



Orozco

JORGE ALBERTO
MANRIQUE
**EL REY HA
MUERTO:
VIVA EL REY**
LA RENOVACION DE
LA PINTURA MEXICANA



Dr. Atl

Diego Rivera





David Alfaro Siqueiros

En el principio estaba la escuela mexicana. Los jóvenes pintores que en la década de los años cincuenta empezaban a despuntar en México tenían frente a sí (mejor: sobre sí) ese hecho presente, contundente, definitivo, inevitable. Todo lo que se hiciera debía partir de ahí. Podía seguirse la escuela, podía (entonces parecía aún difícil) negársele. No podía ignorarse. *A posteriori* puede verse que se trataba ya de un cadáver ambulante, mal maquillado para que pareciera vivo: entonces se presentaba como un monumento pesado e indestructible. Aplanadora. El PRI del arte (y, por cierto, no es casualidad que el nuevo edificio del Partido Revolucionario Institucional esté todavía decorado con un mosaico mural de la más decadente escuela mexicana). México era, para orgullo de propios y quizá admiración de extraños, el país de los murales, del “Renacimiento mexicano”, como tanto se dijo a boca llena. Tehuanas, héroes, aztecas, campesinos y obreros, burgueses

panzudos y ojerosas y pintadas putas deambulaban por las secretarías de estado, por palacio, por algunas escuelas. La escuela mexicana no era sólo eso, pero ésa era la impresión superficial que dejaba.

Después llegaría hasta ser una moda y lugar común asegurar que no había una escuela mexicana. Yo creo que, independientemente de la genialidad o mediocridad de sus miembros, aparte las cualidades y defectos personales de los grandes y de los chicos, su gran mérito fue justamente el haber logrado un sentido de “escuela”. Es decir, era reconocible por encima de las individualidades, que es lo que permite hablar de escuelas. Y tan es así que aún ahora nos podemos seguir refiriendo a ella como a un todo, y que los jóvenes de aquella década la tuvieron que mirar como el enemigo a vencer.

La escuela mexicana era la culminación de tantos ideales del siglo XIX, románticos y nacionales. Sus apologistas



Rufino Tamayo

Roberto Montenegro



repitieron hasta el cansancio que era producto de la Revolución. Sin duda la Revolución, con lo que significó de sacudida, por una parte, y por otra de rompimiento y entusiasmo, hizo posible su aparición. Pero las premisas estaban planteadas desde antes. Orozco habló en diversas ocasiones de unos antecedentes del muralismo que había que buscar en las dos primeras décadas del siglo, antes de la aparición del *Manifiesto* de pintores y artistas revolucionarios. Pero esos mismos antecedentes no eran, en el fondo, sino un hito más en un proceso que se había planteado desde antes.

López López, Altamirano, Olaguibel y tantos críticos más de nuestro siglo pasado habían clamado, hasta desgastarse, por la creación de una escuela nacional, que hablara de nuestras cosas, de nuestras gentes, de nuestros paisajes, de nuestra historia, y que lo hiciera con un lenguaje universal. Habían pedido un estilo propio para hablar de las cosas nuestras. Habían insistido en que ya no se copiara, sino que se hiciera algo re-

cognociblemente nuestro. El arte debía ser un elemento más en la constitución y definición de una nacionalidad que desesperaba por encontrar su rostro. La voz que respondió de manera más adecuada a ese llamado, entonces, fue la de José María Velasco; pero su respuesta era sutil y muchos no lo entendieron. Altamirano, que era quizá quien más debía haberlo reconocido, fue uno de sus críticos más violentos.

Es necesario confesar, sin embargo que Velasco, solitario (y quizá en parte

por la misma falta de compañía en su empresa), no colmaba del todo las aspiraciones de quienes urgían la necesidad de un arte propio. Los otros esfuerzos menores casi no contaron, y ya para finales del siglo el arte "serio" de la alta época porfiriana se preocupaba mucho más de estar al día que de encontrar el rostro que definiera al país. El romanticismo de Ruelas, v. gr., atormentado por magos y princesas, caballeros y dragones, sátiros y tentaciones sexuales, era muy de otro orden. Parén-

tesis breve aunque muy auténtico y significativo en el proceso general de la cultura mexicana.

Mientras, Posada el grande pasaba desapercibido.

La verdadera realización de aquellos ideales decimonónicos vino a ser el movimiento de pintura que se inicia en México después de 1923. Repensó y expuso la historia, explotó el arte popular considerándolo, muy a la romántica, como el portador de unas esencias propias. Anduvo, en serio, por el camino

Carlos Mérida





Leopoldo Méndez



María Izquierdo



Carlos Orozco Romero

de definir una realidad tan indefinible como la de un “ser nacional” (y las superficialidades que se le han achacado después no quitan la seriedad de la empresa). Pero, quizá más importante todavía que ese programa tan cabalmente llevado adelante, estaba el hecho satisfactorio de que por fin, después de un siglo de independencia política, podía hablarse de un arte verdaderamente propio. El arte mexicano —en nuestro caso la pintura— se había hecho realmente un lugar en el mundo, era algo reconocible, definido, palpable. Al fin, una

“escuela mexicana”: había de qué sentirse satisfecho.

Nunca se insistirá bastante en que esa pintura, al fin propia, culminación del viejo ideal, no por eso había dejado de abreviar en tanta de la pintura europea de principios del siglo. Quizá en quien más claro se ve ese proceso de asimilación y transformación es en Diego Rivera (todavía entonces Diego María Rivera): desde sus paisajes españoles hasta su rica aventura cubista. Pero todos estuvieron, en sus inicios, a la altura de su tiempo. A fin de cuentas por eso



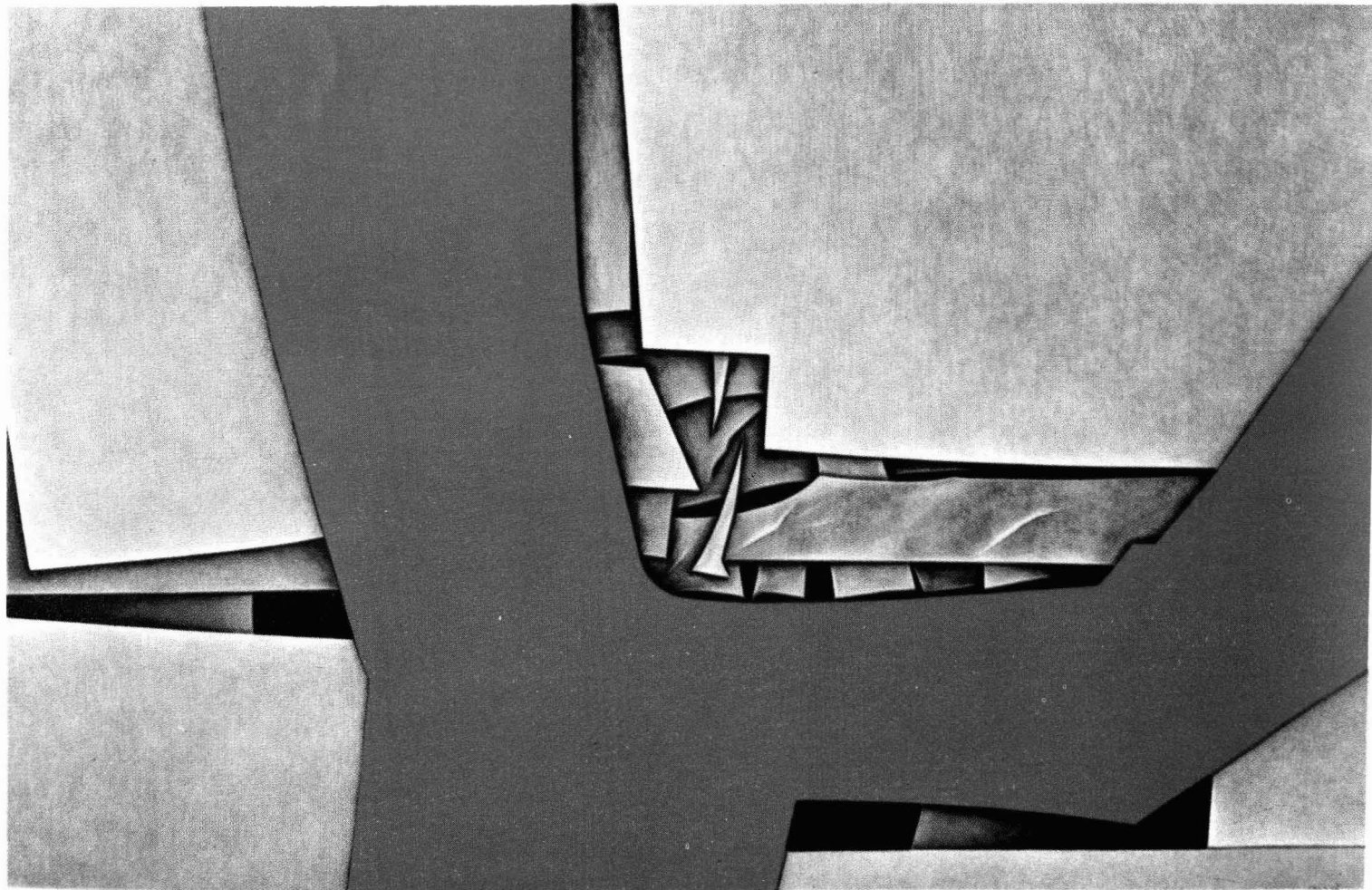
Agustín Lazo

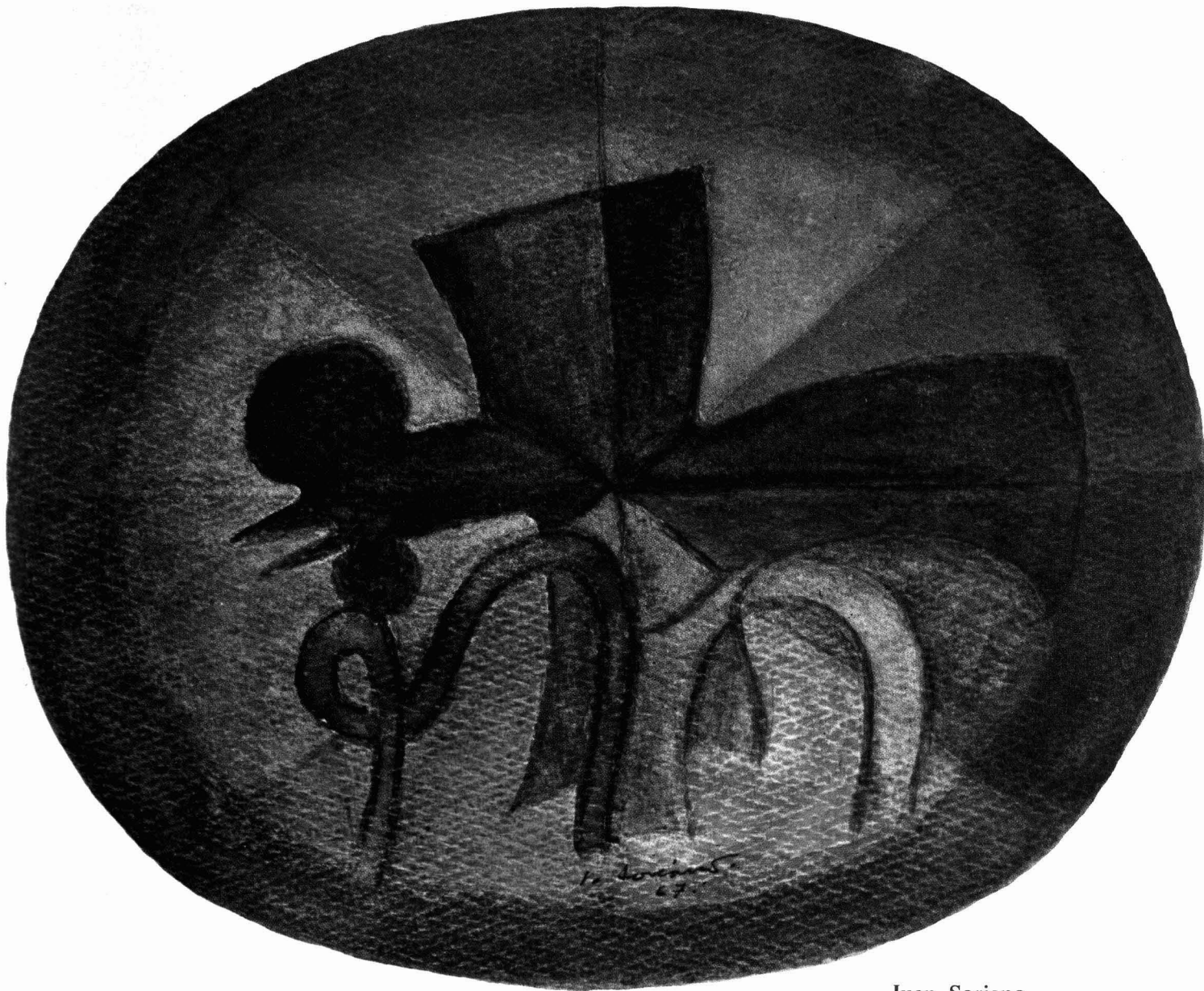
mismo cumplían la vieja aspiración, porque hablaban un lenguaje propio pero entendible *urbi et orbe*. La pintura mural no surgió de la Revolución Mexicana como un hongo, pero es indudable que tuvo una función —tan relativa como se quiera, y sin duda lo fue— dentro del mundo político y social en el que apareció; no en balde poco a poco el estado la tomó a su cargo. Además de todo eso, y no como interpolación, sino derivando de ello, era una pintura que había inventado un mundo de formas, diferentes entre sí pero de alguna manera familiares. No realizó el viejo ideal literariamente, sino pictóricamente: se manifestó como un hecho contundente. Ésa fue su grandeza, lo que la hizo acto valioso y no sólo buena intención.

