

TEXTOS Y CONTEXTOS

Art and Politics: Rufino Tamayo and His Controversy with the Muralists ■ **Arte y política: Rufino Tamayo y su controversia con los muralistas**

RECIBIDO • 29 DE JULIO DE 2019 ■ ACEPTADO • 30 DE SEPTIEMBRE DE 2019

AMELIA CHÁVEZ SANTIAGO/HISTORIADORA ■
amelysant@gmail.com ■

PALABRAS CLAVE

Galería de Arte Mexicano ■
Rufino Tamayo ■
David Alfaro Siqueiros ■
realismo social ■
realismo poético ■
XXV Bienal de Arte de Venecia ■

KEYWORDS

Galería de Arte Mexicano ■
Rufino Tamayo ■
David Alfaro Siqueiros ■
social realism ■
poetic realism ■
XXV Venice Biennale ■

RESUMEN

El llamado de atención de Rufino Tamayo al declarar en “decadencia” la pintura moderna mexicana, a propósito de su exposición en la Galería de Arte Mexicano en 1947, produjo un intercambio de opiniones en la prensa cultural entre José Clemente Orozco David Alfaro Siqueiros y el creador oaxaqueño. Al ver su obra, los muralistas opinaron que tenía claras influencia de la Escuela de París, y al ser productor de un lenguaje plástico “abstraccionista” era opuesto a los preceptos de la pintura realista con contenido político y social. Aunque pareciera una discusión surgida en el ámbito local artístico de México lo cierto es que, desde mediados de la década de 1940 las “propuestas americanas” confrontaban a pintores y críticos de arte en debates estéticos, políticos e ideológicos tanto en el plano nacional como el internacional, a tal grado que se llegaron a polarizar las opiniones: por un extremo los defensores del realismo social, y al opuesto los que vislumbraban la abstracción como el inicio de un ciclo el artístico en la posguerra.

ABSTRACT

The warning sent by Rufino Tamayo, when he declared that modern Mexican painting was in “decay”, on the occasion of his exhibition at Galería de Arte Mexicano in 1947, provoked an exchange of opinions in the cultural press between the painter and the muralists José Clemente Orozco and David Alfaro Siqueiros, who, having seen his work, felt that it was clearly influenced by the Paris School, and that as a producer of an abstractionist plastic language, he opposed their own precepts for painting with a political and social content. Although this debate arose in the Mexican arts scene, as a local dispute, the fact is that, since the mid-forties, the “American proposals” confronted painters and art critics in aesthetic, political and ideological debates, both nationally and internationally. Opinions became polarized: on the one hand, defenders of social realism; and on the other, those who saw in postwar art the beginning of a new cycle.

En la actualidad existe la tendencia, en los Estados Unidos, de desacreditar la pintura realista y la que, por su contenido, está ligada al pueblo y a sus anhelos, para oponer a ella una pintura reaccionaria por su contenido y que al mismo tiempo tenga la apariencia de ser moderna e ininteligible al pueblo, para producir, en quienes la contemplan y no la entienden, un sentido de inferioridad con respecto a la cultura.¹

El 22 de septiembre de 1947 en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor se presentó la exposición *Diez óleos y seis dibujos recientes de Rufino Tamayo*.² El pintor regresaba a México después de años de ausencia y previo a la inauguración realizó declaraciones incendiarias a Antonio Rodríguez,³ figura prominente en el registro periodístico cultural mexicano. Enviado por *El Nacional*,⁴ Rodríguez anotó las opiniones del pintor, quien criticó la producción plástica de David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco y su poca demanda en el mercado del arte en Estados Unidos: “La pintura mexicana que hace veinte años, cuando comenzó fue revolucionaria y pujante, hoy no hace más que repetirse. Cayó en un cartabón, en una receta de la cual no busca salirse. Por eso, en Estados Unidos, los críticos y el público cansados ya de esa pintura que se mueve en un mismo círculo, no la aceptan de buen grado”.⁵

El periodista lo confrontó al mencionarle que él vendía bien en Estados Unidos porque se había adaptado al gusto del mercado “adinerado” estadounidense; Tamayo lo amonestó: “¡Eso es un absurdo!”, y añadió: “No creo que el nacionalismo sea vital en la obra de arte. Me preocupan más los problemas universales; lo de todos los países y de todos los pueblos”.⁶

Esta entrevista dio inicio a una larga controversia que puso sobre la mesa dos temas fundamentales: por un lado el predominio de las tres figuras representativas

¹ Antonio Rodríguez, “La pintura de Tamayo es la negación de la pintura mexicana: dice Juan O’Gorman”, *El Nacional*, 2 de julio de 1948, <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>>. Consulta: 22 de abril, 2018. Registro ICAA: 758192.

