso” constituya una limitación y no una atadura— Messeguer pintó en el edificio de esta

institución el proceso del lenguaje. Pero en vez de recurrir a las formas obvias de la comunicación humana —un hombre hablando con otro— Messeguer estudió el mecanismo oculto de la audición, esto es de los órganos anatómicos que lo hacen posible y los convirtió —martillo, yunque laberinto, etc.— en protagonistas “estéticos”, metamorfoseados, del prodigioso milagro.

Más tarde, hacia 1970 Messeguer convirtió el propósito —de llevar el arte a la calle por medio de pinturas— que él, Capdevila, Delgadillo, Gutiérrez Martínez y Pilar Castañeda, realizaron en las fachadas exteriores de un condominio. Después, y también con Capdevila, animó la fachada de una institución hospitalaria, con un mural, en relieve, de plástico.

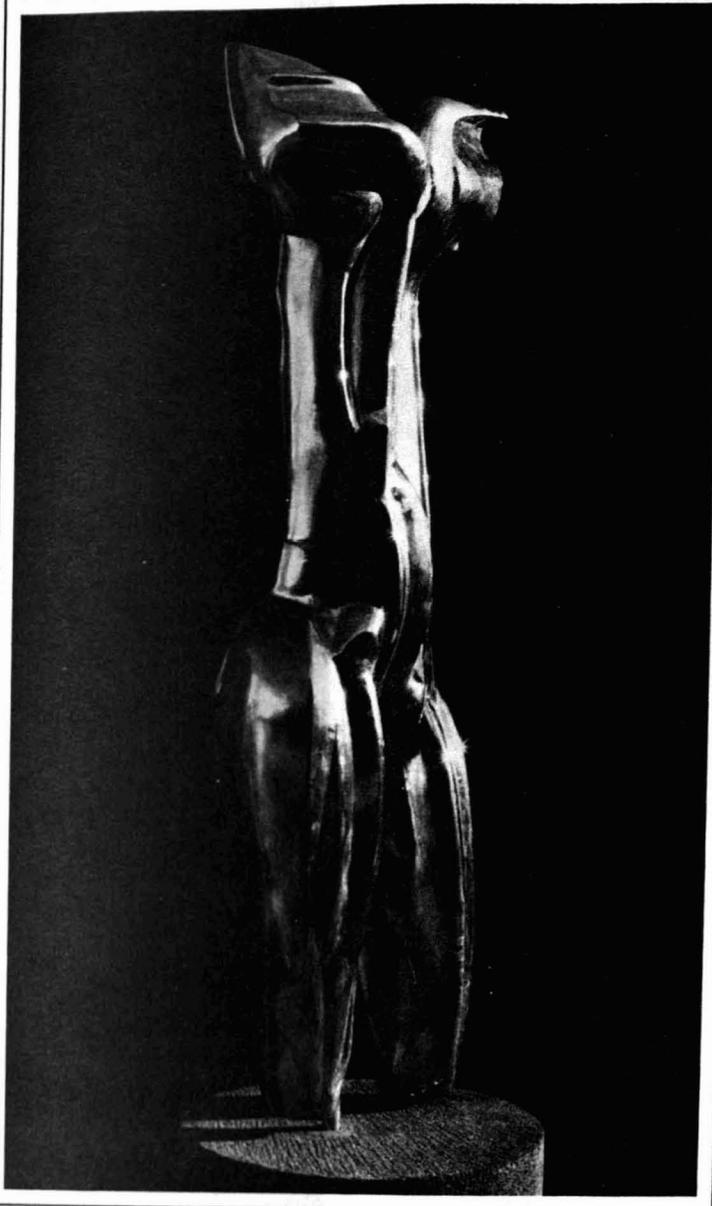
Messeguer trabaja ahora en una ermita cívica en la cual desarrolla el tema de la lucha ininterrumpida, aunque desigual, del hombre, por *alcanzar la luz*, a que se refería León Felipe. Sin traicionar el propósito de comunicarse con los habitantes de la colonia donde se erige la Ermita, Messeguer convierte el tema en un juego de ritmos, luces, volúmenes, concavidades que ajusta a la arquitectura.

Arnold Belkin, que posteriormente participaría en la proyección del muralismo mexicano a los Estados Unidos, realizó un importante mural en la Penitenciaría de México con el título de “Todos somos culpables”, en el cual prolongó, con nuevas formas, las del neofiguratismo, correspondiente a su etapa del “interiorismo”, el afán de comunicación y de protesta social propios del muralismo de Orozco y de Siqueiros.

Vlady, el pintor que con Cuevas, Gironella y otros participó en el acto de rebeldía contra los dogmas y las arbitrariedades de los maestros de la Escuela Mexicana de Pintura, realiza hoy un mural de extraordinario aliento, en una ex-iglesia de esta capital. Primero decoró la capilla (del Siglo XVIII), naturalmente desafectada, de la antigua iglesia, con el tema, para muchos herético (y erótico) de la revolución freudiana. Todo lo que le pareció representativo de las teorías freudianas (el complejo de Edipo, la obsesión del sexo, los deseos reprimidos, el papel representado por el inconsciente, las múltiples manifestaciones de la libido, etc.) lo expresa el pintor con una libertad formal sin “represiones” de ningún orden, como en una gran catarsis.

