

Revista de Historia y Ciencias Sociales

divergencia

ISSN 0719-2398

Nº 25 · AÑO 14 · JULIO A DICIEMBRE, 2025



Revista Divergencia

ISSN ELECTRÓNICO: 0719-2398

NÚMERO 25 · AÑO 14

JULIO A DICIEMBRE DE 2025

contacto@revistadivergencia.cl

www.revistadivergencia.cl

EQUIPO RESPONSABLE

Diego Riffó Soto

Editor Responsable

Esteban Vásquez Muñoz

Diseño y diagramación



Portada:

Arjan Martins. Atlântico, 2016. Acrílica sobre tela. Coleção
[Collection] Instituto Itaú Cultural.

Acceso: <https://www.agentilcarioca.com.br/artists/33-arjan-martins/works/1943-arjan-martins-atlantico-2016/>

Revista de Historia y Ciencias Sociales

divergencia

Scopus®

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

latindex
catálogo

Índice de Contenidos

Table of contents

- 6 **Presentación / Presentation**
- 7 **Presentación del Dosier / Dossier presentation**
- Dosier / Dossier
- 10 **Las relaciones entre Perú y Cuba durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975): los límites de la diplomacia terceromundista en la Guerra Fría latinoamericana**
Relations between Peru and Cuba during the government of Juan Velasco Alvarado (1968-1975): the limits of Third World diplomacy in the Latin American Cold War
Alejandro Santistevan Gutiérrez
- 32 **Militantes maoístas, sacerdotes progresistas y represión en el norte de México en tiempos de la Guerra Fría (1963-1980)**
Maoist militants, progressive priests and repression in northern Mexico during the Cold War (1963-1980)
José Javier Soto Gómez
- 52 **Arte y Guerra Fría: Las bienales latinoamericanas como zona de contacto en los reacomodos del campo artístico mexicano durante los sesenta globales**
Art and the Cold War: Latin American biennials as a contact zone in the realignments of the Mexican art field during the global sixties
Eunice Hernández Gómez
- 77 **Paradojas entre ciencia, política y derechos humanos: la misión médica a El Salvador de la Asociación Americana para el Avance de la Ciencia y la Academia Nacional de las Ciencias, 1983.**
Paradoxes between science, politics and human rights: the medical mission to El Salvador of the American Association for the Advancement of Science and the National Academy of Sciences, 1983
Ileana García Rodríguez
- 98 **La Sociedad Interamericana de Prensa (SIP) y la defensa de la libertad de opinión ante la amenaza comunista en Cuba y América Latina (1959-1962)**
The Inter-American Press Association (IAPA) and the defense of freedom of opinion in the face of the communist threat in Cuba and Latin America (1959-1962)
Carolina Andrea Fernández Esquivel
- 118 **El Instituto Indigenista Interamericano en la temprana Guerra Fría latinoamericana (1940-1950)**
The Inter-American Indian Institute in the early Latin American Cold War (1940-1950)
María Fernanda Pérez Ochoa

Artículos / Articles

- 142 **Defender los Derechos Humanos. Trayectoria del socialismo chileno durante la dictadura de Pinochet, 1973-1990**
Human Rights Defender. Trajectory of Chilean socialism during the Pinochet dictatorship, 1973-1990
Pedro Valdés Navarro, Mauricio Rojas Casimiro
- 169 **Una estrategia de resistencia semiclandestina basada en el profesionalismo. La Carta a los Periodistas frente a la censura y el Estado de Sitio de 1984 a 1985 en Chile**
A semi-clandestine resistance strategy based on professionalism: The Letter to Journalists in the face of censorship and the State of Siege of 1984-1985 in Chile
Aldo Maldonado Oyarzo, Antoine Faure
- 187 **La Cámara Chilena de la Construcción (CChC) en la configuración del neoliberalismo realmente existente en Chile (1973-1990)**
The Chilean Chamber of Construction (CChC) in the configuration of neoliberalism actually existing in Chile (1973-1990)
Rodrigo Muñoz Quiroz
- 207 **Coaliciones Gubernamentales y Estabilidad Presidencial en América Latina (1983-2019)**
Governmental Coalitions and Presidential Stability in Latin America (1983-2019)
Marcelo Mella Polanco, Ariel Valdebenito
- 231 **Crisis desarrollista y administración racional en Chile. Discurso modernizador e intervención fabril. 1950-1956**
Developmental crisis and rational administration in Chile. Modernization discourse and industrial intervention, 1950-1956
Hernán Venegas Valdebenito, Diego Morales Barrientos