² La exposición se realizó del 22 de septiembre al 4 de octubre de 1947.

³ Antonio Rodríguez (1909-1993) nació en Portugal, marxista por afiliación, estudió Historia del Arte en la Unión Soviética, combatió en España por la República, a su caída emigró a México, donde realizó una carrera como escritor, crítico de arte, narrador, periodista cultural y político, y “polemista incansable”. René Avilés Fabila, “Antonio Rodríguez, un portugués en México”, *Crónica*, 29 de diciembre de 2016, <<http://www.cronica.com.mx/notas/2014/844505.html>>. Consulta: 20 noviembre, 2018.

⁴ Al revisar las entrevistas descubro que Antonio Rodríguez va dirigiendo la conversación para que Tamayo haga declaraciones incendiarias, las preguntas están dirigidas para tratar de hacer comparaciones con el claro propósito de mantener en el ojo del huracán la controversia entre los artistas, que eran publicadas puntualmente en el periódico *El Nacional*.

⁵ Antonio Rodríguez, “La pintura mexicana está en decadencia, dice Tamayo”, *El Nacional*, 22 de septiembre de 1947, <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>>. Consulta: 22 de abril, 2018. Registro ICAA: 755507.

⁶ *Idem*.

del muralismo mexicano, que en opinión de Tamayo habían sido la causa de un estado de decadencia en la plástica nacional, y por el otro el rumbo que tomaba la pintura contemporánea en la naciente capital del arte, la ciudad de Nueva York,⁷ con las propuestas de los pintores estadounidenses, quienes formaban parte del proyecto cultural que impulsaría la conformación de su hegemonía en las artes de los Estados Unidos.

En la inauguración de su exposición, Tamayo dirigió las siguientes palabras a los presentes, algunos diletantes y otros representantes de la vida intelectual del momento. Se pronunciaba con los fines que deseaba alcanzar con su pintura, la búsqueda de temas universales a partir de su origen: “Creo en la pintura mexicana, pero no en la que significa repetir hasta el infinito patrones que conquistan fácilmente el éxito. Para que la pintura consolide su prestigio creo que necesita ahondar verdaderamente en sus raíces en la esencia mexicana, pero haciendo uso para expresión de un lenguaje que libere del chauvinismo en que se vive, para convertirla en un producto de auténtico valor universal”.⁸

A dos días de las declaraciones se publicó la respuesta de Orozco, quien reconocía que, en efecto, Nueva York se estaba convirtiendo en la nueva capital del arte debido a la acumulación de capitales y el proyecto ideológico que estaba en marcha a través de las nuevas formas pictóricas. Para Orozco el abstraccionismo tenía fines comerciales, carecía de contenido político y, sobre todo, era “producto de la incapacidad”. Consideraba que el problema de la ejecución era claro: “al no poder representar formas o figuras, se quedan en el color y en las líneas geométricas. Pero eso no es pintura. Es papel tapiz”.⁹

⁷ En la posguerra la capital parisina dejó de ser el centro de la cultura para dar paso a Nueva York: “Al abanderarse los principios de autonomía artística y de libertad de creación, se llevaba a efecto un programa ideológico totalizador, tendiente a purificar el arte de cualquier nexo con el mundo social. El empleo de la sanción económica y del silenciamiento para aquellas expresiones artísticas que se mostraran hostiles o, al menos, distantes de los principios de libertad de creación, acabaron por obstruir las condiciones de posibilidades del experimento mexicano”. Francisco Reyes Palma, “Polos culturales y escuelas nacionales; el experimento mexicano”, p. 10, <<https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-8-polos-culturales-y-escuelas-nacionales.pdf>>. Consulta: 12 de noviembre, 2018.

⁸ “Raíz de la esencia mexicana”, *Tiempo*, 3 de octubre de 1947.

⁹ Antonio Rodríguez. “¿Cómo quiere que responda a Tamayo, en broma o en serio?”, *El Nacional*, 24 de septiembre de 1947, <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>>. Consulta: 22 de abril 2018. Registro ICAA: 755517.