Libérrimo en la representación del tema, lo es también Vlady en la creación —aquí constante— de la forma. Su “falócrata”, por ejemplo, es un *desvarío* de la imaginación; como lo es el *nacimiento* de Eva que no nace, sino *penetra* en la costilla del hombre. Artista que añade a su extraordinaria cultura la imaginación plástica y literaria del novelista y del pintor, más bien del poeta, Vlady toma las tesis del creador del psicoanálisis, que descubrió una dimensión nueva en el hombre como pretextos para invenciones, aceptemos la paradoja, *científicas.*

Abierto a la dialéctica de las contradicciones, Vlady ajusta sus



formas a las de la capilla, de tal modo que nadie puede advertir un conflicto ente los ritmos de su pintura y los de la arquitectura o entre las luces de su paleta y las que penetran a través de los óculos de la vieja iglesia; en cambio el artista se permitió toda clase de libertades en el uso del "fresco" al que él decidió enfrentarse por comprender (como nos dijo un día Orozco) que *el fresco es tarea de hombres*.

Vlady utiliza el fresco, pero a su modo: utiliza colores que en el pasado nadie conoció, rompe las "tareas" sin ningún respeto por las viejas reglas, intercala telas de ayate en el aplanado: raspa, perfora, rompe, "desobedece", "viola"...

Leopoldo Flores, después de separar la película pictórica de los muros para llevarla, hecha pancarta en los desfiles públicos, o para cubrir con ellas las partes pudibundas de la execrable arquitectura neo-colonial; tuvo la iniciativa de pintar nada menos que un cerro: el del Coatepec, en Toluca. Tarea de titanes, obligó al artista y a sus dos ayudantes (a quienes de su bolsillo paga un sueldo diario) a dominar los secretos del alpinismo para pintar las partes acantiladas del cerro en un mural de 18 mil metros cuadrados. Tal vez las dimensiones de la obra carecieran de importancia si los puestos teóricos del artista y sus propósitos estéticos no fuesen mucho más allá de realizar *"the greatest mural of the world"*... El pretende, en primer lugar, unir la ciudad a la naturaleza por medio de este

mural, cosa que ha logrado, pues la pintura es visible desde diversos lugares de la urbe, particularmente desde uno de sus más visitados parques públicos; en segundo lugar, Flores se propuso realizar un mural que se ajuste, por los colores escogidos, a los cambios de la naturaleza, teniendo en cuenta la vegetación de la época de lluvias y el polvo dorado que se acumula en las rocas durante las sequías. El mural se ajusta, también, a los cambios de luz operados durante el día: abstracto cuando el sol se desparrama sobre él desde el cenit; de formas definidas cuando amanece o al atardecer. Flores logró un acto de participación inusitado en México, y en el mundo, al conseguir que 400 pintores anónimos cooperasen con él en la pintura del cerro.

■

Como escultor, Pedro Cervantes realizó un mural para un edificio nuevo de esta capital, en relieve de concreto cuyas líneas rimarían con las formas del edificio, circundan su cuerpo central y subrayan, en el cubo de la torre, la idea del cuadrado como imagen de cosmos imaginada desde la tierra, con sus representativos y simbólicos puntos cardinales.

Manuel Felguérez, con su mural de hierro en el Cine Diana camina en forma triunfal por el camino del muralismo abstracto (en su caso abstracto-expresionista) que Carlos Mérida había iniciado, sin éxito, con un mural de mosaico en el edificio de Recursos Hidráulicos. A él le toca abrir el camino a formas que sólo tiene de común con el antiguo muralismo la integración (en este caso no del todo lograda) con la arquitectura.

Prolonga, con más éxito (desde el punto de vista de la integración arquitectónica), este camino, en el mural de conchas de moluscos en una alberca de la ciudad de México.

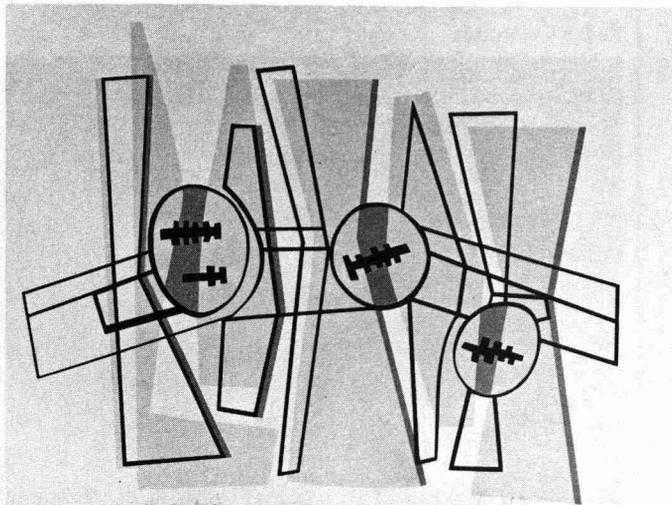
Concibe un gran mural, en forma de celosía (serpientes entrelazadas) con extraordinarios efectos de luz y sombra en las fachadas interiores del Museo de Antropología.