DOSIER

Dossier

Visitantes en la entrada para la Bienal II (1953). Arquivo Wanda Svevo.
Recuperada de <https://www.modernismolatinoamericano.org/bienal-de-sao-paulo/>

Arte y Guerra Fría: Las bienales latinoamericanas como zona de contacto en los reacomodos del campo artístico mexicano durante los sesenta globales

Art and the Cold War: Latin American biennials as a contact zone in the realignments of the Mexican art field during the global sixties

Eunice Hernández Gómez¹

Recibido: 16 de enero de 2025. Aceptado: 4 junio de 2025.

Received: January 16, 2025. Approved: June 4, 2025.

RESUMEN

Esta investigación propone que las bienales latinoamericanas durante los sesenta globales funcionaron como zonas de contacto, donde las estrategias de los agentes culturales fueron fundamentales tanto para el posicionamiento de hegemonías artísticas y representaciones nacionales como para la radicalización o el balance de posturas políticas e ideológicas. A través del análisis de catálogos, documentos y fuentes periodísticas, se examina cómo las disputas y solidaridades dentro del campo artístico mexicano se articularon con las narrativas de la Guerra Fría Cultural en contextos específicos, como la Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, la Bienal de São Paulo y la Bienal de Córdoba.

Palabras claves: Guerra Fría, agente cultural, exposición cultural, arte latinoamericano, diplomacia.

ABSTRACT

This research proposes that Latin American biennials during the global sixties functioned as contact zones, where the strategies of cultural agents were fundamental not only for the establishment of artistic hegemonies and national representations but also for the radicalization or balancing of political and ideological positions. Through the analysis of catalogs, documents, and journalistic sources, it examines how disputes and solidarities within the Mexican artistic field were articulated with the narratives of the Cultural Cold War in specific contexts, such as the Inter-American Biennial of Painting and Printmaking, the São Paulo Biennial, and the Córdoba Biennial.

Keywords: Political police, dangerous subject, geopolitics, police specialization.

¹ Universidad Nacional Autónoma de México. Correo electrónico: eunice.hernandez.historia@gmail.com

Introducción

El arte nunca ha sido inocuo. Es un campo de dinámicas estéticas, sociales y políticas (Bourdieu, 1980; 1994), que no sólo emergen de las prácticas subjetivas sino también de las formas de financiamiento, las políticas culturales y los medios de producción, circulación y exhibición. Durante la segunda mitad del siglo XX, las bienales de arte fueron terrenos fériles para visualizar y promover representaciones de sujetos colectivos—sobre todo, de carácter *nacional*—, cuyas identidades están siempre sujetas a procesos de acumulación y renovación. (Ferguson, 1996).

El propósito de esta investigación es analizar cómo las disputas y solidaridades del campo artístico mexicano se articularon con las narrativas de la Guerra Fría Cultural, a través de las estrategias de los agentes culturales en contextos específicos como las bienales latinoamericanas durante los *sesenta globales*. Su planteamiento retoma esta categoría histórica no sólo como un marco cronológico flexible sino sobre todo como un periodo de cambios, crisis y contradicciones, donde los fenómenos trasnacionales y los internacionalismos contribuyeron a desarrollar una “conciencia global” que impactó en la geopolítica, la estética y la praxis social a nivel local. (Dubitsky, Krull, et. al, 2009; Zolov, 2020). Uno de esos fenómenos fue la *bienalización del arte* (Green y Gardner, 2016), es decir, la creación de bienales en diversas ciudades del mundo, incluyendo Brasil, México y Argentina, que experimentó un *boom* en los *sesenta globales*.