Orozco, poco afecto a las polémicas y arrebatos, trató de conciliar diciendo que Tamayo tendría una exposición el siguiente año en el Palacio de Bellas Artes, y entonces se podría analizar lo que hacía y no lo que decía. Antonio Rodríguez, sin soltar prenda para obtener la nota, le mostró unas fotografías que casualmente llevaba de las obras expuestas en la Galería de Arte Mexicano. Así registró la reacción del muralista: “Orozco acomodó los espejuelos, acercó las fotografías a los ojos en un intento de mirirlas de cerca y sin un solo comentario, perdiendo la circunspección y la prudencia que había asumido en toda la charla, irrumpió en una carcajada estrepitosa, sonora, que duró algunos segundos. Acercó otra vez las fotografías a los ojos, me miró a mí y sin poder contenerse estalló en otra homérica carcajada”.¹⁰

A partir de estas declaraciones es innegable la falta de comprensión del lenguaje plástico de Rufino Tamayo, a quien se le juzgaba de “abstracto” siendo que cuando se le preguntaba sobre su obra respondía: “es concreta porque trata de reducir las formas a su esencia y porque esas formas no se quedan en la pura geometría como él pretendió [Orozco], sino que son formas precisas de objetos que todos conocen, de gente, etc.”.¹¹ Tamayo no dejó de lado el tema principal que recaía sobre el futuro de la producción pictórica nacional:

Para terminar, y no haciéndolo como Orozco con una carcajada, sino por el contrario sintiendo una pena muy íntima, debo decir que él, como otros pintores de su generación, por su obstinación en conservarse estacionarios y por su manera sistemática de impedir con su política que otras manifestaciones de la pintura mexicana se desarrollen, están causando lo que pretenden que sucede sólo en los Estados Unidos y que, en general, se siente fuera y dentro del país, el cansancio por la pintura mexicana.¹²

Al día siguiente de la respuesta de Tamayo, y a propósito de la sonora carcajada del Orozco, el crítico de arte Antonio Rodríguez registró la respuesta de Siqueiros a

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Antonio Rodríguez, “Orozco no cambia, no investiga, siempre se repite. Tamayo está listo para defenderse”, *El Nacional*, 26 de septiembre de 1947, <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>>. Consulta: 22 de abril, 2018. Registro ICAA: 755525.

¹² *Idem*.

la observación del maestro oaxaqueño sobre la “decaencia de la pintura mexicana”.¹³ El muralista rememoró que fue él quien con anterioridad había intentado poner remedio a la crisis de la pintura nacional propiciada por la falta de audacia en los creadores, ausencia de experimentación en materiales, representación y estilo.

El ideal nacionalista seguía vigente en el gobierno de Miguel Alemán, encausado a exaltar la identidad mexicana, y el grupo conformado por los muralistas Orozco, Siqueiros y Rivera perpetuaban su influencia al ser reconocidos por el Estado para que trazaran las directrices para las futuras generaciones de artistas. El 26 de julio de 1947 se publicó en *El Nacional* el decreto por el cual se establecía la Comisión de Pintura Mural, dependiente de la Secretaría de Bienes Nacionales e Inspección Administrativa, presidida por Rivera, Siqueiros y Orozco, que otorgaba poderes plenos a los tres artistas en el entendido que bajo su supervisión elegían a los postulantes muralistas, acordarían pagos y espacios de producción, aunado al decreto de ley de declarar los murales producidos como bienes nacionales.

La inconformidad entre los demás artistas por la instauración de esta la comisión quedó registrada en entrevistas que Antonio Rodríguez le hiciera a varios creadores; así se supo de la postura crítica de Fernando Leal¹⁴ y la reflexión más conciliadora de José Chávez Morado.¹⁵ Producto del descontento entre los pintores ajenos al trío muralista, el 10 de diciembre de aquel año se integró una asociación que convocó a la formación de la Sociedad Impulsora de la Pintura Mural.¹⁶ Los fines de aquella unión eran muy precisos: por “el impulso de la pintura mural; por la libertad de expresión dentro de los anhelos progresistas del pueblo mexicano; por los intereses económicos de sus agremiados;

¹³ Antonio Rodríguez, “Tamayo es de una ampulosa suficiencia: dice Siqueiros”, *El Nacional*, 27 de septiembre de 1947, <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>>. Consulta: 10 de enero, 2018. Registro ICAA: 755533.

¹⁴ Antonio Rodríguez, “Contra los Grandes: la pintura mural no puede sujetarse a ningún control”, *El Nacional*, 24 de agosto 1947, <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>>. Consulta: 12 de febrero, 2018. Registro ICAA: 755474.

¹⁵ Antonio Rodríguez, “Los Tres Grandes deben contar con sus colegas”, *El Nacional*, 29 de agosto 1947, <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>>. Consulta: 12 de febrero, 2018. Registro ICAA: 755484.