Y demuestra su adhesión a este género: con materiales, formas, funciones y lugares, tanto al interior como al exterior de los edificios (caso de su mural en el centro de Arte Contemporáneo de Guadalajara, donde varios artistas mexicanos de vanguardia realizaron una serie de murales a la intemperie) en diversas instituciones y residencias privadas de México y del exterior.

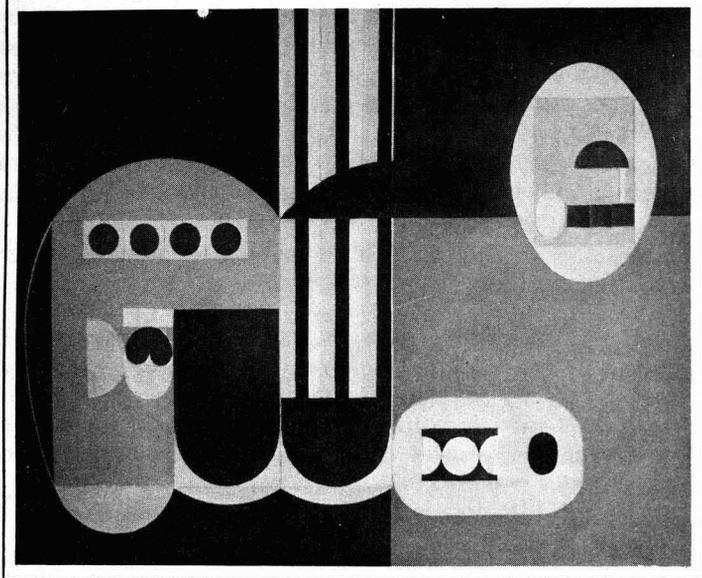
■

Podríamos citar muchos otros ejemplos de arte mural que hoy se realiza con los más disímiles materiales: al fresco, en acrílicos, de metal, con cuerdas, dentro y fuera de los edificios: en las fachadas exteriores o en los muros de los pasos a desnivel; por medio de luz o sombras o con simples colores lisos (los muros de

Helen  
Escobedo



Manuel Felguérez



Barragán); y tanto podríamos citar murales abstractos (mosaicos de Mérida), o de telas reflejantes sometidas a tensiones (caso de Santos Balmori), como políticos (de Delgadillo y de Belkin) o religiosos: los de Matías Goeritz en la Iglesia de San Lorenzo, de Elvira Gascón en la de San Antonio, o de Gallardo en un templo de Guadalajara. Nunca el muralismo había adquirido, antes, tantas formas, nunca se había realizado en tan disímbolas superficies, nunca había servido de vehículo para tan variados mensajes (políticos, religiosos, filosóficos, o simplemente estéticos) como en nuestros días.

El hecho de que se presente como "muralismo de hoy", en una exposición recientemente efectuada en Bellas Artes, a una serie de cuadros que sólo tienen en común con la pintura mural (lo que es muy poco) las grandes dimensiones, señala la fascinación que este género sigue ejerciendo en los grandes pintores de México.

Además, el mural que muchos creían muerto, se realiza hoy en todas partes de la tierra. En Norteamérica constituye la forma de expresión de sectores marginados; en Europa obedece al propósito de dar policromía a las calles despersonalizadas y grises de ciertas ciudades; en Italia (concretamente en Cerdeña) dio motivo a la creación de una ciudad-museo, que no lo es en el sentido de institución muerta, sino de activización de una ciudad que antes sí había sido una ciudad muda.

La escultura que durante la época inicial del muralismo había arrastrado una existencia precaria (con las raras excepciones de un Oliverio Martínez, en el Monumento de la Revolución, de un Ortiz Monasterio y de un Carlos Bracho en su retrato de Silvestre Revueltas) pasa del dogma de la talla directa, que limitaba toda audacia creativa y desconocía los grandes aportes del constructivismo y de otras tendencias decisivas de esta centuria a una libertad casi sin límites.

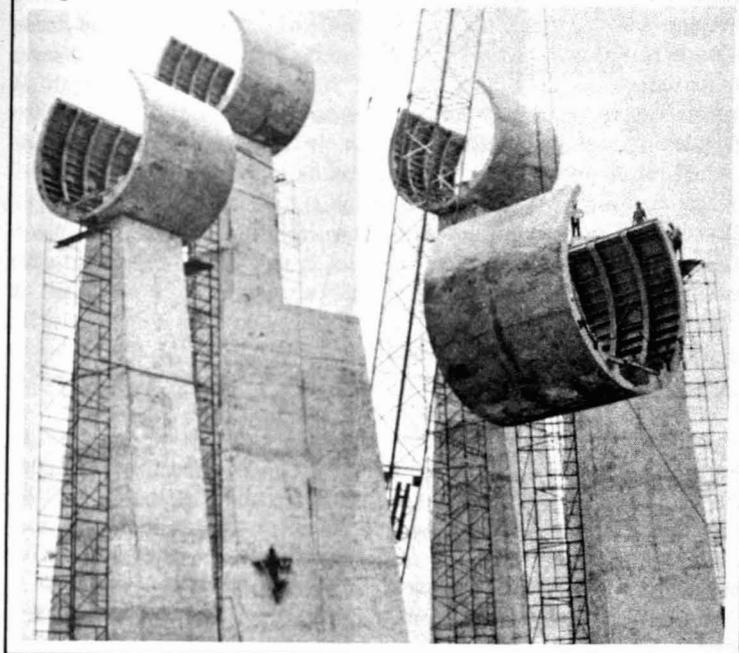
Los "salones" y "bienales" de escultura y particularmente la última de éstas, celebrada en 1967 en el Museo de Arte Moderno, así como la nueva actitud de México hacia todas las manifestaciones de la cultura, propiciaron el desarrollo que nuestro país ha alcanzado en el último decenio.