No todas las bienales de la época corrieron la misma suerte. En especial, aquellas que apostaron por el arte regional —ya fuera en su versión continental, latinoamericana o hispanoamericana— desaparecieron rápidamente. Según el crítico de arte Juan Acha (1981, p.6), para inicios de la década de 1980 era “evidente el ocaso de las bienales como competencia de arte y había cambiado la situación del arte latinoamericano: ya no teníamos modelos que importar de los centros mundiales del arte, pues éstos habían cesado de inventarlos.” Para actualizar el formato tradicional de las bienales, basado en el modelo veneciano de representaciones nacionales, fue necesario establecer plataformas de discusión que favorecieron las reflexiones en torno a la identidad del arte latinoamericano y sus prácticas locales. (López, 2017).

En el siglo XXI, las bienales encontrarían nuevos modos para multiplicarse, pero —salvo algunas excepciones— han sido predominantemente conceptualizadas desde las lógicas euro estadounidenses que, como sostienen Gardner y Green (2013, p. 443), “refuerzan, incluso en su crítica autorreflexiva, un linaje de influencia dentro y desde el Norte, a pesar de sus pretensiones de globalidad.” A pesar de ello, la participación de otras latitudes en las bienales tampoco ha sido “derivativa” o “periférica”. Como propone Andrea Giunta (2020) existen relaciones de simultaneidad en el arte que cuestionan el esquema centro-periferia. Por ello, considero que resulta útil el concepto de *zonas de contacto* —originalmente propuesto por Mary Louise Pratt (2010) para analizar la ideología que subyace en la literatura europea de viajes y exploración— que ha sido retomado por diversos autores (Joseph, 2004; Calandra y Franco, 2012; Rodríguez-Ortega, 2021) para ampliar el campo de la diplomacia tradicional y abordar otros espacios sociales donde, a pesar de existir tensiones, choques culturales y relaciones asimétricas, también existen relaciones de solidaridad, cooperación, negociación e hibridación. De esta manera, considero que las bienales de

arte funcionaron durante los sesenta *globales* como *zonas de contacto*, donde aunque existieron hegemonías artísticas —varias impulsadas desde Europa y Estados Unidos— que con frecuencia dominaron los programas estéticos y las representaciones nacionales también hubo espacios de diálogo e interacción con otras manifestaciones artísticas —tanto subversivas como emergentes y residuales (Williams, 1981)— que posibilitaron reacomodos en el campo artístico y que las bienales se convirtieran en espacios de enunciación política.

En específico, a través de documentos de archivo, catálogos expositivos y fuentes periodísticas, se analiza la participación mexicana en las dos ediciones de la Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, realizadas en 1958 y 1960 en Ciudad de México; la VI edición de la Bienal de São Paulo, en 1961, y la III Bienal de Córdoba, en 1966. Además de coincidir en un mismo marco temporal y geográfico —los sesenta *globales* en América Latina—, estos casos de estudio tienen en común que, en mayor o menor medida, buscaron promover el arte latinoamericano, desde las lógicas y en tensión con el panamericanismo impulsado por Estados Unidos. Como criterio de elegibilidad, se prefirieron ediciones donde la participación mexicana hubiera sido premiada o destacada para así poder analizar con mayor profundidad cómo impactaron las estrategias promovidas por los agentes culturales, y se privilegió aquellas que hubieran sido previas o simultáneas a dos exposiciones frecuentemente abordadas por la historiografía (Tibol, 1992; Manrique, 2001; Garza, 2020; Montero, 2023) como los puntos más álgidos de las confrontaciones en el campo artístico mexicano. Me refiero a la versión mexicana del Salón Esso, inaugurada en 1965, y a su contrapropuesta realizada un año después, *Confrontación 66*, a las que haré referencia al final del artículo.