¹⁶ La sociedad se fundó en una reunión a la que acudieron Chávez Morado, Raúl Anguiano, Xavier Guerrero, González Camarena, Castro Pacheco, Francisco Eppens y Erasto Cortés, entre otros.

por continuar con la tradición de la Escuela Mexicana; aun cuando apoya la obra de pintores extranjeros”.¹⁷

Mientras tanto, a la par de la controversia entre Tamayo y Orozco, muy pronto se unió Siqueiros —Diego Rivera se mantuvo al margen de declaraciones. El protagonismo que estaba tomando la cadena de réplicas entre los artistas fue considerado por la pintora María Izquierdo como un tópico que desviaba la atención sobre las imperiosas decisiones culturales, pues se le brindaba más importancia al intercambio de opiniones que al notable e injusto monopolio que pretendía ser la Comisión de Pintura Mural. La creadora envió una carta el 2 de octubre a *El Nacional*:

Yo voy a hablar muy claro [...] estamos viendo a través de esta controversia, sino repugnante exhibición de mezquindades, rencores y vanidades personales. Lo importante, lo esencial, lo urgente, lo dramático es el peligro por el que atraviesa la pintura mexicana y, por ende la cultura nuestra. [...] Nadie quiere poner las cosas en su sitio. Ya vemos que, hábilmente con admirable y turbia estrategia, ha sido desviado el tema central de la polémica: la comisión dictaminadora del muralismo. [...] Ya vemos pues que es, lo que en el presente y en el futuro, pueden hacer los tres grandes y sus agregados, en beneficio e impulso de la plástica mexicana. Monopolizan, corrompen, estorban, dan consignas sobre todo, hacen comercio que es lo más importante [...] ya es tiempo de que todos nosotros, los que queremos trabajar dignamente les arrojemos a la cara sus culpas [...] y nos dediquemos a elaborar la única respuesta posible a su actitud: La Obra.¹⁸

Aquel imperante llamado de atención de María Izquierdo aquietó las declaraciones.

Retrospectiva

Para el año siguiente, a propósito de la retrospectiva de Rufino Tamayo en el Museo Nacional de Artes Plásticas (MNAP), iniciaron algunas dilucidaciones sobre la

¹⁷ s/a. *El Nacional*, 10 de diciembre de 1947.

¹⁸ “María Izquierdo contra los tres grandes”, *El Nacional*, 2 de octubre de 1947, 2da. secc., p. 1.

mexicanidad en los temas del pintor oaxaqueño y su trascendencia en el arte moderno mexicano. El 23 de junio de 1948 se inauguró en el Sala Nacional del MNAP la exposición *Tamayo, veinte años de su labor pictórica*.¹⁹ Se expusieron ochenta cuadros, entre óleos, acuarelas, dibujos y pasteles, que en su mayoría provenían de colecciones privadas y museos de Estados Unidos.²⁰ Al tratarse de un artista que había pasado largas temporadas fuera del país, y que consolidó su carrera en Estados Unidos, aquella exposición representaba un homenaje que cimentaba su figura como parte de los valores plásticos en la historia del arte moderno de México. Así los encargados de dirigir la cultura, Carlos Chávez, director de Bellas Artes, y Fernando Gamboa, director del MNAP, programaron exposiciones-homenaje a los artistas que representarían la modernidad de la pintura mexicana, y conformarían el patrimonio cultural de la nación.²¹ Para Gamboa, Orozco, Siqueiros, Rivera y Tamayo eran “la exaltación de nuestros grandes valores artísticos. [...] En los casos de las exposiciones de Rivera, de Siqueiros, de Tamayo, etc., se trató de una manifestación nacional de reconocimiento de sus respectivos valores”.²² Fernando Gamboa reconoció la merecida distinción al maestro oaxaqueño

Debido principalmente a su larga ausencia del país, el arte de Tamayo, no obstante ser muy conocido y discutido entre los artistas de México y además famoso internacionalmente, es aún poco familiar para el gran público. Las poco frecuentes y reducidas exposiciones

¹⁹ Luis Martín Lozano, “La exposición de Tamayo de 1948 en la coyuntura de la política cultural alemanista”, en *Modernidad y modernización en el Arte Mexicano, 1920-1960*, México, Museo Nacional de Arte, 1991, p. 128.

²⁰ Los préstamos provinieron de museos y centros culturales en Estados Unidos: Albright Art Gallery, Art Institute of Chicago, Cincinnati Museum of Art, Cleveland Museum of Art, Museum of Modern Art of New York, Philadelphia Museum Art, Phillips Memorial Gallery, Rhode Island School of Design, San Francisco Museum of Art y Washington University.

²¹ Una vez inaugurado el Museo Nacional de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes se realizaron exposiciones-homenaje a pintores, que por ese medio eran consagrados por el Estado mexicano. Las exposiciones a las que me refiero fueron: en 1947, *José Clemente Orozco. Exposición nacional de sus obras y Siqueiros, 70 obras recientes; Tamayo. Veinte años de labor artística en 1948*, y *Diego Rivera. 50 años de labor artística en 1949*.