En esta "Bienal" se distinguieron, por su obra, que para entonces constituía una verdadera innovación: Oliver Seguin, Angela Gurría, Jorge Dubon, Manuel Felguérez, por sus experimentos en el dominio de los materiales plásticos y Matías Goeritz por sus Torres de la Ciudad Satélite, representadas en este certamen por medio de fotografías, y el gran precursor de la escultura moderna en México: Germán Cueto, de quien vimos en 1970 una obra, *Forma Barroca*, que por su movimiento elíptico, por su juego de volúmenes y huecos, y por su intensa luminosidad bien merece el título que lúcidamente le dio su autor.

La *Ruta de la Amistad*, a que hemos hecho referencia, imprimió un nuevo impulso a la escultura, particularmente a la escultura monumental, de sentido urbano, dando motivo a obras de artistas mexicanos tan importantes como las de Angela Gurría, Jorge Dubon y Matías Goeritz.

En los últimos diez años México se ha enriquecido, además con los trabajos de Jorge Dubon que, con la presencia constante de su obra en el Museo Parque de Middelheim y con la realización de su Torre torsionada de la Radio de Bruselas, ha alcanzado un nivel mundial; de Pedro Cervantes, quien somete las defensas "muertas" de los coches a un proceso de resurrección; Angela Gurría, que atempera la grandiosidad de sus esculturas (en la Ruta de la Amistad y en el Monumento a los trabajadores del drenaje profundo) con un sentido musical y poético del ritmo; de Augusto Escobedo, con la sensibilidad con que ausculta y respeta las propiedades del ónix a fin de realizar una obra fiel al material y a la fantasía del artista; de Federico Silva quien halló, para el viento, una forma de manifestarse que evoca a los grandes surcadores del espacio de nuestros días; de Guillermo Ceniceros que convirtió la "piel" de sus cuadros en epidermis táctiles, porosas, transparentes y dinámicas; de Fernando González Gortázar, por cuya espiga de concreto los puentes metálicos de la Taxqueña parecen levitarse; de la escultura nudosa (ixtle y henequén) de Marta Palau, obra de Diego Mathay, Benjamín, Moyao, Helen Escobedo y otros.

Angela Gurría



■ Durante muchos años desconocido en su patria, a pesar de los desplantes de rebeldía con que se presentó hacia los cincuentas en las galerías Priss y Proteo en 1953-1956, José Luis Cuevas llama la atención con las cartas ilustradas que presenta, en mayo de 1960, en la galería Antonio de Souza y con declaraciones sensacionales a nuestra prensa.

En una de éstas criticaba, al mismo tiempo, a los epígonos de la escuela Mexicana de Pintura y a la pintura abstracta que, en su opinión, se hallaba en "crisis absoluta"; pero es en la última década que el artista se afirma, de un modo rotundo, en las artes de México. La exposición que del artista presenta el Museo Universitario en julio de 1970 lo afirma sin lugar a dudas entre los grandes artistas contemporáneos de México. Las dudas que pudieran existir acerca de su personalidad como artista creador, de una garra poderosa, que "desde el fondo del hombre... cada día dibuja nuestra herida" (Octavio Paz), se disiparon ante la avalancha de obras dibujadas, pintadas, sangradas y desangradas en las cuales el artista ofrece un testimonio punzante, desgarrador, trágico, a veces irónico y no pocas veces tierno, del hombre de nuestro tiempo y de todos los tiempos.

Otras exposiciones (en Bellas Artes, en el Museo de Arte

Jorge Dubón



Moderno), nuevas polémicas, diversos libros (de *Cuevas por Cuevas*, o de *Cuevas confesado por otros*) de Fuentes, de Traba, de Foppa, de Carlos Valdés, afirman al pintor que, unas veces negando a Orozco, otras insertándose en lo más entrañable de su espíritu prolonga, por otros medios, lo más dramático, cruel y a veces horrible del arte mexicano de todos los tiempos. No dudamos en considerar la aparición y confirmación de Cuevas, o si se quiere su "consagración" como uno de los grandes acontecimientos artísticos de esta década.

■ La exposición que al final de 1974 y principio de 1975 se presentó en el Museo de Arte Moderno, del pintor Ricardo Martínez, marca también un hito importante en la historia artística de esta década.