Durante la Guerra Fría, la diplomacia cultural fue fundamental para promover proyectos de identidad nacional, a través del circuito de exposiciones y ferias internacionales, organizadas desde el Estado (Cruz, Garay Molina y Velázquez, 2021). Además del término “diplomático cultural” —que con frecuencia se refiere a los funcionarios estatales (Rodríguez Barba, 2015)— también utilizó el concepto de “agentes culturales” para referirse a diversos perfiles que influyeron notoriamente en los posicionamientos artísticos y políticos, ya sea en colaboración, negociación u oposición con las posturas oficiales. Esta diferenciación permite precisamente resaltar cómo los diversos agentes culturales —ya sean artistas, escritores, críticos de arte o funcionarios— se insertan en las dinámicas de las bienales en tanto *zonas de contacto* y cómo utilizan diversas estrategias para posicionar hegemonías artísticas y posturas políticas. En ese sentido, esta investigación se centra en cómo las selecciones oficiales impulsadas por la diplomacia cultural sirvieron como estrategias de representación nacional, y a su vez, cómo las selecciones “fuera de concurso” y los pabellones especiales —impulsadas por diversos agentes culturales— sirvieron de contrapeso para favorecer equilibrios y reacomodos artísticos en una época atravesada tanto por la Guerra Fría Cultural como por la crisis de institucionalidad en el arte. De este modo, rastreo las redes de solidaridad tejidas durante estas bienales, y retomo —aunque cuestiono— las tensiones entre el realismo social y el expresionismo abstracto, y, sobre todo, entre la Escuela Mexicana de Pintura y la Generación de la Ruptura.

Como ha sido ampliamente debatido y estudiado (Goldman, 1978; Tibol, 1992; Conde, 1999; Manrique, 2001; Medina, 2004; Fuente, 2018; Montero, 2023), el campo artístico mexicano de mediados del siglo XX se caracterizó porque la Escuela Mexicana de Pintura, incluidos los muralistas

José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, comenzaron a ser criticados por los agentes culturales y artistas que, sin ser un grupo definido, apostaban por la “universalidad plástica”. Esta noción fue utilizada por Octavio Paz (1950b) en el artículo “Rufino Tamayo en la pintura mexicana” considerado como un texto clave para reorientar la hegemonía artística (Medina, 2004), donde la “universalidad plástica” hacía referencia al deseo de varios creadores —Tamayo, María Izquierdo, Agustín Lazo, Carlos Orozco Romero, entre otros— de dialogar con las vanguardias y las corrientes internacionales “esta vez sin recurrir a la «ideología» y, también, sin traicionar el legado de sus predecesores.” (Paz, 1950b, p.641). Asimismo, condenaba “los extremos morales y estéticos” del realismo social y planteaba una “ruptura” (Paz, 1950b, p.641). Este concepto fue retomado posteriormente por diversos autores para designar a una generación de artistas, por lo general más jóvenes a los que hacía alusión Octavio Paz, pero que compartían el anhelo de dialogar con la “universalidad plástica”. Finalmente, el término “Generación de la Ruptura” fue popularizado a finales del siglo XX por exposiciones como *Ruptura 1952-1965*, realizada en 1988 en el Museo Carrillo Gil, y por historiadores como Teresa del Conde (1999).