²² Fernando Gamboa. “Memorias del Instituto Nacional de Bellas Artes: presencia de las Artes Plásticas: 1952”, en *Miguel Alemán Valdés, legado cultural*, México, Fundación Miguel Alemán A. C., 2017.

que de su obra han sido organizadas en México, no han ofrecido base suficiente para su estudio y enjuiciamiento como manifestación del arte moderno mexicano. La actual exposición, sin ser exhaustiva, muestra un amplio panorama de veinte años de la pintura de Tamayo, que permite ver, en toda su extensión e intensidad, su línea pictórica y desenvolvimiento como artista.²³

La museografía planeada por Gamboa se complementó con objetos provenientes de las artes populares, denotando con ello la relación entre objetos que remiten al cuadro y las influencias del artista con su entorno inmediato como juguetes, cerámica mesoamericana, fotografías o vestuario. Gamboa propuso que aquella exposición no fuera un recorrido cronológico sino plásticamente evolutivo.

La crítica de arte dio cuenta de lo expuesto en *Tamayo. Veinte años de labor pictórica*. La opinión de Antonio Rodríguez denotó su clara adhesión a los preceptos realistas y dramáticos de la Escuela Mexicana de Pintura. En su texto que vislumbra la necesidad de aclarar si la obra de Tamayo cumplía con los cánones suficientes para llamarse “artista mexicano” dentro de los preceptos nacionalistas de la época. Opinó que el pintor “sólo ve la epidermis, los colores que ven los turistas”. Comenta que la mayor cualidad de su pincel es el manejo del color, expresión que anteriormente ya la había hecho en sus obras Diego Rivera y George Braque. Para él, las obras que transmitían la esencia de la mexicanidad y el drama cotidiano correspondían a pinturas realizadas, en gran parte, muchos años atrás: *Tata Jesucristo* de Francisco Goitia, *Madre campesina* de Siqueiros, las niñas candorosas y las gestas heroicas de Rivera y los dramas humanos de Orozco.²⁴ Rodríguez se preguntaba si Tamayo hubiera conformado una corriente plástica tan sólida como para él fue la Escuela de Pintura Mexicana: “Nadie podrá negar [...] que estamos en presencia de un artista que enriquece la amplia escala de valores de la Escuela pictórica de

²³ “Presentación”. *Tamayo, veinte años de su labor pictórica*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1948.

²⁴ Antonio Rodríguez, ¿“México tendría hoy una escuela de pintura propia, de haber seguido la ruta de Tamayo?”, *El Nacional*, 30 de junio 1948. <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>>. Registro ICCA, 758248, Consulta: 13 de febrero, 2018.

México con un acento diferenciado; pero es casi seguro que de haber seguido la ruta de Tamayo, México no tendría, hoy, una pintura tan personal y potente como la que posee y gracias a la cual se distingue de la escuela de París y de sus imitadores”.²⁵

Bienal de Arte Venecia

Al concluir la segunda Guerra Mundial la Bienal de Arte de Venecia reanudó actividades en 1948. Giovanni Ponti, presidente de la Bienal, y Rodolfo Pallucchini, secretario general, propusieron que aquella primera exhibición de la posguerra fuera un espacio para “un nuevo clima de libertad” que brindara la oportunidad de reafirmar “los objetivos educativos originales y la política abierta de la Bienal”. También buscaban deslindarla del fascismo y, sobre todo, presentar exhibiciones históricas y darle continuidad al arte que se produjo en el pasado con el arte actual al dar la misma importancia a ambos periodos y desarrollar una historia “sin cortes”.²⁶ Aquella primera bienal de posguerra tuvo como meta que ninguna nación faltara a la exhibición. El fin era hacer un reconocimiento panorámico de la producción plástica, principalmente con la pintura, la escultura y el grabado de la primera mitad del siglo XX. La invitación llegó a México, pero por lo reducido de los tiempos fue imposible acudir.