Obviamente, nadie en los círculos artísticos de México ignoraba la calidad artística de este pintor. Las diversas exposiciones que presentó en la Galería de Arte Mexicano, a partir de 1944, le acreditaron como un artista de robusto oficio que añadía a la Escuela Mexicana de Pintura, en la cual formalmente se insertaba una dimensión nueva del hombre (no sólo como un factor social en las relaciones de producción de la sociedad) sino como un ser que se proyecta, por su pensamiento y por su espíritu, más allá de su circunstancia terrenal inmediata: un hombre en el espacio, en el tiempo y en el infinito.

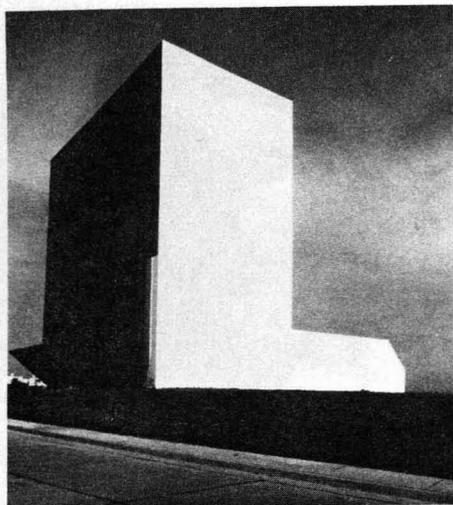
En 1965, Rubén Bonifaz Nuño lo presenta, desde el ámbito de la poesía, como un clásico que en vez de buscar en la Coatlicue los símbolos del terror y de la muerte, que la presiden, encuentra la expresión de la eternidad. Ya desde entonces queda patente, por el hallazgo poético del ensayista, que "si no refleja una época —tarea que nunca se propuso— da nacimiento a un mundo".

Ricardo Martínez exhibe su obra en Venecia (1958); es premiado en la Bienal de Sao Paulo y recibe, al fin, en su patria, la consagración que el libro de Rubén Bonifaz Nuño sutilmente proponía.

Pintor universal —¿quién, al ver su obra, en la cual ningún folclorismo aflora, puede ponerlo en duda?— Ricardo Martínez prolonga en su pintura aquellas esencias de México que la estatuaría azteca no esconde.

La dualidad de la filosofía náhuatl; el sentido cerrado y a la vez expansivo de la forma en la escultura mexicana; la integración del hombre con la divinidad, sin la cual el universo de los antiguos mexicanos no existiría; la alusión constante a los elementos, que en los libros básicos (la *Leyenda de los Soles*, *Los Anales de Cuauhtitlán*) acompaña al proceso mismo de la creación de la Tierra: todo ello está presente en las obsesivas meternidades o amantes; en la línea envolvente y a un tiempo monumental; en la

Fernando  
González Gortázar



posición del hombre en el espacio (no empequeñecido, aquél, sino grandioso), así como el fuego, en el agua, en la tierra y en el aire de la obra de este artista que, sin la mínima pretensión de un arqueologismo formal, tan ligado está —siendo a la vez tan moderno— a las hondas esencias del mundo prehispánico.

Y todo ello conseguido con un lenguaje de una pureza cabal, sin concesiones a ningún gusto pasajero.

■  
En Francisco Toledo, una de las grandes revelaciones de esta década, todo es insólito: los temas que parecen provenir de una mitología en creación; la forma incoherente, borrosa y fantasmal, como de sueño; los signos fálicos, más agresivos que propiamente eróticos.

Como intérprete de un mundo indígena, pleno de alucinaciones y temores, Toledo se inserta en el árbol que dio origen a Franco Lázaro Gómez, el grabador que vivió los últimos días de su existencia en la angustia de la premonición que resultó inexorable y fatal: pero el indígena de Chiapa de Corzo habló con el lenguaje realista (fue surrealista sin saberlo) de las formas congruentes, legibles, que aprendió en la escuela de artes de Tuxtla Gutiérrez, en tanto que el oaxaqueño transmite un mundo mucho más real con el idioma lúcido, lúbrico y obsesivo, de su imaginación. Los peces, cangrejos, falos, senos y vaginas que aparecen como una letanía en su obra, tal vez no sean tan fantásticos u oníricos como aparentan ser, sino el trasunto de realidades vistas o entrevistas, que el pintor sublima con una materia viscosa, orgánica, como de plancton, pletórica de vida.

■  
En el conjunto de un arte que se abrió, sin contención de ningún orden a todas las posibilidades de la creación, brotó en México, como reflejo de una inquietud universal, la tendencia a romper las barreras que en el dominio del sexo limitaban el arte y la vida.