“Causas de la decadencia y caída del imperio de la escuela mexicana”: un libro podría escribirse sobre ese tema. Yo me contento con citar aquí algunos elementos de discusión:

El agotamiento de todo sistema de formas es una de las constantes de la historia del arte. La forma artística es una de las cosas más necesariamente inconstantes que existan; mientras por un lado aspira —o ha aspirado— a una subsistencia intemporal, a trascenderse más allá de su momento histórico, esto es a condición de un no permanecer, de un negarse a sí misma. Vista desde su creación, la forma es esencialmente deleznable: un muriente en el momento

Günter Gerzso





Juan Soriano

mismo de nacer. Renovarse (que implica un poco matarse) es condición de existencia de todo juego de formas, aun a riesgo de perderlo todo. Si el agotamiento es una de las constantes de la historia del arte, es claro que también comprende al fenómeno de la escuela mexicana; tanto más que sus creadores, seguros y satisfechos, muy poco hicieron por renovarse. Con la excepción quizá de Orozco, los otros pintores mayores se apoltraron en sus propios estilos, y con eso los asesinaron y casi podría decirse que los castraron y dejaron inhábiles para una posible descendencia. Los pintores mayores se convirtieron en caricaturas de sí mismos: a los epígonos generalmente no les tocó ser sino caricaturas de caricaturas. Todas son armas de dos filos; la existencia real de una escuela fue lo que dio personalidad a la pintura mexicana, pero quizá fue también lo que la maniató: no es lo mismo llevar adelante una aventura individual, que otra colectiva. (Orozco fue de todos, quizá, quien más se preocupó por hacer *su* pintura y no

la pintura de la escuela, y su salvación tal vez no es ajena a este hecho.)

Si bien la escuela mexicana, con todo y sus valores, quedó muy lejos de ser la pintura revolucionaria, provocadora de la revolución, que soñaron los firmantes del *Manifiesto* de 1922 (o los propulsores de él), si tampoco fue el producto natural y autosuficiente del movimiento revolucionario mexicano, es cierto que en el periodo termidoriano de la Revolución, cumplía una función. El país se decía revolucionario, y la pintura coincidía con esa idea. No fue promotora de cambios sociales, pero sí funcionaba dentro de la situación del país. Andando el tiempo, en pleno neoporfirismo a partir del régimen de Alemán, la pintura mexicana perdió totalmente pie. Parecía como si no se diera cuenta de que ya no se vivía el México de Obregón, Calles o Cárdenas. Los hechos armados de la Revolución empezaron a ser recuerdo de viejos, y no algo cercano y vívido. Nada más hueco en ese momento que seguir pintando sombrerotes, tehuanas y solda-

deras. Los problemas, tanto sociales como culturales eran otros. La lucha pasada se convertía en novela y los trajes regionales (antes punta de lanza en el esfuerzo por afianzar lo nacional) en atracción turística. Un caso ejemplar en este sentido es el del Taller de Gráfica Popular, experiencia muy bella que fructificó mientras realmente encajaba y se insertaba en una realidad social que le correspondía, pero que siguió (¡y sigue!) grabando en linóleo trenes de revolucionarios y partidas de zapatistas, cada

vez más incapaz de decir nada a nadie; y aun cuando intervino en algunas luchas obreras de los años cincuenta (Nueva Rosita, v. gr.), los resultados fueron tan pobres que parece que lo hubiera hecho sin ganas, como obligado o forzado. Al agotamiento formal, pues, hay que agregar como causa de la caída de la escuela mexicana su agotamiento temático. Y me excuso de insistir en la tan estrecha relación que hay entre ambos, tanta que puede decirse que son una y la misma cosa.

Económicamente mucha de esa pintura se encontraba bien. Un mundo oficial de segunda se sentía medianamente liberado de la culpa de su vicio nefando cuando miraba complaciente y apapachaba al “arte de la Revolución”. Los murales —ya no los grandes murales, sino los muralitos— proliferaban en escuelas y oficinas. La nueva burguesía revolucionaria, cultivada al calor de las secretarías de estado, era el gran mercado de la escuela mexicana; no sabe uno si los viejos coroneles villistas o carran-

Ricardo Martínez





Pedro Coronel

Jesús Reyes Ferreira

cistas, ahora banqueros, contratistas, o agricultores nylon gustaban de la escuela mexicana porque, con sus cananas y sombreros, les recordaba sus pasados años de lucha, o porque los hacía sentirse mecenas, émulo de aquellos cardenales de la historia, cercanos por fin al mundo mágico del "arte" y de la "cultura". No hubo casa de secretario de estado y aun de director general que no adornara su sala o el despacho del prócer con los retratos de la señora y las hijas (mejor si vestidas de tehuanas) en la más típica escuela mexicana. Este curioso contubernio fue sin duda provechoso para el ego de la nueva clase fuerte del país, y provechoso para los bolsillos de aquellos de los pintores que supieron aprovecharlo: no podía serlo ni para la escuela ni para los artistas en particular. Si algo podía tener la pintura mexicana de la virulencia que se le había querido dar en 1922, acabó de perderla en las caricias de sus nuevos amigos; si algo de imaginación le quedaba, las exigencias de un buen cliente terminaron por agotarla. Del amasiato, la pintura, como buena querida, retuvo una enseñanza: sé siempre igual a tu espejo diario. Su seguridad de entonces fue el precio de su existencia. Suicidio.

Pero quizá la muerte de la escuela mexicana no se deba sólo a su imposibilidad de cambio, a su pérdida de pie respecto a la sociedad en que se daba, al contubernio contradictorio con la nue-