No obstante, los debates del campo artístico mexicano no se limitan a un cambio estilístico o generacional sino que en esas transformaciones, reacomodos y continuidades —que no fueron exclusivas de México sino de varios países latinoamericanos— contribuyeron múltiples aspectos, desde la proliferación de galerías privadas y coleccionistas, los anhelos de modernización, el papel de la crítica, la crisis institucional, las búsquedas de experimentación y performatividad artística, y el reencuentro con las vanguardias históricas hasta las luchas sociales, los internacionalismos y por supuesto, las tensiones de la Guerra Fría Cultural. (Eder; 2014; Fuente, 2018; Giunta; 2001; Montero; 2023). En este sentido, con un ánimo revisionista, esta investigación nació del interés de entender cómo se había dado este supuesto “desplazamiento” de la Escuela Mexicana de Pintura por los artistas vinculados a la Generación de la Ruptura en los pabellones nacionales de las principales bienales latinoamericanas, y cómo las narrativas de la Guerra Fría Cultural, incluyendo los periódicos de la época, influyeron en ello. Por ello, la investigación privilegia la reflexión histórica y conserva un enfoque narrativo para captar el tono con el que fueron retratadas las discusiones durante los sesenta globales.

Más que un desplazamiento lineal, abrupto y dicotómico, esta investigación sostiene que hubo diversos posicionamientos y reacomodos que complejizan la lectura del campo artístico mexicano, desde la óptica de la Guerra Fría Cultural. Elegir esta confrontación ideológica como lente para mirar los procesos artísticos no significa que se considere que haya sido el principal factor para explicarlos. Al contrario, precisamente busca matizar los lugares comunes, como advierte Daniel Garza Usabiaga (2020 y 2021), de considerar al arte abstracto como resultado directo de la injerencia estadounidense o, al contrario, la percepción del muralismo mexicano como una derivación del realismo social soviético. Tampoco implica que México haya sido excepcional dentro de los debates del arte latinoamericano o que simultáneamente no puedan existir otras lecturas para abordar el fenómeno estético, las subjetividades y las prácticas artísticas. Lo que nos permite visualizar, a la manera de un caleidoscopio, es cómo las narrativas, dinámicas y tensiones de la Guerra Fría Cultural se articularon con los procesos estéticos y de representación nacional, a través de las estrategias impulsadas por diversos agentes culturales en las bienales latinoamericanas.

La Guerra Fría Cultural: ¿discusión de estilos y financiamientos?

El término “Guerra Fría Cultural” es tan viejo como el conflicto. Data de finales de los sesenta cuando Christopher Lasch publicó “The Cultural Cold War” (*The Nation*, 11 de septiembre de 1967) y desde una época temprana, Eva Cockcroft (1974) puso las cartas sobre la mesa: para entender el éxito de un movimiento artístico hay que examinar sus formas de ideología y mecenazgo. En una tónica similar, Serge Guilbaut (1983) demostró como diversos agentes culturales instrumentalizaron los valores del expresionismo abstracto para reemplazar a París como centro de vanguardia y redefinir una nueva geopolítica cultural que beneficiaría al capitalismo estadounidense y a la escena neoyorquina como epicentro del arte moderno. En 1999, el término “Guerra Fría Cultural” se extendió con la obra de Frances Stonor Saunders (2013), quien —entre otros temas— profundizó en cómo la Agencia Central de Inteligencia (CIA) financió al expresionismo abstracto, a través de instituciones culturales como la Fundación Rockefeller y el *Museum of Modern Art* de Nueva York (MoMA) para posicionarlo como la principal vanguardia *made in USA* del mundo capitalista “libre y moderno”.

Investigaciones recientes han abordado cómo estos mecanismos de financiamiento y propaganda funcionaron en Latinoamérica, donde la Guerra Fría Cultural no se reduce a una historia de manipulación ni se limitó a la importación de tendencias hegemónicas, desde una pasividad receptora (Alburquerque, 2011; Calandra y Franco, 2012; Iber, 2015). Asimismo, como lo demuestra la producción historiográfica reciente (Westad, 2005; Harmer, 2013; Pettiná, 2018; Casals, 2023), la Guerra Fría en su dimensión política tampoco se redujo al juego de ajedrez entre dos superpotencias en el tablero mundial sino a las búsquedas y enfrentamientos de dos modelos antagónicos de modernidad: el capitalismo y el comunismo, que tomaron diversas variantes en el mundo. En Latinoamérica, como propone William Booth (2021), la Guerra Fría fungió como una lente que radicalizó tensiones no resueltas, algunas de ellas desde los procesos de colonización. Con frecuencia, durante la Guerra Fría, estas viejas problemáticas se articularon con narrativas anticomunistas o antiimperialistas, pero también estimularon redes de solidaridad y cooperación entre los países latinoamericanos.