Leonel Góngora, en una exposición inusitada, proclamó por medio de pinturas, grabados y formas hiperrealistas el derecho del ser humano a disponer libremente de su cuerpo. Toledo, Héctor Xavier, Vlady, Gerardo Cantú, Arias Murueta y otros pintores, recrearon con más o menos sutileza el tema que durante mucho tiempo fue tabú. Artista que ha surgido casi súbitamente en el mundo del arte con una expresión vigorosa y original, Olga Dondé recrea aquellas formas de la naturaleza —frutas, vegetales— que por su volumen, contorno o concavidades evocan al cuerpo humano, por lo cual se le ha incluido, por sus implicaciones eróticas, en el surrealismo. Sin negar la referencia de muchas de sus formas —ondulantes, voluptuosas, túrgidas, penetrables y penetrantes— al

sexo, advertimos en su obra preocupaciones de diferente índole que la sitúan en otra dimensión. Olga abre sus frutas, las desgarras o espera que, de maduras, se agrieten; escudriña todo lo que desde el umbral hasta la entraña pueda satisfacer su curiosidad; observa la urdimbre y la trama de los filamentos que entretejen la estructura; ve, explora, palpa: movida siempre por el prometéico afán de asir el insondable misterio de la creación. Solidarias de cuanto en el mundo existe, las frutas de Olga Dondé comparten el destino universal: viven, luego cambian; se acercan a la muerte; pero, como en el símbolo de la Tlazoltéotl, dejan en la semilla el lazo perdurable de la vida, por lo tanto del tiempo. Su obra sobrepasa por eso los límites del erotismo para acercarse al fenómeno de la *creación* en el más complejo y universal sentido: de ahí su originalidad y trascendencia.

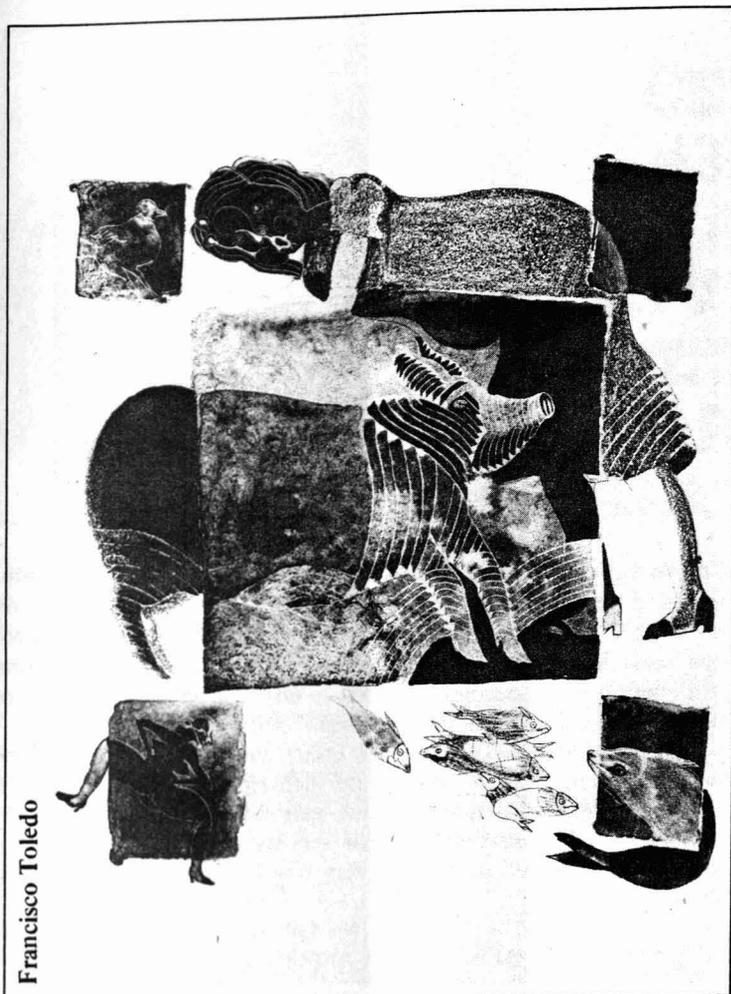
■  
La tendencia que en el mundo cuenta con numerosos e importantes adeptos —Max Bill, Nicolás Schöffner, Keneth Snelson y tantos otros— de apoyarse en postulados científicos, y en los recursos de la tecnología para realizar obras de arte se ha manifestado en México bajo múltiples formas:

Juan Luis Díaz crea formas de gran originalidad y pureza a partir de la tensión y compresión a que somete la madera industrializada (de triplay) hasta obtener, en un juego de fuerzas opuestas, el más perfecto equilibrio.

Al llevar esta preocupación al dominio del acero, Juan Luis Díaz hizo fabricar una lámina que, por su composición molecular, fuera lo suficientemente flexible como para obtener, con ella, una serie de curvas de alto valor poético y que conservara, a la vez, la tendencia a retornar a la posición inicial. Para lograr este estado de tensión y compresión se necesitaba, obviamente, una fuerza que retuviera la lámina en el punto deseado por el artista. Ninguna fuerza más apropiada para ello que la del planeta. Al anclar la doble espiral de acero a la tierra, ésta se vuelve participante activa del fenómeno: en vez de ser “pedestal”, como en la mayor parte de la escultura, la tierra participa con su fuerza en el fenómeno estético.

■  
Manuel Felguérez, el pintor y escultor que ocupa señalado papel en la creación de un nuevo muralismo ha incursionado, en los últimos años, por los dominios de un arte que no se comprendería (o que sería irrealizable) sin el respaldo de un conocimiento científico y sin el empleo de *herramientas* (*herramientas*, nada más) tan complicadas como la computadora electrónica.