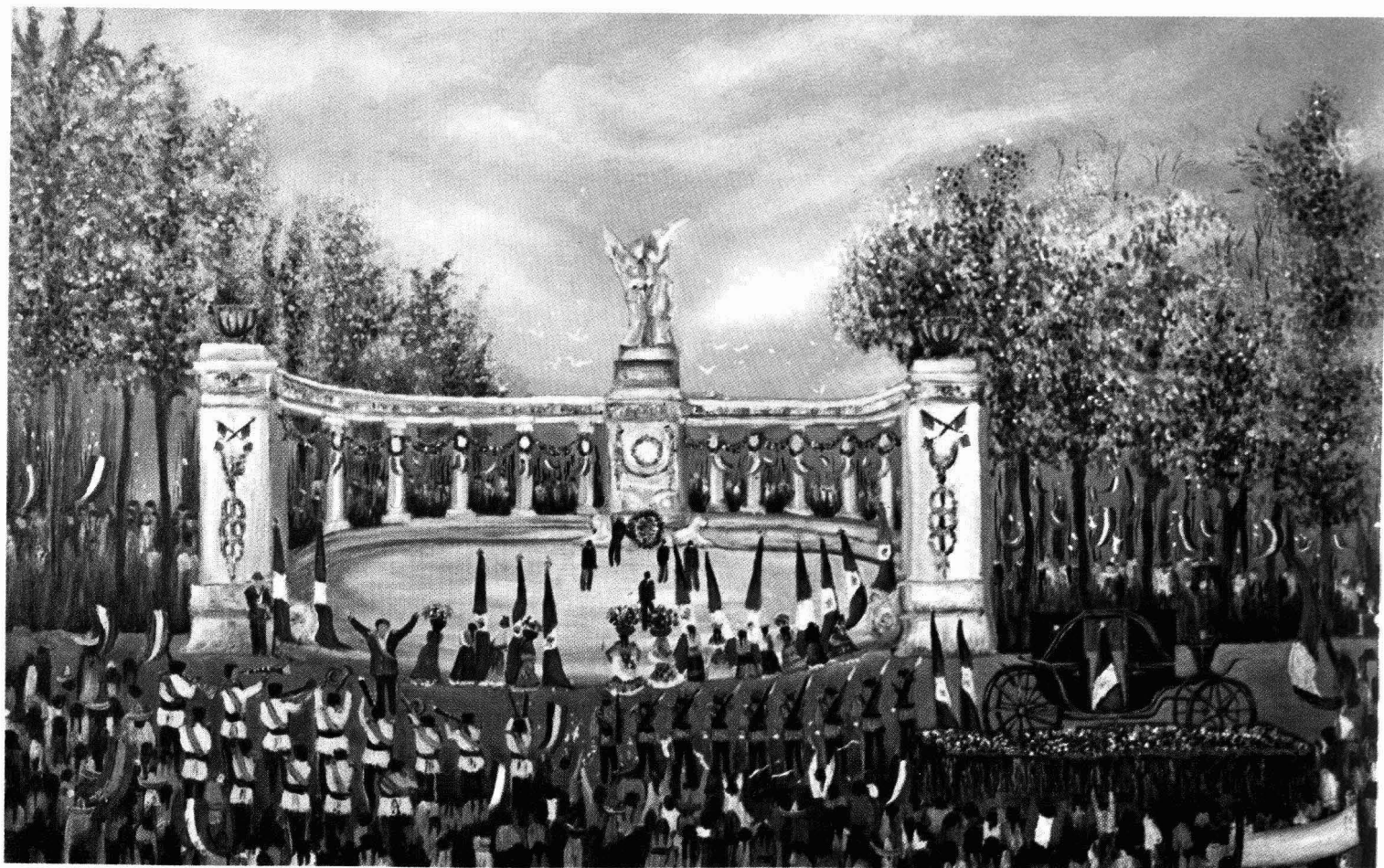


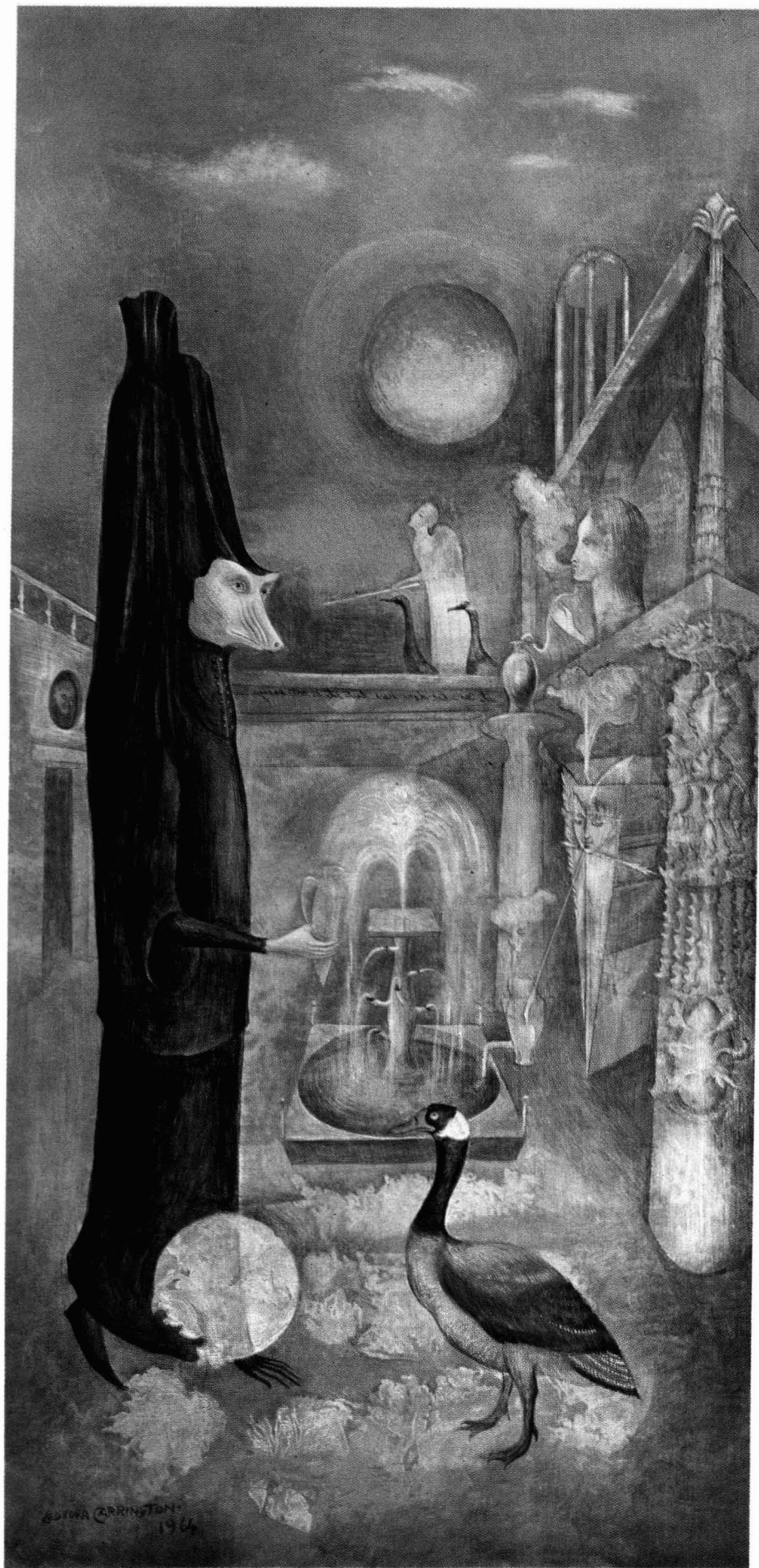


Remedios Varo

va burguesía. Tal vez más importante que todo eso es una situación cultural más amplia, que la supera y la incluye. El redescubrimiento de lo mexicano fue la grande y bella aventura del país en la primera mitad de nuestro siglo. La escuela de pintura participó, y en qué forma y con qué categoría, en ese hecho fundamental de nuestra historia cultural y nacional. Al cumplir los viejos ideales decimonónicos cumplió también, y sobre todo, con su hora y su momento. En la historia de esa tarea de Sísifo que es el tratar interminablemente de definirnos, la escuela mexicana ocupará siempre un sitio honrosísimo: no tanto por lo que buscó (el mexicano esencial), sino por lo que hizo (valores que van constituyendo a ese mexicano en trance continuo de devenir). Pero en la década de los años cincuenta nuestro medio empezaba a cansarse de estar preguntando siempre por lo propio, lo auténtico de México. Empezaba a sentirse demasiado lo enraizado del ambiente. Nos habíamos enconchado demasiado, encerrado en la interrogación misma. El país requería romper ese encerramiento y abrir "puertas al campo". Quizá no fue ésta sino una etapa dentro de un fenómeno de movimiento más amplio en la cultura mexicana. Somos y no somos "occidentales": ni podemos dejar de serlo (por más indigenismos históricos de que queramos agarrarnos), ni podemos llegar a serlo totalmente (y entonces nos avergonzamos de que se nos noten los movimientos de tigre debajo del traje de ca-

Jaime Saldívar





Leonora Carrington

simir inglés). Esto nos lleva, en un vaivén continuo, a justificar alternativamente o nuestra identidad o nuestra diferencia. Así, la cultura mexicana se abre y se cierra alternativamente, a veces satisfecha de sus propias cosas, a veces sintiéndose por el tiempo que ha dejado pasar, y por el retraso que resiente. Ese fenómeno se da en nosotros, necesariamente, con independencia del valor intrínseco de cada uno de los vaivenes del proceso. Es posible que a larga distancia resulte que la escuela mexicana de pintura sea más perdurable que sus sucesoras (no lo sé), pero es indudable que la necesidad de abrirse era un imperativo de este momento de la cultura mexicana; y con ella la necesidad de atacar a todo lo que se identificaba con la cerrazón que se sentía haber padecido. De la misma manera, aunque ahora nos parezca mucho más valioso nuestro arte barroco del siglo XVIII que el neoclásico que le sucedió, parece indudable que la actitud valiente y conveniente entonces era también la de arriesgarse al mundo exterior, aun al precio de quedar, en la comparación, mal parados. La actitud romántica y nacionalista de la segunda mitad del siglo XIX, tan preocupada por lo propio, y la apertura porfiriana ansiosa de, por fin, participar de *la* cultura, son dos etapas más, contradictorias, de este proceso que todavía (hasta donde hoy vemos) cambió de signo dos veces más.

El hecho es que para los pintores que en la década de los años cincuenta empezaban a despuntar en México, la cerrazón de la pintura mexicana —que era para ellos el reflejo evidente de la cerrazón de toda nuestra cultura— era algo indudable. Lo que los pintores sentían era desde luego parte de un sentimiento más general. Octavio Paz habla de que se vivía en un mundo cerrado, y José Luis Cuevas lanzó la expresión acertada y afortunada de que del mundo civilizado nos separaba una “cortina de nopal”. Un fantasma recorría el panorama de los jóvenes de la cultura mexicana: el de la insatisfacción. Por primera vez hubo una conciencia clara y más o menos generalizada de que la escuela mexicana *no* era *la* pintura. Y se dio el grito de la nueva insurgencia. El proceso que llevaría a un cambio fundamental del arte y de la cultura mexicanos se había iniciado.

Varias instancias mágicas ayudaron al cambio: hacia ellas se volvieron los jóvenes.



Héctor Xavier

El Bautista Rufino Tamayo, voz que clamaba en el desierto, por fin tuvo discípulos, y las multitudes de nuevos artistas se arremolinaron para oír su prédica. Madurado en otro ambiente, apoyado en su gran talento, Tamayo había abandonado desde hacía tiempo la escuela mexicana. Había dejado de preguntarse por el ser verdadero y primigenio de México y, torciendo el rumbo, se había preguntado por su propio y personal ser verdadero. Tangencialmente, sin aspavientos ni epopeyas, encontró una respuesta válida a lo que los otros se preguntaban gesticulando. Su pintura mostraba a los jóvenes que había y eran practicable otras rutas que la "nuestra".

La pintura de Tamayo no era lo que se puede decir pintura de "vanguardia", ni mucho menos. Él era y sigue siendo, quizá junto con Picasso —sin su versatilidad pero con un esfuerzo más sólidamente equilibrado— el último gran clásico de la pintura del siglo xx. Esto lo confirma su amor incansablemente declarado a la forma, su confianza en la virtud inmaculadamente concebida de la composición, su maestría inaudita, que le permite andar por un cuadro con una seguridad pasmosa. En un buen clásico —y por eso

en oposición a las posturas vanguardistas— Tamayo entiende que la pintura no es actitud, sino acto, no es gesto, sino hecho.

Cuando Tamayo "regresa" a México se le acusa de traidor. Los jóvenes querían estar "al día", y Tamayo podía enseñarles poco en ese sentido hacia 1950, pero sí podía enseñarles que con empeño y talento era posible escapar al peso aplastante de la escuela mexicana. La aureola de un reconocimiento neoyorkino y parisino le daba una coraza suficiente contra los ataques charros, e iluminaba su figura de un resplandor mágico y cautivante. Estaban ya cerca los tiempos en que no pensar como el Señor Presidente sería ser traidor a la patria: Tamayo, negador de la escuela mexicana, fue quemado en efígie como negador de México. Las defensas locales que de él se hicieron pivoteaban sobre el hecho de asegurar que sí era mexicano; muy poco se dijo entonces que su pintura era pintura, es decir, que era un hecho válido por sí mismo (defensa que hubiera debido ser bastante), sino que se sentía la necesidad de borrar el estigma de infamia, tan pesado todavía, insistiendo en la mexicanidad de su arte. Se dijo que

Alberto Gironella





José Luis Cuevas

sus colores eran lo más mexicano que podía encontrarse; si bien esa defensa resultaba ineficaz y pueblerina, señalaba sin embargo —ya no como defensa— un hecho fundamental: que el color es no sólo el puntal de la obra de Tamayo, sino el punto de partida alrededor del cual surge ésta.

Tamayo ha tenido la audacia y el valor constante de aceptar la caducidad de las formas que crea, y de buscar siempre soluciones nuevas. Es el suyo un movimiento lento, pausado, muy a tono con su sentido clasicista, a veces casi imperceptible; cuando acuerda uno ya se trata de otro Tamayo. A veces busca cautelosamente un camino y tiene la hombría y el buen sentido de abandonarlo si le parece necesario. Por eso su obra es una de las más sólidas que puedan encontrarse: pocos como él (por no decir ninguno) ha sido capaz de constituir un estilo; porque nunca ha permanecido estático, pero siempre se ha movido en terrenos que son los suyos —que van siendo los suyos— de modo que la totalidad de su obra hace realmente una unidad, compacta, segura, monumental.

Otro ángel anunciador fue Carlos Mérida, mexicano indudable, al que serlo no quita ni un pelo de guatemalteco. Él había partido de premisas similares a las que movieron el resto de la pintura mexicana, pero, llevado de un espíritu de investigación casi científica, desde temprano se alejó del tono declamatorio del resto de sus compañeros. Nunca se conformó con lo superficial del fenómeno del arte popular, sino que se dio a perseguir con cuidado de alquimista las estructuras moleculares de esas formas y a medir y pesar sus reacciones y combinaciones. Siempre tuvo más presente que otros su contacto con la pintura francesa de las primeras décadas del siglo, y de esa combinación —que si tiene uno algo de conciencia de los hechos no puede llamar ni casual ni curiosa— surgió su pintura de madurez. Mérida no copia la artesanía popular; crea obras personales de artesanía. Como un hombre de ciencia que repite en su laboratorio un fenómeno que se produce espontáneamente en la naturaleza, entiende el funcionamiento de los valores de esa artesanía, los hace conscientes, y los recrea en



Vlady

su taller. Está así en búsqueda siempre de formas muy concretas, que actúan por sí solas sin ningún contexto literario que las enmarque; formas que de tan concretas llegan a hacerse geométricas; preocupado de la individualidad de esos esquemas y de la autosuficiencia de cada cuadro. Pintor objetivista, si los hay.

A él, el silencioso, acudieron los jóvenes cuando buscaban salidas. Era, al fin y al cabo, un ejemplo de que en este mismo ambiente que ellos sentían tan poco respirable, simultáneamente al esplendor del muralismo romántico, un pintor podía trabajar en un sentido diverso. Se produjo entonces, por parte de la nueva generación, el redescubrimiento de Mérida. Ahora, pasada la agitación de hace quince o diez años, parece que se le ha vuelto a olvidar. Mérida sigue trabajando. Sigue haciendo lo mismo (aunque no siga pintando igual). Su pintura parece no ser ya un modelo. De hecho no había implicado tampoco una protesta contra el abrumador peso de los "grandes": era, en realidad, la única pintura que, dado su temperamento, podía hacer.