Para la XXV Bienal de Arte celebrada en 1950, México contaba con todas las facilidades para presentarse por primera vez en el evento veneciano.²⁷ Los organizadores solicitaron que se expusieran obras de Siqueiros, Rivera, Orozco y Tamayo. Para el presidente de la Bienal el llamado a México tenía fines muy claros, y así lo externó al crítico de arte mexicano Jorge J. Crespo de la Serna en una plática: “Indudablemente en estos pintores mexicanos parece renacer la misteriosa potencia expresiva del milenarismo arte precolombino, no como

un frío retorno arqueológico, sino como una absoluta incorporación a la vida contemporánea. Nos interesan sobre todo estos pintores porque vuelven a plantear el problema del contenido en el arte, problema que está sobre el tapete, precisamente entre los pintores italianos de la Biennale”.²⁸

En el pabellón mexicano se expusieron sesenta cuadros: 13 de Orozco, recién fallecido en 1949, 17 de Rivera, 13 de Siqueiros y 16 de Tamayo. La presentación resultó un éxito absoluto, Siqueiros obtuvo el premio de 500 mil liras otorgado al mejor artista extranjero por el Museo de Arte Moderno de São Paulo. A Rufino Tamayo, el gobierno italiano y el Musée d'Art Moderne de París le adquirieron una obra cada uno, además de que a finales de aquel año contaba con la certeza de presentar exposiciones para los próximos meses en Bruselas, Nueva York, Berna y Buenos Aires. Así, de los cuatro artistas mexicanos que se presentaron en el evento veneciano el “triunfador” fue Tamayo por el reconocimiento y divulgación que obtuvo.

La crítica de arte elogió y estimuló el interés por las pinturas mexicanas. Así fue el cúmulo de los comentarios que despertaba el pabellón: “los tres salones que ocupan los mexicanos están siempre llenos de gente”; “pintura monumental, de la cual mucho se ha hablado aunque pocos la han visto, ahora se presenta por primera vez ante un público europeo”; “lo dramático pone a uno de rodillas”; “‘Volvamos a México’, se oye por todas partes de la exposición, lo que sin duda alguna es el mejor elogio cuando se trata de una exposición de más de tres mil obras”.²⁹

El crítico de arte sueco Gotthard Johansson, en su columna “El Tercer camino del Arte”, vertió sus reflexiones sobre el devenir del arte moderno europeo, el cual para él representaba un dilema, pues observaba que estaba en una bifurcación entre la abstracción y el retorno al realismo. Johansson consideraba que una vía que daría un nuevo aire a la producción plástica de entonces sería a través de las propuestas plásticas

²⁵ *Ibem.*

²⁶ Laurence Alloway, *The Venice Biennale: 1895-1968, from Salon to goldfish bowl*, New York Graphic Society, 1968, pp. 133 y 134.

²⁷ Los encargados de la Bienal tenían grandes expectativas por el arte provenientes de otras latitudes; en el caso de México el interés fue propiciado por el intercambio de opiniones entre artistas y críticos de arte que habían conocido la producción plástica mexicana en las galerías, colecciones y museos de Nueva York o por sus visitas al país de las décadas de 1930 y 1940.

²⁸ Jorge J. Crespo, “La exposición Bienal de Venecia y el arte de México”, *Cuadernos Americanos*, septiembre-octubre, 1950, p. 295, <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>>. Consulta: 15 de junio, 2017. Registro ICCA: 758440.

²⁹ Recopilación de críticas de arte enviadas a la Secretaría de Relaciones Exteriores entre junio y julio de 1950. Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores, Clasificación Decimal, III/825(45)/24. Topográfica, III-1189-9, en adelante AHSRE.

de Rivera, Siqueiros, Orozco y Tamayo, conjunto de lenguajes plásticos que el juzgaba como el “nuevo realismo mexicano”. Para él, ese “tercer camino” sería lo que ayudaría al arte moderno a encontrar un equilibrio: “Se puede preguntar si existe un tercer camino, y quizás se encuentre la respuesta en el pabellón mexicano, “[...] es una declaración de independencia de una antigua raza con un pasado artístico, utilizando ahora todos los adelantos del arte moderno, a la vez primitivo y refinado, a la vez nacional y moderno. Sea como sea, la presentación de los mexicanos significa el gran acontecimiento en la Bienal”.³⁰

En el evento veneciano la prensa tomó nota del choque de personalidades, opiniones y diferencias estéticas que tenían los creadores.³¹ Cuando se le preguntó a Siqueiros su opinión del porqué el jurado de Venecia le otorgó el premio a mejor artista extranjero, su respuesta se dirigió hacia el mensaje realista de las obras: “A los miembros del jurado les impresionó el contenido social de la pintura mexicana del presente [...] Nuestra pintura se les debe de haber presentado como una expresión nuevamente humana, con el hombre otra vez en el centro de fenómeno estético, en el momento en que la humanidad busca las bases para un nuevo humanismo, azotada por las dos guerras pasadas y otra en perspectiva”.³²

Y con respecto a porqué no premiaron a Tamayo:

En lo fundamental, la concepción plástica y los métodos productivos de Tamayo corresponden a lo que conocemos como escuela abstracta o semi abstracta de París. Sus elementos “mexicanos” son un accesorio epidérmico de la estructura esencial antes señalada. En realidad Tamayo usa elementos folklóricos mexicanos de una manera semejante a la que hubiera empleado cualquier pintor de la escuela de París en un rápido recorrido por nuestro país. Por eso la obra de Tamayo les habrá parecido como un reflejo de lo suyo propio, como algo colonial de aquella metrópoli intelectual.³³

³⁰ AHSRE

³¹ Raquel Tibol señaló que la discordia continuó cuando se expusieron en un mismo espacio sus obras, “el choque se agravó a partir de 1950, cuando los cuatro grandes fueron presentados en pabellón especial y buen despliegue en la XXV Bienal de Venecia”. *Textos de Rufino Tamayo*, Prólogo, p. 10.

³² “México triunfa en Venecia”, *Tiempo: Semanario de la Vida y la Verdad*, núm. 426, junio de 1950, <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>>. Consulta: 15 de junio, 2017. Registro ICCA: 759059.

³³ *Idem*.

A su regreso a México, Siqueiros convocó en el Palacio de Bellas Artes a la conferencia “Afirmaciones y contradicciones en las artes plásticas de México”, charla dirigida principalmente a los pintores jóvenes para exponer las directrices sobre las que debía continuar la pintura moderna mexicana, fundado en un “arte democrático que llegue a las masas” sin dejar de lado la representación realista pero a través de nuevos experimentos con los materiales y el uso de la fotografía. Brindó su opinión de lo que para él representaba la pintura moderna mexicana: “Es un arte realista, de formas realistas. Un arte en que la forma es un medio para decir cosas importantes. Todo lo contrario, lo antitético, de la escuela francesa en que el arte es por el arte mismo, la forma por la forma misma”.³⁴ Al hablar de lo que a su parecer serían los representantes del movimiento pictórico mexicano, sentenció: “Diego Rivera es un gran pintor pero estacionario; Rufino Tamayo vale mucho, pero su obra corresponde a métodos de la pintura abstracta de París. ¿Se puede decir que ambos artistas pertenecen al movimiento pictórico mexicano? De ninguna manera”.³⁵

Gracias al reconocimiento y demanda de su obra Tamayo vivió varios meses en Europa, donde pudo conocer el arte moderno que se producía en aquel continente. El arte abstracto para él era una especulación intelectual que estaba dañando mucho a la pintura europea:

Yo considero que el arte es equilibrio de inteligencia y sentimiento, y creo que en Europa se está olvidando el sentimiento para hacer una pintura mental, que es la llamada pintura abstracta, [...] la cual ya no tiene ninguna relación con la naturaleza; y por tanto está deshumanizada, es pura especulación geométrica. [...] Por eso, cuando los ignorantes me llaman abstraccionista, a mí me da risa. Mi pintura tiene relación con la naturaleza, un contenido figurativo. [...] Mi pintura es realista, pero de un realismo poético...³⁶

En el invierno de 1950 Tamayo definió su lenguaje plástico: “Existen actualmente dos tendencias opuestas en el arte mexicano. Una es el realismo social y la otra es el

³⁴ s/a, “Alfaro Siqueiros catalogó ayer a nuestros pintores”, *Excelsior*, 25 de noviembre de 1950.

³⁵ *Idem*.

³⁶ Juan Climent, “Tamayo se revela: Rufino Tamayo, ‘Cuarto grande’ de la pintura mexicana se subleva en un vibrante mensaje artístico”, *Mañana, la revista de México*, julio de 1951, pp. 48-50, <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>>. Consulta: 15 de febrero, 2018. Registro ICCA: 759012.

realismo poético a la que yo pertenezco [...] No tengo confianza en una actitud puramente nacional [...] Me inclino hacia la universalidad que indudablemente me aísla en cierto modo de los mexicanos y que es objeto de una controversia cada vez más acalorada”.³⁷

En 1951 la revista *Hoy* los confrontó en el artículo “Siqueiros acusa a Tamayo, y Tamayo le responde así”. La disertaciones de Siqueiros fueron anotadas por un redactor de la publicación en el Palacio de Bellas Artes, quien hizo un recuento histórico del movimiento pictórico nacional, siempre alejado de los preceptos modernos de la escuela parisina, de tal forma que la escuela mexicana de pintura y la producción plástica de Tamayo correspondían a territorios opuestos:

Tamayo es pues, un buen pintor, quizás un magnífico pintor, pero es un desertor de nuestro movimiento de pintura mexicana moderna [...] en la medida en que pudo haber sido soldado de la misma [Así] la pintura de Tamayo pertenece a la corriente radicalmente contraria a nuestra pintura, que no es una pintura exclusivamente nacional, sino la otra corriente internacional como ha sido reconocido directa o indirectamente por toda la crítica que se ha producido en torno a la participación de México en la Bienal de Venecia.³⁸