En una exposición de verdadera trascendencia que presentó en



el Museo de Arte Moderno (diciembre-febrero de 1973-74) y con la cual recibió la más alta distinción en la Bienal de Sao Paulo (1975), Manuel Felguérez dio a conocer el resultado de sus búsquedas en el Centro de Investigación de las Artes Visuales de la UNAM.

Más que explicar el resultado de sus esfuerzos, Felguérez expuso sus propósitos en una frase que tiene algo de *programa* o *manifiesto* de su estética:

“Quisiera hacer más, ya no la forma en el espacio sino la forma que crea espacio, el movimiento que crea espacio, la multiplicación de la escala o la multiplicación del objeto para penetrar múltiples espacios; permutar las formas, aplicar la combinatoria, utilizar el desplazamiento. En fin, descubrir, inventar, demostrar la forma viva dentro del espacio múltiple.”

Octavio Paz, en forma poética dio una pista para acercarnos a la esencia (filosófica) del artista:

“En la regularidad cósmica —revoluciones de los cuerpos celestes, giros de las estaciones y los días— se enlazan repetición y cambio. El espacio múltiple de Felguérez es una analogía plástica e intelectual del juego universal entre lo uno y lo otro: las diferencias no son sino los espejismos de la identidad al reflejarse a sí misma; a su vez, la identidad sólo es un momento, el de conjunción, en la unión y separación de las diferencias.”

Federico Silva, el artista que con mayor ahínco y en forma sistematizada ha reflejado en México las inquietudes de nuestro siglo en el terreno del cinetismo (creación de efectos lumínicos a partir de impulsos musicales; experiencias con los rayos Lasser; proyecto de un mural combinatorio-lumínico programado por el espectador, etc., ha presentado ya las primeras demostraciones de

una serie de aparatos que tienen por finalidad captar la luz del sol; transmitirla por conducto de una concatenación de espejos al lugar deseado; descomponer la misma luz, por medio de prismas; proyectarla (*descompuesta, reorganizada, puesta en movimiento*) hacia una pantalla a fin de convertirla en un *espectáculo* (podrá utilizarse para otras finalidades) siempre cambiante.

Sebastián, uno de los artistas más originales y de mayor porvenir, se apoya en sus conocimientos de la cristalografía, de la topología combinatoria y de las matemáticas, para realizar formas que son el desarrollo creativo (poesía a partir de la ciencia) de formas geométricas conocidas.

El joven artista y maestro penetra en el secreto de las formas naturales, estudia las leyes de su acomodamiento y formación, y, sin alterar su esencia, las desarrolla en formas artísticas nuevas, tanto en el plano como en el volumen, sujetas a múltiples combinaciones.

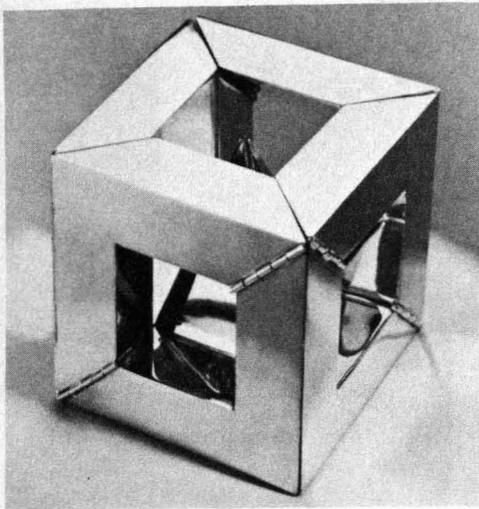
Después de toda una vida de estudiar y enseñar la geometría secreta de las formas (desde Luca Pacioli, Piero della Francesca, Leonardo, Alberti; en los tratados y en las obras), Santos Balmori se revela en una exposición que presentó en 1972 en el Museo Tecnológico de esta ciudad, como un artista abierto a las más hondas preocupaciones estéticas de nuestro tiempo (y de otros tiempos).

La Divina Proporción que bajo sus múltiples posibilidades (el rectángulo aureo, la simetría poligonal, la espiral logarítmica, etc.) habían servido como *reglas de oro* para la composición en las artes plásticas (pintura, escultura, arquitectura) se convierte, en la obra de este maestro, en protagonista de una nueva aventura estética.

En vez de constituir un método, instrumento o medio para la distribución equilibrada y a la vez dinámica de las formas, los cuadrados giratorios de la sucesión de Fibonacci se vuelven, por sí mismos, los personajes de un arte que busca en la ciencia los puntos de partida para el vuelo de la emoción estética.

Para señalar la presencia de la sección de oro se valió Santos Balmori de tensiones y espacios que insinúan el valor de las proporciones, la partición del espacio, y el desarrollo dinámico de las formas.