La única que sigue haciendo.

El tercer ejemplo a quienes los benjamines de los años cincuenta podían volverse, y a quien se volvieron, fue el de Juan Soriano. Él se había iniciado, como por fuerza tenía que ser, en la escuela mexicana, pero desde un primer momento estuvo cerca de los que pudieran llamarse heterodoxos de la escuela. Es necesario insistir en que la pintura mexicana, no había sido sólo la mediocridad de los "académicos" pintores menores, ni la genialidad de las mejores obras de los grandes, por más que hacia 1950-60 eso fuera lo que prevaleciera, y esa la impresión que tenían los jóvenes; pero había habido otras personalidades, más o menos marginales, que habían seguido, casi en sordina, caminos diferentes; lo fantástico, muchas veces, había sido el terreno de estos artistas. Soriano se formó primero con uno de ellos, Carlos Orozco Romero, y estuvo vecino de la pintura de gente como Julio Castellanos, o Rodríguez Lozano o el primer Tamayo. Ajeno a la grandilocuencia de la pintura mural, incapaz de realizarla, se re-

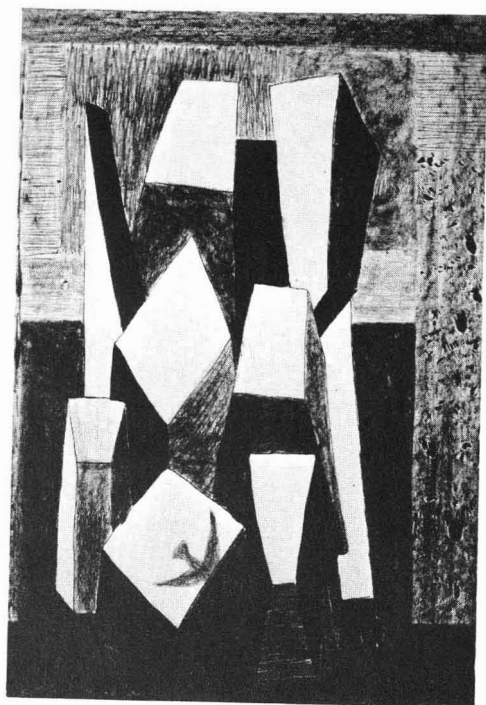


Manuel Felguérez

fugiaba en una pintura cercana a lo fantástico, por donde circulaba un aire de misterio y de ensueño. Pintura que permitía la expresión de un mundo íntimo, muy a su medida, suficiente para ese gozo personal que parece encontrar Soriano al realizar un cuadro, y que es una de las constantes (y uno de los valores) de su arte. La posibilidad de ver fuera de México otros tipos de pintura fue quizá un catalizador que precipitó el rumbo posterior que tomaría la obra de Soriano, hizo que de la intimidad de los sueños de niño, de cocos y brujas, ángeles benignos y malignos (pero más o menos risueños) llegara, como llevado de la mano, siempre en busca de lo propio, a formas cada vez menos figurativas, ya ajenas totalmente al mundo pseudo heroico de la caterva de muralistas mediocres. La figura vino así a ser para él un punto de partida para un arabesco que fluye de su yo a través de su pincel.

La pintura de Soriano, "flor al viento delicada", habla siempre de un hombre que contempla el mundo y que no se conforma con la superficie de las cosas que ve. No de uno que simplemente imagina, sino de uno que platica con los objetos: al hacerlo los aprehende, los practica, los reconoce. Y pinta su diálogo con cosas y gentes.

Si bien toda la obra de Soriano puede entenderse como un camino hacia la libertad, el fluir de su nerviosa línea no es indefinido y automático. Al contrario, muy emparentado con el arabesco, con la línea del ataurique o el lazo de un artezón mudéjar, su línea, como sus formas, obedece siempre a un juego cuyas reglas parecen determinadas en alguna manera de antemano. Quizá lo que hace de su pintura una floración tan vital pero tan segura es ese equilibrio entre imaginación y razón. Su obra es un camino abierto, pero no a todo, sino a formas



Waldemar Sjölander

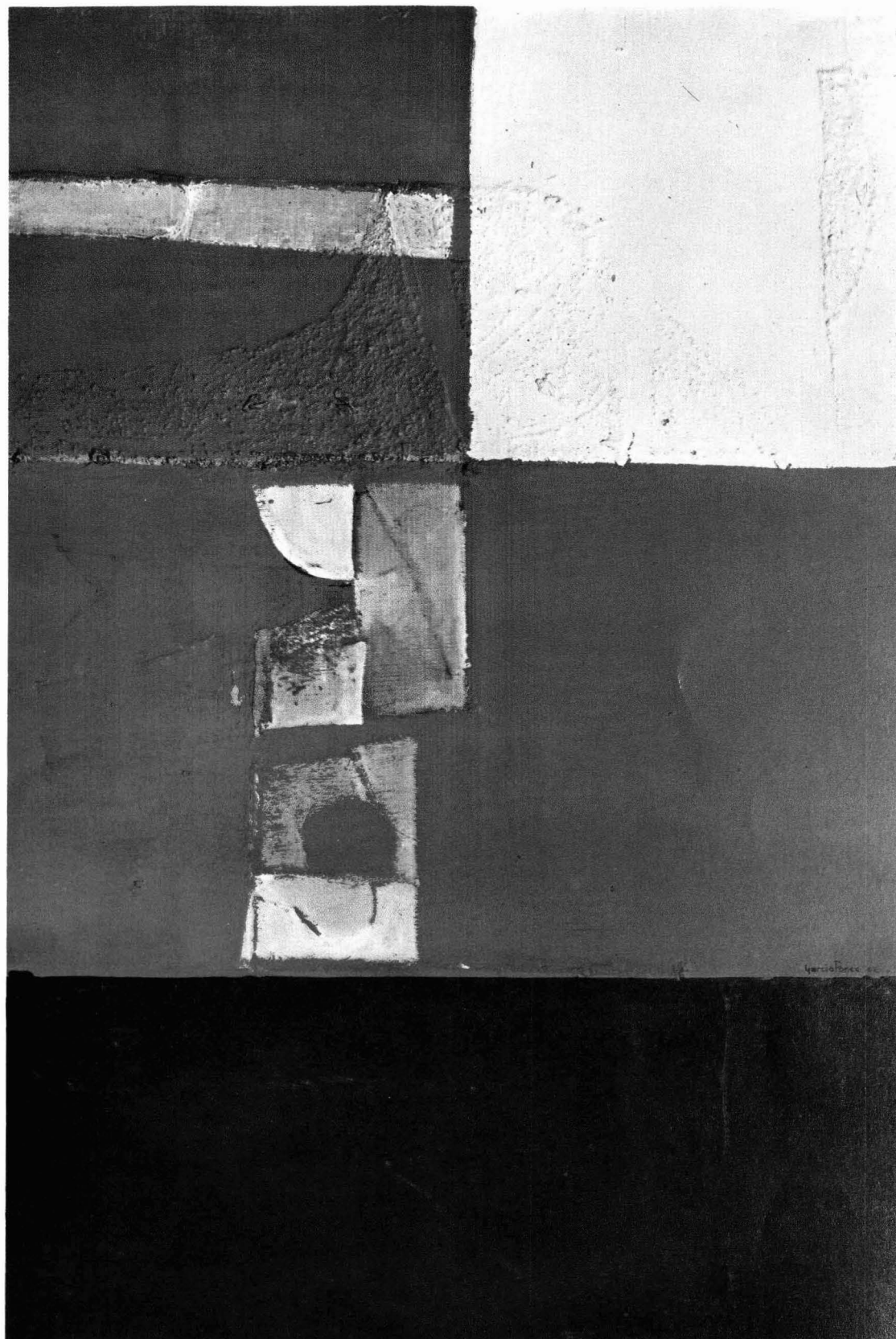
variadísimas que sin embargo se mueven siempre dentro de una gama definida. Teóricamente es un camino que en algún momento tendría que agotarse; lo que no sabemos es hasta dónde la imaginación inaudita de Soriano sea capaz de continuar llevando adelante su experiencia por ese rumbo: por ahora, aunque él haya sido el hermano mayor de los pintores que hacen obra realmente válida en México, cuando uno está frente a un cuadro de Soriano se siente frente a la pintura del más fresco y más joven de los artistas.

Al tiempo en que Juan Soriano adquiría ya una madurez y una personalidad definida como pintor (hacia 1955 quizá, por decir una fecha) justamente se movía ya muy fuerte el piso en el medio artístico local, y los jóvenes iniciaban la revolución de salón que conduciría a la situación actual. Soriano fue para ellos un ejemplo.

Octavio Paz, con su ojo y su percepción aguda había reconocido en él cualidades muy especiales desde hacía años, y ahora le daba el espaldarazo. Cuando las jaurías menores se lanzaban a mordisquear a Soriano, Diego Rivera, desde lo alto de su trono de Júpiter tonante, declaró que él era el más dotado de los jóvenes pintores: la declaración cayó como un balde de agua fría; pintores y panegiristas de la escuela mexicana pusieron el grito en el cielo y razgaron sus vestiduras: “¿maestro, por qué nos has abandonado?” No sabemos si Diego, al fin siempre consciente y al fin siempre talentoso en el saber ver, hizo tal declaración como un acto de íntima honestidad, o si —con su reconocido sentido del humor— lo hizo como un acto de suprema burla a los enanos que lo rodeaban. En todo caso, lo cierto es que Soriano sí era el más dotado de los pintores jóvenes (por no decir, casi, el único

Enrique Echeverría





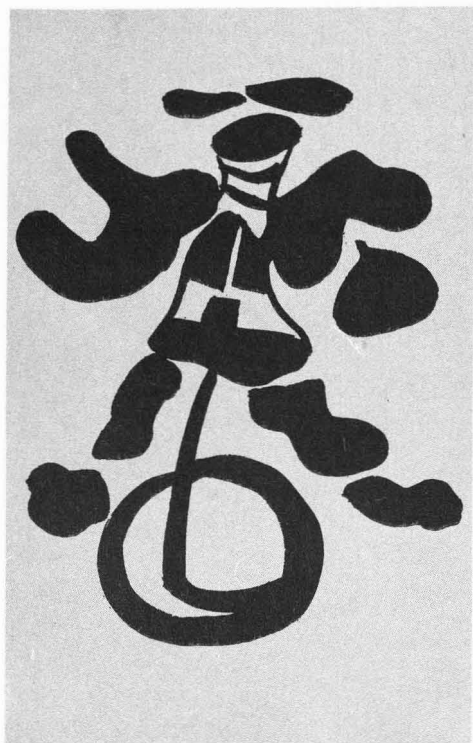
Fernando García Ponce

dotado entre los que entonces tenían más que intenciones, sueños, deseos, conciencia).

Tamayo, en la plena madurez de una pintura sólidamente clásica, amparado por un amplísimo prestigio en los Estados Unidos y en Francia (esto es, también, por un amplísimo mercado) ganado con sus cualidades insuperables; Carlos Mérida, en su hacer tranquilo, callado, sobrio, firme; Soriano, con la luz y la frescura en las manos; fueron las tres voces anunciadoras de la nueva pintura de Mé-

xico. Tan diferentes entre sí (lo cual no dejará de tener consecuencias en lo que vendrá después), eran los ejemplos atractivos a quienes los jóvenes se volvían en el deseo ya impostergable de romper el cascarón cerrado y de despejar la atmósfera agobiante de una pintura que sentían raquítica y embotada.