El campo artístico no fue ajeno a las confrontaciones entre estos dos modelos de modernidad. Por ejemplo, se reflejaron en el debate del arte como objeto revolucionario y “políticamente comprometido” versus “el arte por el arte”, asumido como un bien de consumo. No obstante, como reconocía Donald Jameson, ex miembro de la CIA, las diferencias estilísticas fueron amplificadas por la misma retórica de la Guerra Fría:

“En relación con el expresionismo abstracto, me encantaría decir que la CIA lo inventó por completo (...). Nos habíamos dado cuenta de que era el tipo de arte que menos tenía que ver con el realismo socialista, y hacia parecer al realismo socialista aún más amanerado, rígido y limitado de lo que en realidad era.” (citado en Saunders, 2013 [Versión Kindle]).

La relación temprana entre los artistas Jackson Pollock, principal exponente del expresionismo abstracto, y David Alfaro Siqueiros, comunista militante, defensor del “arte comprometido” y uno los “Tres Grandes” muralistas mexicanos, ejemplifica cómo hubo genealogías compartidas y sugiere que la Guerra Fría Cultural, en términos artísticos, tampoco puede ser reducida a una discusión de

estilos. Durante el *Siqueiros Experimental Workshop*, organizado en Nueva York a mediados de la década de 1930, Pollock se introdujo —vía Siqueiros— a los “accidentes controlados” que derivaron en el “*action painting*” y el “*dripping*” que caracteriza su obra. (Herner, 2024; Guadarrama, 2024).

La libertad fue el *leitmotiv* de los arranques norteamericanos en la Guerra Fría Cultural. El Congreso por la Libertad de la Cultura nació en 1950 como una organización en contra del totalitarismo y en defensa de la libertad intelectual, pero pronto mostró un rostro anticomunista. (Iber, 2012; 2015; Kent, 2021). En México, la Asociación Mexicana por la Libertad de la Cultura —establecida en 1954 como un apéndice del Congreso — organizó una exposición colectiva en Galerías Excélsior destinada a “terminar con la ‘dictadura’ ejercida por los ‘pintores comunistas Diego Rivera [y] David Alfaro Siqueiros” (citado en Kent, 2021, p.9). Organizada bajo el lema “Arte y libertad”, la muestra convocó a varios artistas establecidos en México, como Carlos Mérida, Leonora Carrington y Vladí, cuyos estilos y temáticas no cuadraban con la mirada social de la Escuela Mexicana de Pintura (Excélsior, 24 de agosto de 1957. ICAA 786403²).

No obstante, las tensiones de la Guerra Fría Cultural en México no inician con las labores de dicha Asociación sino que datan de los años posteriores a la Revolución Mexicana y a la recepción de exiliados de la Guerra Civil Española (Iber, 2015). En esta etapa, los artistas Diego Rivera y Siqueiros, ambos afiliados al Partido Comunista, jugaron un papel fundamental para posicionar al muralismo mexicano como hegemonía artística del proyecto vasconcelista y posteriormente, del nacionalismo posrevolucionario. Aunque realizaron estancias en Estados Unidos para realizar obras, talleres y murales, impulsados por el panamericanismo cultural y la política del Buen Vecino, para inicios de los años treinta el muralismo comenzó a ser atacado y resemantizado como “oficialista” y “panfletario” (Sáenz, 2022), como sucedió con la destrucción del mural “Man at the Crossroads”, concebido para el Rockefeller Center, ya sea por incluir la figura de Lenin o ironizar la de Nelson Rockefeller (Subirats, 2021).