Podríamos hablar aún de sucesos y fenómenos, positivos o negativos, que se produjeron en estos últimos diez años y que contribu-



yen a dar a esta década la fisonomía que la distingue; pero eso volvería interminable este acercamiento a un balance que de modo ninguno aspira a ser exhaustivo. Pero, aunque de paso, podremos aludir a los siguientes hechos:

Enriquecimiento del grabado que al influjo de enseñanzas tan vitalizadoras como las de Japón, Yugoslavia, Checoslovaquia, Polonia y de otros países superó la decadencia a que la estampa política (en la época en que fue más política que estética) lo había llevado;

Aparición de una pléyade de jóvenes fotógrafos que nutrieron con su personalidad e inquietudes a la fotografía de alta calidad que casi se circunscribía a un solo maestro;

Apertura de nuevas y numerosas galerías que, a pesar de su función comercial, cumplen una importante tarea como factor de estímulo a la creación artística y a la promoción de nuevos valores;

Fundación de nuevos museos: algunos tan muertos como el de Carrillo Gil y otros tan anhelantes de cambiar la imagen de los viejos santuarios de la cultura, como el Tecnológico que se atreve a ofrecer conciertos de diez pianos o de música electrónica en sus instalaciones, con un público participante de 5 000 personas.

Establecimiento de Casas de la Cultura en viejos conventos de los siglos XVI o XVIII; como si la arquitectura fuera un vaso para todos los líquidos, y como si los arquitectos en vez de crear estuvieran destinados a restaurar.

Erección ejemplar de dos edificios, de arquitectura de nuestro tiempo, en San Luis Potosí para escuelas de arte (pintura, escultura, grabado, teatro, danza) y difusión cultural con instalaciones adecuadas.

Permanencia o aparición eventual de revistas como la constante, veterana y juiciosa *Revista de la Universidad de México*; *IPN-Ciencia*, *Arte: Cultura*, que vivió siete números; *Plural*, de alto nivel, abierto a los más importantes escritores, críticos, poetas y ensayistas, pero cerrada a no pocas manifestaciones vitales del arte de México; *Diálogos*, también de alto nivel, editada por El Colegio de México; *Artes Visuales*, del Museo de Arte Moderno, que lleva publicados ocho números; creación de instituciones de arte moderno en Toluca (arbitrariamente cerrada en pleno auge de su actividad), Guadalajara, San Luis Potosí, Aguascalientes (y revitalización de las escuelas y talleres de Xalapa) que realizan una buena obra de creación y difusión cultural.

Se puede decir, en síntesis, que las artes plásticas de México se enriquecieron con nuevos valores o con la reafirmación de otros: Rojo, Nakatani, Ricardo Rocha, Cohen, Aceves Navarro, Guillermo

Ceniceros, José Zúñiga, Aquino, Arévalo, Castañeda, Gerardo Cantú, Donis, Friedeberg, Gerzo (quien ha llegado a un alto grado de madurez y perfección) Carlos Jurado, Nieto, Ortiz, y muchos otros que sería largo enumerar. Se puede decir, también, que *ninguna tendencia o manifestación del arte es hoy vetada por constituir un peligro para la independencia nacional o cultural del país*.

Nuestros artistas viajan, toman contacto directo con los artistas de todas partes del mundo, y se sienten en libertad plena de incursionar por las tendencias que más les plazcan sin que nadie pueda coartarles ese derecho. Por eso las artes de México nunca fueron tan variadas, ricas y abiertas a todos los horizontes, como en nuestros días.

Resta sólo saber si el afán de estar al día con lo que se hace en las diversas "metrópolis" del arte constituye siempre un estímulo a la universalidad o constriñe la creación a una especie de manierismo cosmopolita que, en no pocas ocasiones, constituye una forma discreta de copiar, con ligeros "arreglos", lo que en otras partes es invención.

Es cierto que el contacto con el mundo no ha impedido a personalidades como Ricardo Martínez, Tamayo, Cuevas, Francisco Toledo realizar una obra que siendo universal es auténticamente mexicana. Pero ¿no habría que plantear el problema al revés preguntándonos si el entronque profundo de los artistas mexicanos con sus raíces ha impedido a cualquiera de ellos alcanzar la universalidad?

Los muralistas que con su dogmatismo se encerraron en una muralla china, al fin y al cabo paralizadora, pudieron liberarse de la tutela cultural que durante siglos había dado al arte mexicano la categoría de reflejo. Y es este uno de los aspectos más positivos del *nacionalismo* cultural de México.

¿Podrán los artistas de hoy realizar, en el marco de un cosmopolitismo *sin cadenas*, aparentemente neutral y libre, pero sin raíces, la obra que responda a su genuina personalidad? Obviamente no es imposible. La universalidad no está reñida, acabamos de afirmarlo, con la autenticidad. Se puede respirar lo que hay de universal en la cultura de todos los pueblos (Picasso lo demostró) sin necesidad a renunciar a la cultura que su propio pueblo le puede (y debe) proporcionar.

Lo importante está en saber discernir la verdadera universalidad de la cultura, que, bajo la bandera del internacionalismo, sólo es tutela ajena.

Los artistas lúcidos de hoy saben diferenciar el nacionalismo que enriquece, del que asfixia; así como saben ver dónde el nacionalismo, chauvinista e imperialista de los otros, se cubre con la inocente capa del internacionalismo para dominar, desde las regiones del espíritu, a los demás pueblos.

Y tal vez sea ésta una de las más importantes conquistas de la última década en la cual el péndulo parece haber llegado al punto de equilibrio.