El hecho es que el barco de la escuela mexicana hacía agua por todas partes. Muerto Orozco, quizá el único de los grandes que habría podido mantener su arte vivo, en busca siempre de novedades;

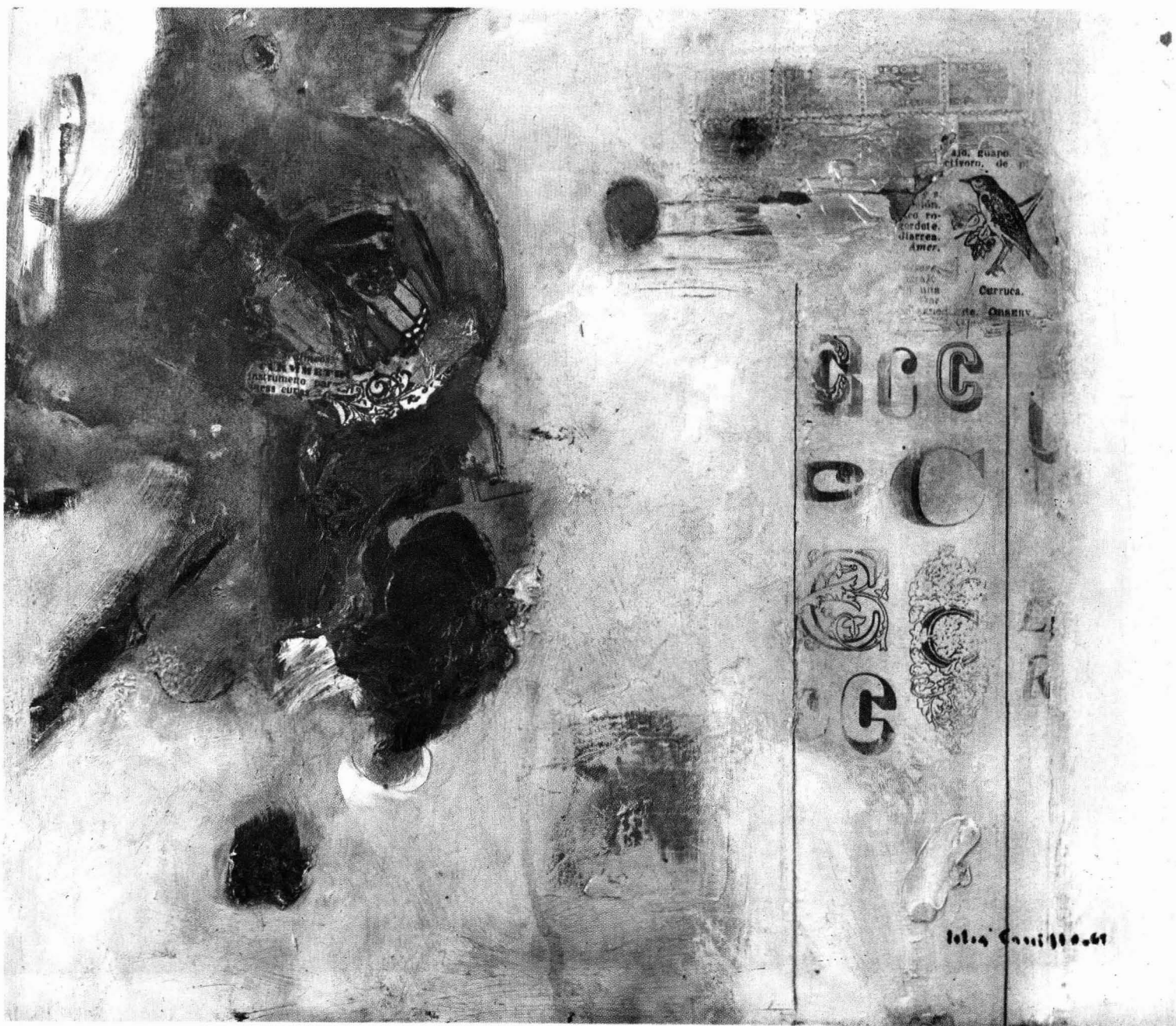


Diego Rivera moriría pronto, pero quizá para la pintura había muerto hacía por lo menos unos quince años: quince años de repeticiones agudas, de contemporizaciones, de claudicaciones pictóricas, de copia o caricatura de sí mismo; sólo a veces, como destello de joya fina, aparece en la medianía de su última pintura el genio del Diego Rivera anterior. David Alfaro Siqueiros en la década de los cincuenta más hablador que pintor (una reciente y magnífica exposición retrospectiva permitió ver cómo la verborrea fue carcomiendo poco a poco el sólido muro de su pintura). Siqueiros con discursos, invectivas y entrevistas, y el enjambre de epígonos, neoacademicistas de la propia escuela, (no pocos de ellos chaquetas después), fueron los defensores de la vieja escuela mexicana. Pobre defensa. No pintaron, hablaron: de los altísimos ideales, de la inmensidad de quienes habían muerto física o pictóricamente, del pueblo (que después de los frijoles en

lo primero que pensaba era en su pintura —antes aun de pensar en la Guadalupeana), de la Revolución, de Wall Street, de la CIA, del destino manifiesto de México. Hablaron también de la “escuela de París” (hasta el cansancio) y de su confabulación internacional, pagada con dólares neoyorquinos y dirigida por el Departamento de Estado gringo para acabar con la escuela mexicana, único movimiento revolucionario esculto-pictohisto-popu-artístico veri-formintegrado del mundo, hijo directo y legítimo del Gran Renacimiento Italiano y enriquecido por la sangre de Quetzalcóatl y de Emiliano Zapata. Intentar oponerse a la grandiosa escuela mexicana era comprometer el futuro de la humanidad. En México, no pintar según esa escuela era traición a la patria y traición al movimiento obrero internacional. (Todo esto se decía, claro, cuando los patrones de la escuela mexicana eran un gobierno cada vez más diestro —que pronto se bajaría oficial-

Luis López Loza

Lilia Carrillo





Vicente Rojo

mente del caballo de la Revolución, aunque “siempre no” y una burguesía robustecida a su calor.)

El ataque a la maltrecha fortaleza lo hicieron los jóvenes en todos los terrenos, pero sin duda más pintando que hablando. Dado que no parecía fácil la posibilidad de una convivencia pacífica, el ataque resultaba una necesidad. Por algo los corifeos realistas habían organizado la falange de defensa antes aun de que los heterodoxos pensarán en otras cosas que no fuera pintar. Para los jóvenes de entonces se trataba de una necesidad personal; la de poder pintar como les importaba pintar —que era al mismo tiempo como podían y como querían hacerlo— sin que se les tratara de degenerados abstraccionistas decadentes. Pero también se trataba de una necesidad “material”. En un medio como el nuestro, y en una organización institucional como la del México posrevolucionario, la instancia oficial como promotora interna y externa y como compradora, es de importancia fundamental. De modo que a los pintores que hace unos quince años iniciaban un trabajo en serio, les unía el deseo de sacudirse el peso de una tradición recalcitrante que no sentían suya y a la que

no le veían posibilidades; y les unía también la necesidad de romper la cerrazón del mundo oficial, entonces (y en buena parte aun ahora) indispensable para la subsistencia de un artista. Era el asalto al “palacio de mármol” del que Cuevas ha hablado como de algo en que le iba su honor y su vida. Todavía ahora Cuevas sigue obsesivamente peleando contra la sombra cada vez más débil de la escuela mexicana. De hecho, una organización ajena al aparato gubernativo, que agrupe y promueva a numerosos pintores, no surgió sino hacia 1968: el Salón Independiente.

Así se presentó en el panorama de la cultura de México un fenómeno curioso. A los pintores jóvenes los unía su inquietud contra el pasado inmediato del arte del país, más que la búsqueda en un determinado sentido. Buscaban, ciertamente, pero en forma individual y no hacia un cierto rumbo. Estaban juntos en tanto que negaban algo, más que en tanto que trataban de afirmar otra cosa. De ahí que, con quizá una excepción, no surgieran tendencias nuevas en el arte mexicano. Y de ahí, sobre todo, que no pocos pensaron que bastaba con no hacer lo que antes se hacía para que, como por