La respuesta de Tamayo a esta declaración fue con la reimpresión una carta que le envió al periódico *Excelsior* durante su estancia en París en noviembre de 1950. Aquella misiva se tituló “Gangsterismo en la Pintura Mexicana”,³⁹ texto de tres columnas escrito por el pintor, quien no cesaba en señalar una “tiranía que no de-

jaba avanzar la pintura mexicana”. Así, para la publicación de la revista *Hoy*, sobre la carta mecanografiada se colocaron dos fotografías en primer plano del rostro impertérrito de Tamayo tomadas por John Rawlings,⁴⁰ e interviniendo la imagen, a modo de *collage*, unos recuadros blancos tapan sus orejas y boca dando a entender que ante los constantes ataques de Siqueiros, él se mantendría aislado, intentando no oír ni hablar.

La controversia entre los dos creadores continuó. Dieciséis años después Tamayo dio dos entrevistas en su casa de Coyoacán, y confirmó la imposibilidad de congeniar con el muralista:

¿Reconciliarme yo con Siqueiros? Nunca, hasta la muerte. Con ese señor nunca. Me han invitado a cenar personas que quieren reconciliarnos, juntarnos. No voy. Yo tolero que las gentes hagan majaderías, pero que tengan cierta dignidad; Siqueiros es muy bajo. Yo me reconcilé con Diego, pero con Siqueiros nunca. Ha sido tan bajo que nunca me reconciliaré. Siqueiros y Diego controlaban el periódico *El Nacional*. Me atacaban mucho. Yo fui el Cuevas de ese tiempo. Después de una golpiza en el Salón de la Plástica Mexicana nos dimos la mano; al día siguiente me atacó en la prensa. Y no nos pegamos fuerte porque los dos somos malos para pelear.

Fuimos jurados en el Primer Salón de la Plástica Mexicana; Siqueiros me dijo: “después del jurado nos morimos los dos”. Al terminar nos quedamos solos y yo le dije: “Bueno, ya hemos vivido bastante, ¿nos morimos ahora?” Y Siqueiros contestó: “Pero ¿lo tomó usted en serio?”⁴¹ ▼

³⁷ “El realismo poético. Reciente escuela pictórica nacida en México que aceptan gustosos en París”, *Visión*, 26 de diciembre 1950, <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>>. Consulta: 15 de febrero, 2018. Registro ICCA: 795918.

³⁸ “Siqueiros acusa a Tamayo, y Tamayo le responde así”, *Hoy!*, septiembre de 1951, <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>>. Consulta: 15 de febrero, 2018. Registro ICCA: 768074.

³⁹ Rufino Tamayo, “Gangsterismo en la Pintura Mexicana”, *Excelsior*, 14 de noviembre, 1950, <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>>. Consulta: 15 de febrero, 2018. Registro ICCA: 758210.

⁴⁰ Las Fotografías fueron tomadas en la década de 1940. Quiero mencionar mi agradecimiento a Julio Álvarez, coordinador del Archivo Olga y Tamayo, por referirme el autor y periodo en qué fueron realizadas.

⁴¹ “Dos entrevistas, Coyoacán, 28 de abril de 1966”, en, Raquel Tíbol, *Textos de Rufino Tamayo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, p. 91.



Imagen 1 (detalle). "Siqueiros acusa a Tamayo y Tamayo le responde así", *Hoy*, p. 22. Imagen obtenida y reproducida con permiso de la Biblioteca del Centro de las Artes, Cenart.



Imagen 2 (detalle). "Siqueiros acusa a Tamayo y Tamayo le responde así", *Hoy*, p. 23. Imagen obtenida y reproducida con permiso de la hemeroteca de la Biblioteca de las Artes, Cenart.

SEMBLANZA DEL AUTORA

AMELIA CHÁVEZ SANTIAGO

• Doctoranda en Historia en la Universidad Iberoamericana con el tema "Agentes culturales, maquinaria de ideales: los pabellones de México en la Bienal de Arte de Venecia (1950, 1952 y 1958)". Su línea de investigación es la historia del arte mexicano en la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI. Estudió la licenciatura en Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, obtuvo el grado con el tema "Espacio Escultórico a 25 años de su creación"; realizó la maestría en Historia del Arte en la UNAM, obtuvo el grado con el tema "La huella que deja el cuerpo: concepto y obra de Teresa Margolles". Ha trabajado en el periodismo cultural y en la gestión cultural con la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA-México).