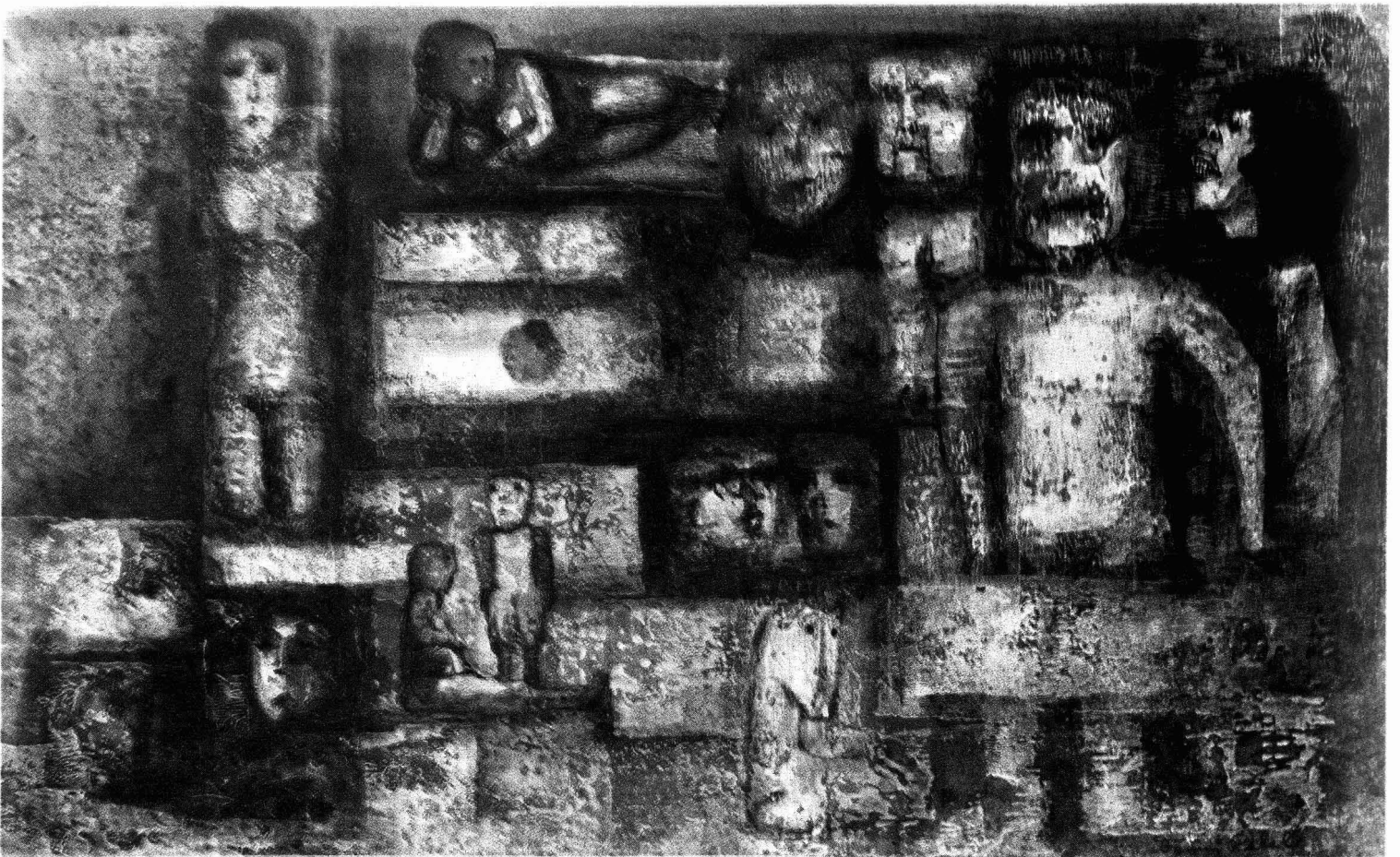


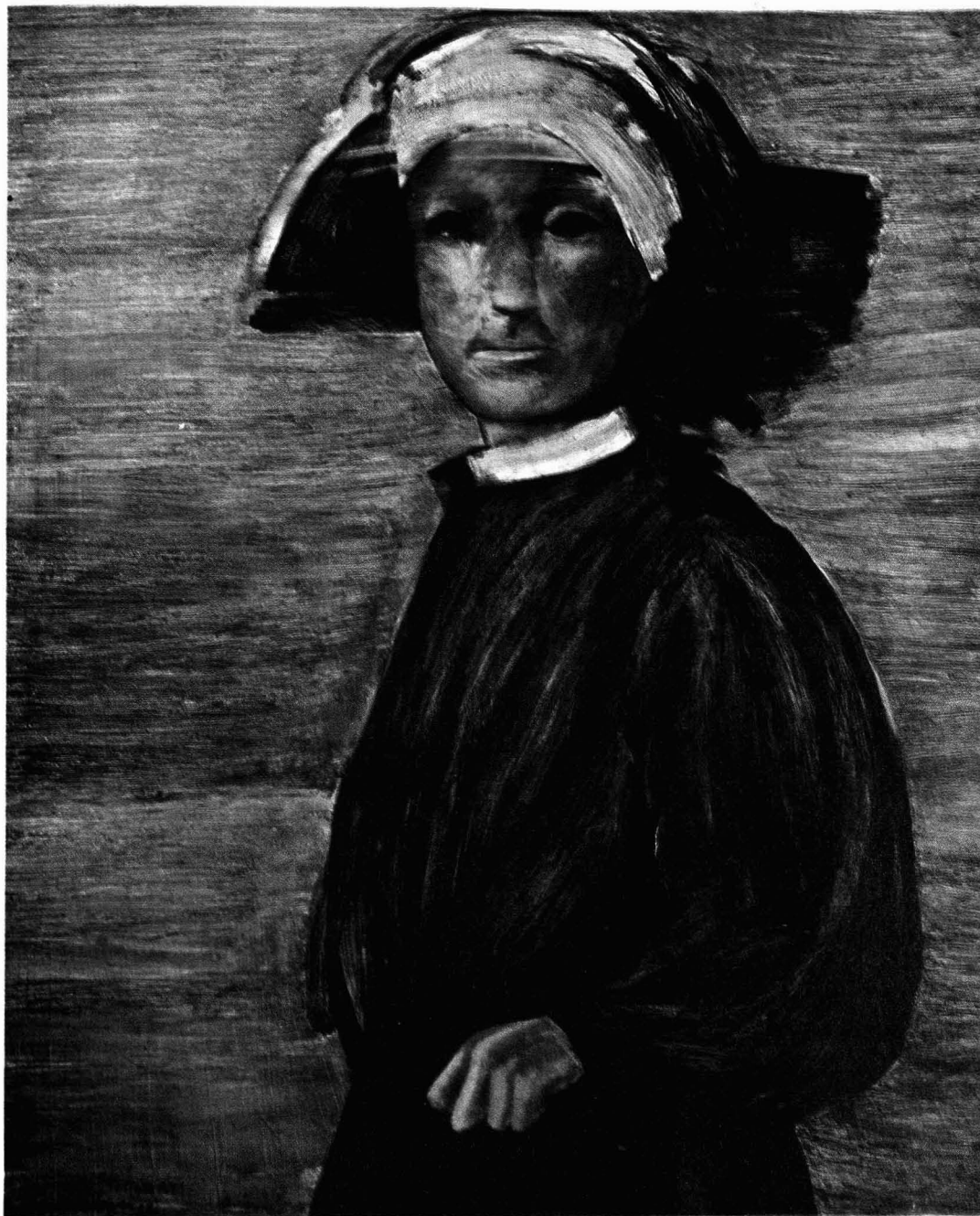
Alice Rahon

encantamiento, surgiera algo positivo. Éste fue un mal circunstancial que desde luego no afectó a los más conscientes, pero que sí dio un tono a lo que en México se hacía entre 1955 y 1960; en cierto modo incluso los mejor dotados resintieron ese fenómeno, porque quedaron separados como islas en un mar de corrientes confusas. La crítica joven, que desde luego sentía la misma necesidad de acabar de una vez con los esteriores de la escuela, se dio en ocasiones a alabar la pintura de los insurgentes nada más porque era insurgente; y aunque es bien cierto que la heterodoxia puede entenderse como una cualidad, es indudable que no puede ser suficiente para crear algo importante.

Al hablar del momento que estoy tratando de deslindar, resulta necesario referirse a una serie de artistas extranjeros que trabajaban en la mayoría de los casos desde hacía ya tiempo en nuestro país, pero que no estaban verdaderamente integrados a nuestro medio. Generalmente se trata de personas que eligieron residir aquí por una u otra razón, pero que hacían sus cosas ajenas a lo que estaba pasando en la república mexicana de las artes. Lo interesante del caso es que esos pintores que vivían en una especie de ghetto, conocidos y reconocidos por muy pocos, acogidos apenas por algunas galerías inteligentes, entraron a jugar un papel importante dentro de la vida cultural del país justamente en el momento en que rompió el enclaus-

Fanny Rabel





Francisco Corzas

tramiento anterior y se abrieron las puertas. Otros pintores que en ese momento o después llegaron a México no padecieron ya esa separación, sino que de una manera normal participaron y han participado dentro del conjunto de la pintura nuestra. Decir esto no es hablar estrictamente de pintura, pero vale la pena hacerlo porque demuestra, me parece, un importante cambio de actitud que, él sí, se reflejaba directamente en las obras de los artistas. Para tener una idea de la magnitud de ese cambio en nuestro ambiente, y de cómo ha llegado a permearse el mismo aparato oficial, baste recordar que cuando se llevó a cabo la primera bienal de arte americano en el Palacio de las Bellas Artes, no fueron invitados los pintores no mexicanos que residían en el país (y pocos de los heterodoxos tuvieron invitación), mientras que ahora siempre están presentes en las representaciones mexicanas.

Se encontraban en la situación que describo, artistas como Günther Gerzso, como Alice Rahon, Leonora Carrington, Remedios Varo. El caso de las dos últimas es de notar, porque a partir de la revolución de salón empezaron a gozar de una fama y un prestigio muy grande, y —tan diferentes como puedan ser una de otra por temperamento y por obra— alimentaron una serie de experiencias (sin ninguna liga con la exposición surrealista de 1940 y sus inmediatas secuelas, ni con el quehacer muy personal de artistas como Frida Kahlo) encaminadas hacia ese surrealismo fantástico y racional, metódico, de personajes vestidos muy raro, en sitios muy raros, haciendo cosas muy raras, pero siempre atrayentes en su tenue misterio. La fugaz ventolera de los malhechos seguidores de ambas señoras pasó, pero quedó una “sensibilización” del medio a ese tipo de expresión fantástica, que ha hecho po-



Roberto Donis

sibles o favorecido la obra de otros artistas más jóvenes y talentosos.

Si la escuela mexicana no hubiera llegado a los ínfimos niveles que alcanzó, y si no se hubiera negado sistemáticamente a toda renovación formal, quizá hubiera sido posible una continuidad. Quizá, independientemente de las personas, estaba dada una situación cultural tal que hacía todo desarrollo normal imposible. La reflexión resultaría ociosa si no se diera el caso de algunos artistas que trataron no de negar la escuela, sino de hacerla cambiar a partir de las premisas formales que estaban planteadas. Ricardo Martínez hizo un esfuerzo por ir más allá de la vulgaridad de sus contemporáneos, por galvanizar el menguado realismo a base de figuras sólidas y esquemáticas, incluidas en líneas envolventes que les dan pesadez de casi esculturas; a los colorines disparados sin concierto, de muy vaga y dudosa inspiración folklórica, opuso cuadros casi monócromos, de entonaciones tenues, de formas desdibujadas: extraña poesía en sus obras (si la hay), con un dejo de vulgaridad; desgraciadamente se asentó cómodamente en una receta de más o menos éxito, y lo que pudo ser el inicio de un camino no fue sino un sendero sin salida. Un caso

verdaderamente ejemplar es el de Pedro Coronel, quizá el artista nuestro que con más conciencia se echó encima el problema de entender lo que había sido la experiencia mexicana, y de rescatar para provecho de un fluir no interrumpido lo que le pareció que ahí había de salvable. Su obra se apoya en gran medida en lo que había sido la escuela, que para él sí tenía significado, que a él sí le decía cosas, y se abre en un amplísimo abanico de posibilidades que Pedro Coronel ha ido acariciando una a una. Su conocimiento y su permeabilidad a otros universos pictóricos le ha dado esa posibilidad de desarrollo. Aquel firme punto de apoyo o su personalidad como de piedra (o, más bien, ambas cosas coincidentes) hacen de su pintura una construcción sólida y definitiva. Pintura que huele a tierra, a animal, a sudor. El país, su tradición, su mugre, sus judas son algo para Pedro Coronel, que no pinta como si estuviera en cualquier parte, sino que se responsabiliza de una circunstancia, no por casualidad, sino por empeño sostenido. Pero la misma situación en que se desarrolló la obra madura de este Coronel hacen que su aventura sea una aventura tan solitaria como cualquier otra.

Entiendo, como he dicho, que la ne-

Arnaldo Coen





Francisco Toledo

cesidad de quitarse anteojeras y volver los ojos hacia fuera era un imperativo de la cultura mexicana a partir de la década de los cincuenta, y forma parte quizá de un movimiento de vaivén que nos hace ya concentrarnos y mirar sobre nosotros mismos, ya sentirnos partícipes del mundo. De pronto la cultura mexicana sintió, como otras veces, que estaba fuera del mundo de las naciones cultas y se dio prisa para, una vez más, ponerse al día. Se sintió de repente que el pecado mayor era el de la ignorancia. Octavio Paz dice que en México “ya nadie tiene miedo de ser acusado de ‘cosmopolitismo’”: podría hablarse del miedo feroz que se tiene ahora de ser acusado de no ser cosmopolita. Los afortunados pintores que han conseguido un mercado grande o chico fuera del país contemplan con infinito desprecio a los pobres chichimecas que no han podido traspasar la ya mítica cortina de nopal. Los suspirantes tiemblan, se atiborran de revistas y de monografías mínimas de máximos artistas actuales. La prisa por estar al día no les da tiempo para pensar en sus cosas, no les da tiempo de hacer sus cosas, de reflexionar sobre su propia pintura. Corren desafortadamente pero (Dios nos perdone) siempre llegan tarde. La maldición

de Sísifo que se abate sobre ellos confirma el complejo de inferioridad que es típico de los momentos de “mirar hacia afuera” que cíclicamente tiene nuestra cultura. El tiempo en que llega el amigo con las últimas novedades del exterior, el tiempo en que éstas aparecen en las revistas, el tiempo de conseguirlas, y el que se lleva ponerse a hacer las cosas: el hecho es que cuando por fin se presentan ufanas ante el público, ya están atrasadas. No es la primera vez que, con las variantes históricas del caso, el fenómeno se presenta en México, desde la época del neoclásico. De la placidez comodina y segura en su inconciencia de quien se siente el ombligo del mundo, pasamos al ajeteo de la inseguridad total, a la carrera del complejo de atraso.

Quiero hacerme entender: no es que califique negativamente ese mirar hacia afuera, puesto que lo considero una necesidad inherente a nuestro ser. Quiero sólo indicar que el aspecto que presenta es a veces lamentable. Y concretamente, para la pintura actual de México se deriva una consecuencia importante. Puesto que en forma casi repentina se presentó la negación de lo anterior y la búsqueda, no siempre personal sino derivada en la peor forma de búsquedas

de otros en otros lados, el resultado fue la carencia de tendencias definidas y un sinnúmero de pseudoensayos diversos y divergentes (puesto que eran ensayos de otros, malamente adaptados a las dimensiones locales): y de ahí el panorama ciertamente caótico que presenta nuestra pintura actual. Y la situación no sólo se presentó así para la generación del "rompimiento", sino para la generación siguiente, que ya no tuvo escuela mexicana contra quien pelearse, para la

cual sus colegas de treintaicinco o cuarenta años no ofrecían programas concretos que rechazar o a los cuales sumarse, pero que está preocupada por la misma sensación de atraso y el mismo prurito de ponerse a la verdadera altura de los tiempos.

Hace unos diez años surgió, alrededor de Arnold Belkin, el grupo de quienes se llamaban a sí mismos "interioristas" y clamaban por un "arte neohumanista", pero la poca calidad de sus

miembros y el expresionismo trasnochado que proclamaban hizo que de ellos no quede ahora ni huella. Los "hartos", cuyo manifiesto redactó Matías Goeritz como "manifiesto moral" —aunque dirigido a los artistas— reunió a gente tan diversa entre sí que no llegó a adquirir como grupo una fisonomía distinguible.

En 1967 el Museo de Artes y Ciencias de la Universidad presentó una exposición llamada "Tendencias del arte abstracto en México". Aparte de que el

Rodolfo Nieto





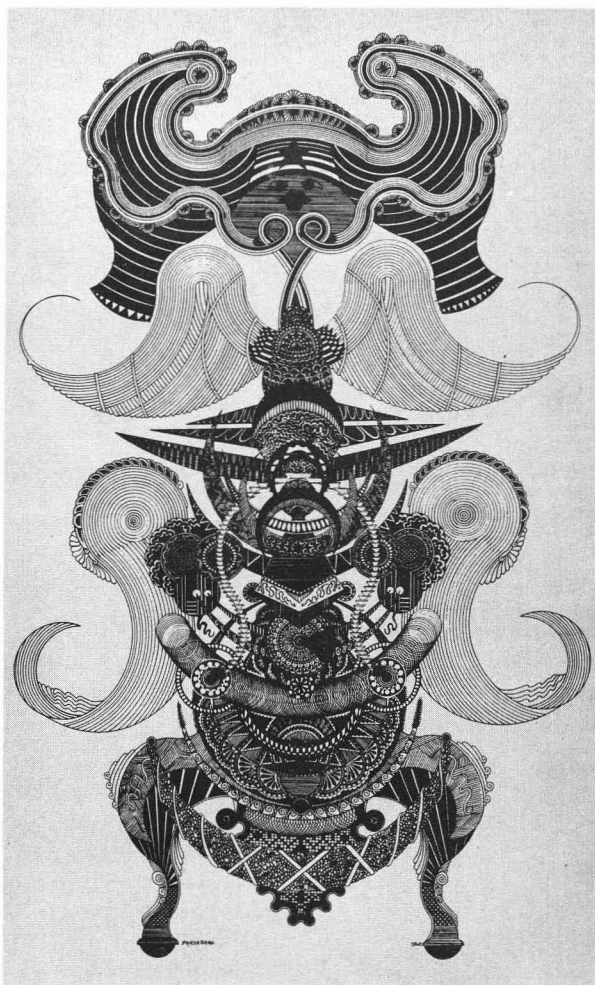
Roger von Gunten

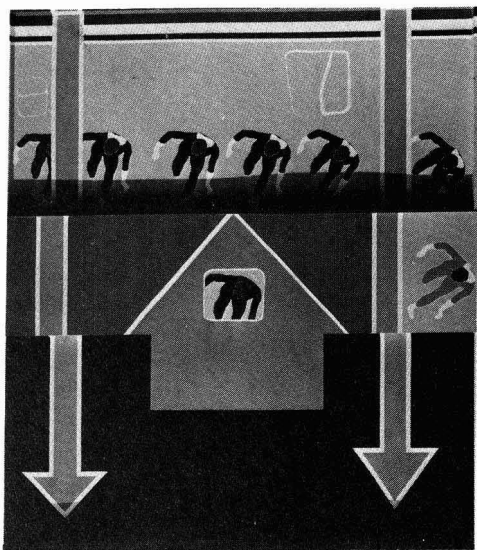
Pedro Friedeberg

concepto de “arte abstracto” para los fines de la exposición se hizo tan amplio que incluía todo lo que no fuera estrictamente escuela mexicana, y aparte de la calidad de no pocos de los participantes, lo que ahí se mostraba, en el fondo, era justamente la carencia de tendencias en el arte actual de México. Es decir, la carencia de programas (no necesariamente expresados en manifiestos, desde luego), la carencia de grupos que se dirijan con intereses más o menos comunes.

Anterior a esa exposición, la llamada “Confrontación 66” que organizó el Departamento de Artes Plásticas del Instituto de Bellas Artes (y que de alguna manera fue muestra de que la promoción oficial firmaba por fin —aunque tardíamente— el acta de defunción de la vieja escuela mexicana: a la que le tocó el último piso, entre lloros y lamentaciones) al mismo tiempo que permitía ver que en México había una verdadera pintura activa, dejaba también al descubierto la falta de estructura de lo que se estaba haciendo.

Podría pensarse que una situación así debería ser favorable al desarrollo personal de cada artista. Sin limitaciones ni presiones de ninguna especie, cada quien podría hacer su propia, personal, verdadera pintura. Al fin y al cabo la pin-





Felipe Ehrenberg

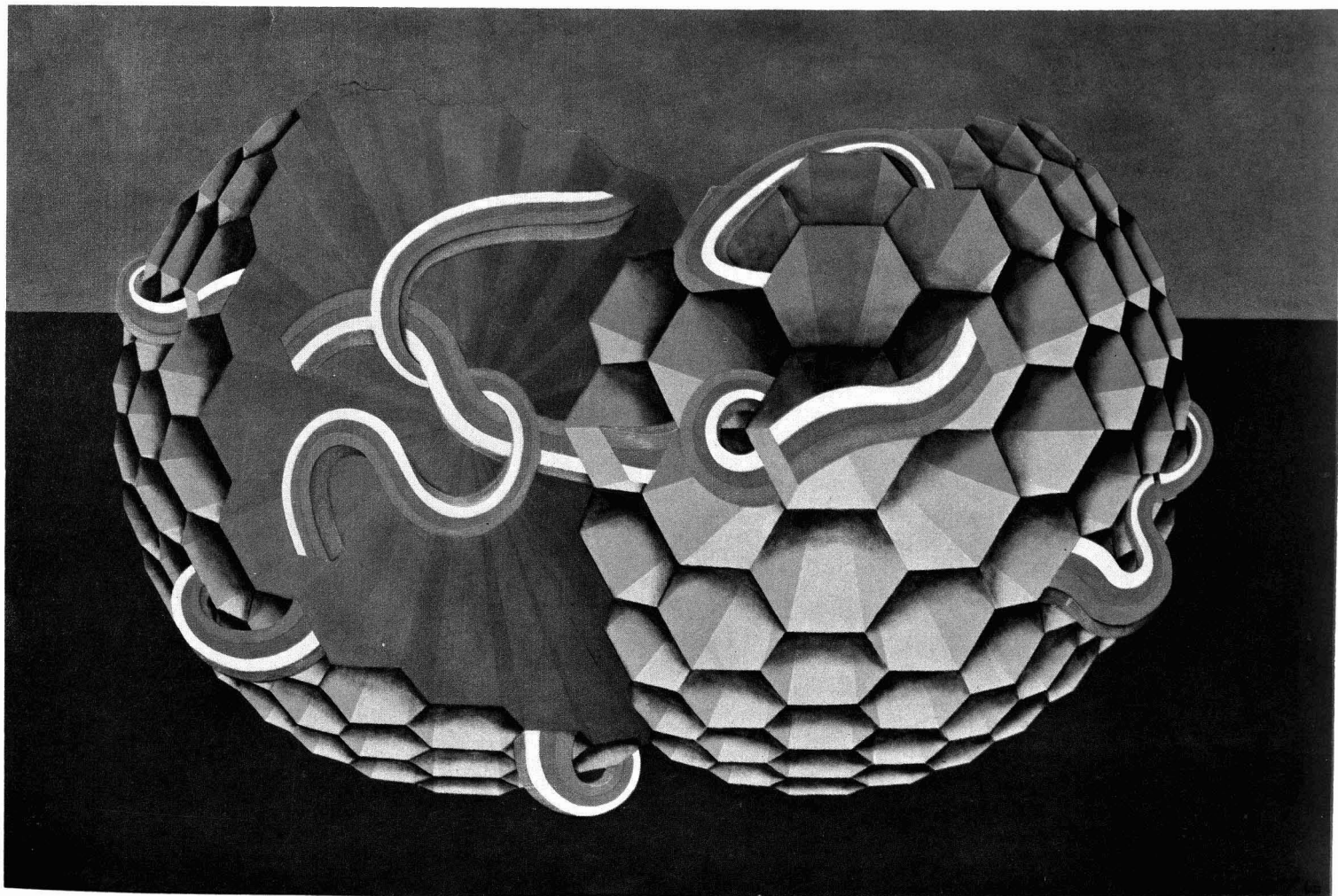
tura es un asunto de personas. Por mi parte creo que sí lo es, pero no sólo. Creo que la pintura, como cualquier arte y como cualquier expresión de eso que llamamos cultura es un asunto de individuos *después* de ser un asunto de circunstancias, de lugares, de tiempos. La experiencia de cada quien está colgando siempre de otras experiencias, en tiempo y en lugar. La pintura es una aventura individual pendiente siempre de otras aventuras individuales. En el fondo es siempre una suma, no una cifra aislada. No creo que la necesidad de recorrer solos su camino sea una ventaja para los pintores que ya llevan mucho y bueno andado; creo que es más problemática aún para la generación que debe empezar a tomar conciencia. La crítica misma (y por sabido puede callarse que la carencia crítica es una de nuestras debilidades) se pierde frecuentemente en el informe laberinto de nuestro panorama y se da a encontrar en cada pintor a un genio, en cada obra una revolución, en cada esfuerzo un logro. (Yo puedo confesarme culpable de haber cometido tal pecado.)

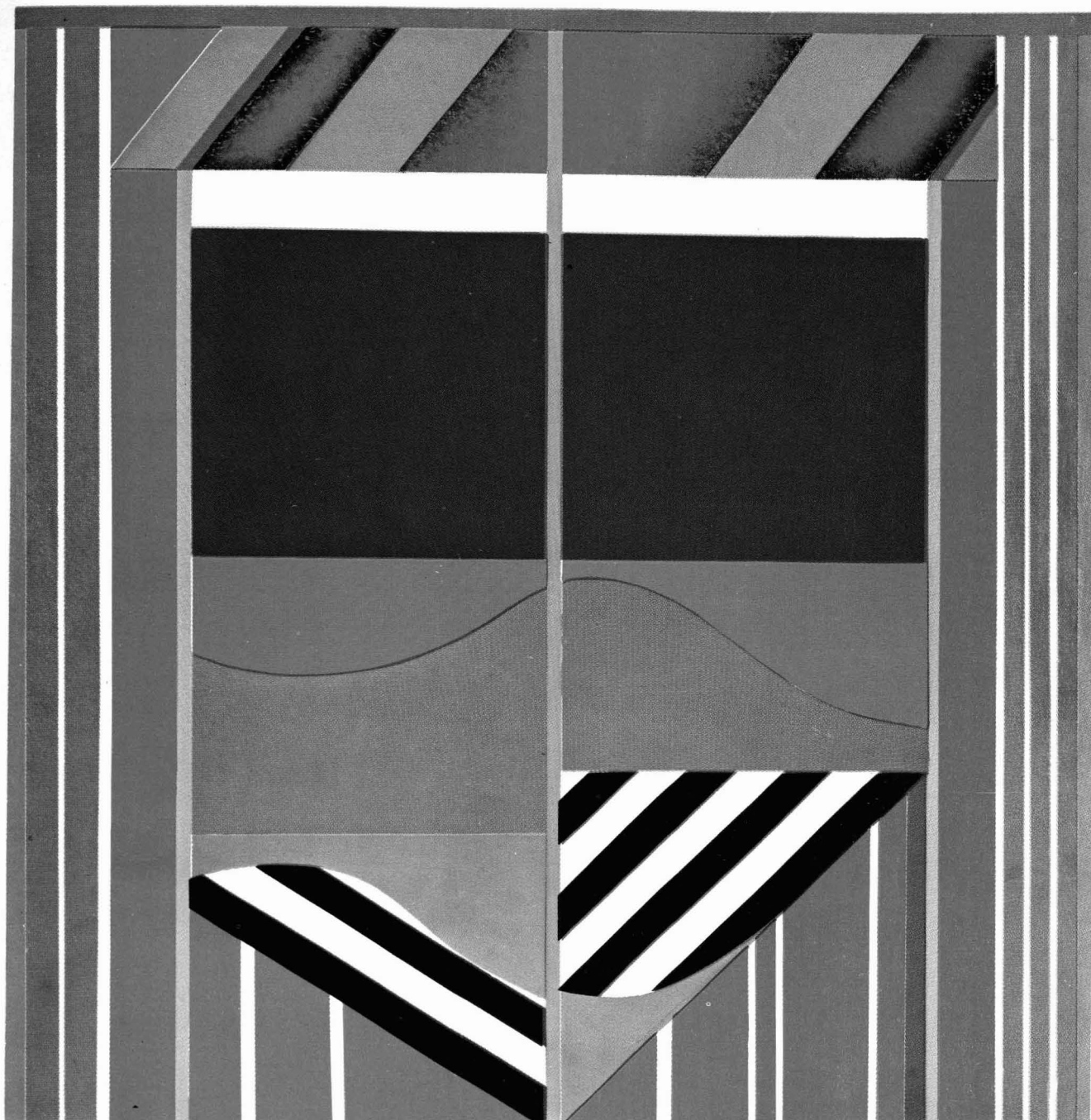
En esta confusión, algunas —no muchas— luces pueden verse, que nos aseguran de que aquí y ahora se hace pintura válida. La de aquellos que sí se han dado tiempo de reflexionar, que sí se han dado tiempo de construir una obra

paso a paso. No es posible aquí tratar de deslindar quiénes y cómo, ni quiero presentar el menú de la que considero la mejor pintura nuestra hoy por hoy. Pero no cedo a la tentación de citar a algunos (casi al azar, diría, para tranquilizar mi conciencia) como Gironella, en su mundo de infantas venidas a menos —o a más— en la pudrición espe-luznante de ensambles en los que se echa mano de cualquier cosa con tal de ejercer la inquina contra aquellas pobres niñas amortajadas en sedas, y contra su pintor de cámara; pudridero lujoso y feroz en que sin embargo no se llega a la basca por una íntima delicadeza que el pintor, como su modelo y como los modelos de él, conserva recóndita detrás de tanta grosería.

Si Lilia Carrillo, bienhecha y delicada, no parece ser más que una pintora correcta en cualquier parte, Felguérez, por su cuenta, trata constantemente de alcanzar otra dimensión en la opacidad de sus construcciones semi máquinas, semi muñecas (verdadera negación de la máquina y de la muñeca). Cuevas by Cuevas es siempre Cuevas: sus actuaciones se repiten una y otra vez, y siempre divierten, como se repite el rasgueo fino y firme de su pluma creadora o recordadora de íncubos y monstruos, gigantes, cabezudos y narizones. Uno va a las exposiciones de José Luis Cuevas

Ricardo Regazzoni





Kazuya Sakai

buscando alguna novedad: no la encuentra, pero siempre sale satisfecho de volver a ver las excelencias de su trazo y de su imaginación. Rodolfo Nieto se las agencia para una vez asegurar y dejar asentada su maestría, la solidez de una creación rigurosa y limpia, y la vez siguiente desconcertar con el más furibundo informalismo caótico y lleno de pegostes. Por su parte Arnaldo Coen se lanza a la empresa de abandonar su fino y riquísimo mundo de color, de textura y de línea —lleno de íntimas resonancias— para pop(ular)izarse; se necesita valor para hacerlo, y eso sólo basta para producir respeto.

Francisco Toledo y Brian Nissen nacieron uno en Oaxaca y el otro en las Islas Británicas, la pintura de uno viene de los cuentos de su abuelo, la del otro de cogitaciones en el puente de un barco carguero, cada uno recorrió caminos muy diferentes para llegar a donde se

encuentra; un extraño hilo de araña los une, sin embargo: en ambos hay el gusto por recobrar algo que la pintura había perdido hacía tiempo, valores que se llaman sensualidad, placidez, juego limpio, risa, gusto de hacer las cosas... La gente a veces ve sus cuadros y se entretiene en descubrir qué están haciendo los personajes y bichos que los pueblan, y olvida que esos valores de la pintura de ambos (tan diferentemente hechos acto en cada uno) no son valores agregados, sino que dependen de la forma libre pero tan rigurosa que los contiene.

Tal vez el único caso en que yo puedo descubrir de alguna manera una tendencia encaminada hacia algo concreto entre lo que ahora se pinta en México es el de algunos artistas que se encaminan a proponer el cuadro más como un objeto que como un modo de expresarse. Se trata de gente como Kazuya Sakai,



Brian Nissen

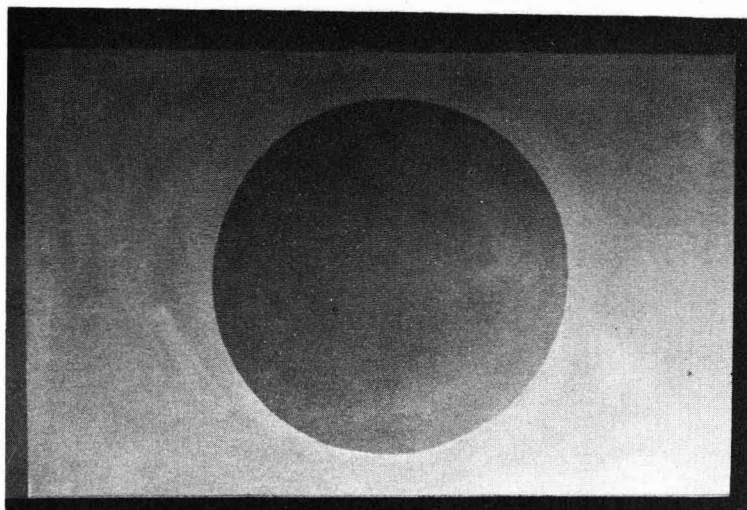
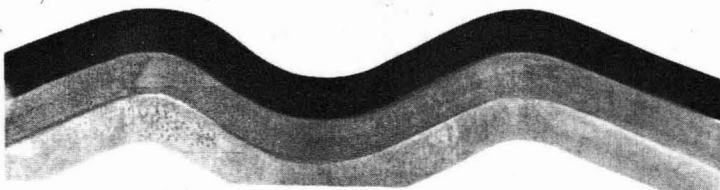
como Vicente Rojo, como Raúl Herrera, a los que podrían agregarse Felguérez, Ricardo Regazzoni y algún otro. Varios de ellos han partido de posturas radicalmente expresivas, del cuadro como diario sentimental del pintor, pero andando andando han desembocado en la actitud contraria. Han padecido y gozado las influencias más diversas, y en un cierto punto coinciden entre sí y coinciden, también, con alguna tendencia del arte fuera de México. Hablo de

coincidencias, porque lo que para mí es importante es precisamente el hecho de que lleguen a conclusiones en cierto modo similares pero por su propia cuenta. Saben lo que se hace en otras partes, pero no están copiándolo. No sé hasta dónde me lleve el entusiasmo, pero me siento frente a un hecho que me parece de la mayor importancia, porque veo aquí sí obras firmemente asentadas, que participan de un tiempo que es el de su época, pero que no son sólo

reflejo de otros mundos. Su pintura se debe a una comunicación fluida entre lo propio y lo de los demás: por eso resultan diferentes entre sí. Mientras Rojo, en la definición de sus signos y señales conserva todo un universo sentimental de culto por la materia pictórica, por la textura, que enriquece su obra, Herrera la envuelve en un dejo de sensualidad casi orgásmica y Sakai se ciñe a valores puramente cromáticos y geométricos. En ellos y en otros está la preocupación

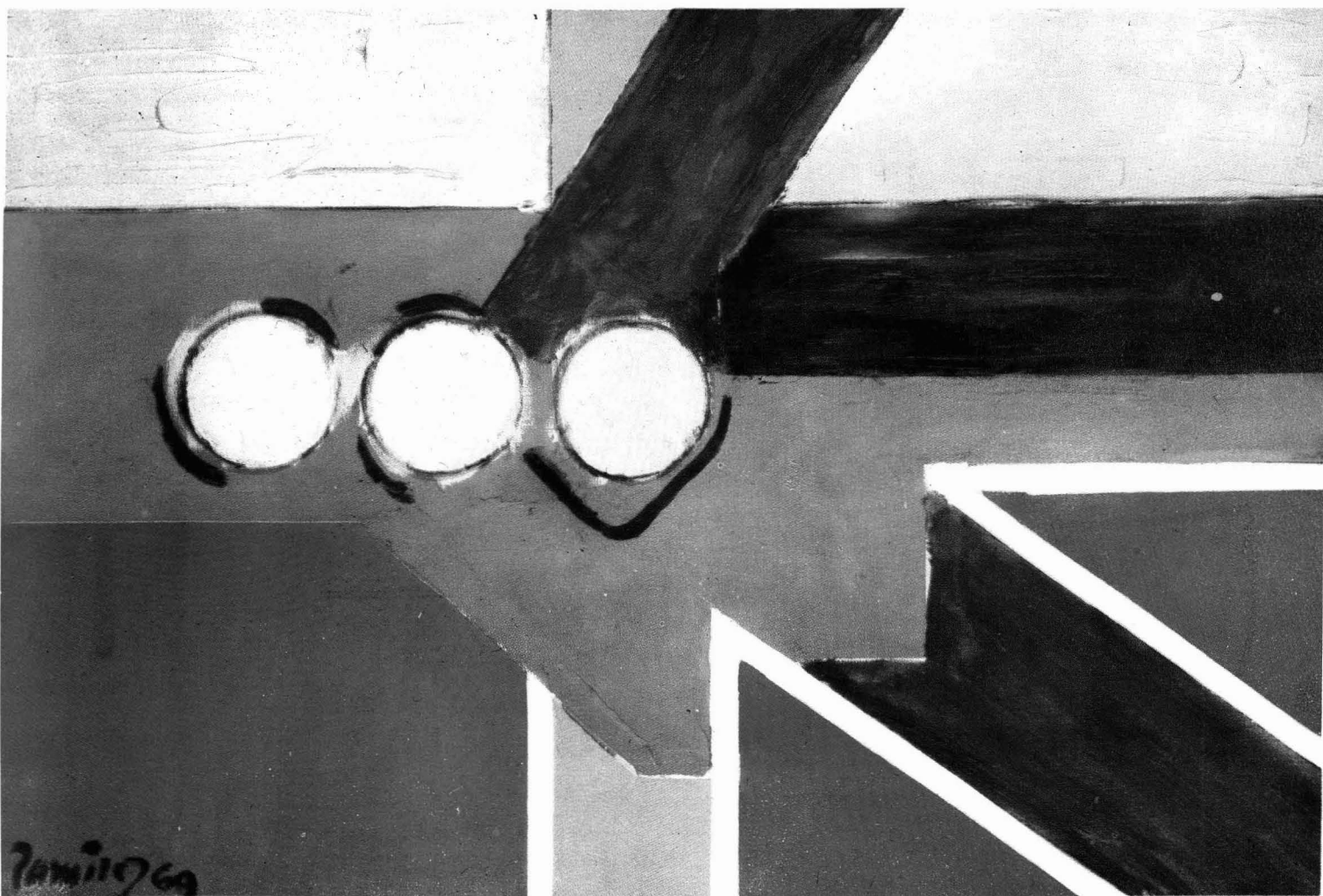
que quizá sea la charnela de la pintura de este momento: devolverle a la obra su condición de objeto y restaurar la tan debilitada relación entre obra y espectador.

La pintura actual de México es la suma de la obra de sus pintores. El mundo entero (y con él nuestro pedazo) participa simultáneamente de tiempos históricos diversos: conviven la coa y los cohetes supersónicos. La cultura de aquí va de la supervivencia de un romanticismo decimonónico milagrosamente conservado entre algodones para deleite de señoritas provincianas y horror de los "conocedores", a los pujidos de una vanguardia artística a carrera tendida. La "escuela mexicana" ha muerto, pero sobrevive en los murales que encargan los presidentes de mil y un ayuntamientos de toda la república. Estadísticamente podría sin duda demostrarse que la pintura nueva es la de los menos, y sin embargo es imposible no reconocer que es la única pintura viva y válida. En la confusión que reina entre esa nueva pintura mexicana, hecha tantas veces de despojos de otras partes, algunas obras firmes, llevadas adelante con talento y con conciencia, hablan un lenguaje más verdadero, más definido. En el fondo, no puede quejarse un país que cuenta con una decena de muy buenos pintores.



Raúl Herrera

Gabriel Ramírez



Victor