Por otro lado, aunque las polémicas sobre la mexicanidad y su representación en exposiciones y certámenes han tomado rumbos diversos, desde los años cuarenta se personificaron en la larga controversia entre Siqueiros y Rufino Tamayo, que se intensificó tras la primera participación mexicana en la XXV Bienal de Venecia (Medina, 2004; Chávez, 2020; Montero; 2023). Según Tamayo (*Visión*, 26 de diciembre de 1950, p.30. ICAA 795918), el centro de la discusión era que existían dos tendencias opuestas en el arte mexicano:

“Una es el realismo social y la otra es el 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.”

2 Se refiere al número de identificación del documento en el repositorio digital *Documents of Latin American and Latino Art* del *International Center for the Arts of the Americas (ICAA)*, *Museum of Fine, Houston*. Consulta 15 de enero de 2025: <https://iccaa.mfah.org/>.

Como ya se mencionó, Octavio Paz abonaría a plantear el debate de la *mexicanidad* en términos de dos bandos: los defensores de un “nacionalismo” ideologizado y pintoresco que —según Paz (1950a y 1950b)— a falta de una verdadera filosofía de la Revolución Mexicana habían adoptado al comunismo, y aquellos “solitarios e independientes” que sin abandonar la *mexicanidad* planteaban una “ruptura” para abrazar una “universalidad plástica”.

El debate entre muralistas y rupturistas también se reflejaría en una discrepancia sobre la institucionalidad y el academicismo. Precisamente, esa es la lógica que denunció el joven José Luis Cuevas en su texto “Cuevas, el niño terrible” (“Méjico en la Cultura”, *Novedades*, 6 de abril de 1958. ICAA 772094), luego reeditado y mejor conocido como “La cortina de nopal”, donde a manera de cuento, evidenció cómo las búsquedas vanguardistas eran frenadas por la estructura clientelar de la Escuela Mexicana de Pintura y de sus instituciones como el Salón de la Plástica Mexicana. Aunque la crítica que hacía Cuevas era compartida por diversos creadores, las operaciones culturales del crítico de arte cubano José Gómez Sicre, entonces jefe de la Sección de Artes Visuales de la Organización de los Estados Americanos (OEA), fueron fundamentales para posicionarlo como el *enfant terrible* del arte mexicano, cuya obra plástica se caracterizó por plasmar, desde el expresionismo neofigurativo, a sujetos marginalizados como prostitutas, criminales y locos.

La colaboración de Gómez Sicre y Cuevas fue tan estrecha que diversos especialistas coinciden en que hay suficiente evidencia epistolar y documental para sugerir que “La cortina de nopal” fue realmente escrito por Gómez Sicre (Fox, 2013; Hernández, 2016; Fuente, 2018; Montero; 2023). Más allá de la autoría, su vínculo ejemplifica cómo los agentes culturales fueron determinantes para posicionar creadores y hegemonías artísticas durante la Guerra Fría Cultural. Como ha sido estudiado, José Gómez Sicre emprendió, desde la Sección de Artes Visuales de la OEA, una “cruzada cultural” para incorporar al arte latinoamericano a los lenguajes de la abstracción y de la neofiguración, pues —en sus propias palabras— “el momento del arte de América no es de indigenismos, campesinismos, obrerismos ni demagogias. Es de afirmación de valores continentales de esencia universal” (citado en Giunta, 2001 p. 313; López, 2017, p.88; Bernal y Pini, 2018, p.85). Como se profundizará más adelante, las bienales se convirtieron en territorios de disputa, donde por ejemplo Gómez Sicre puso en marcha un amplio repertorio de estrategias para conseguir sus objetivos, desde la creación de su “propio” pabellón en la Bienal de São Paulo que le permitió gestionar invitaciones directas más allá de las selecciones nacionales y formar parte del jurado de premiación, además de crear sus propios certámenes como el Salón de Artistas Jóvenes, mejor conocido como el Salón Esso.

Aunque el financiamiento y la realización de eventos propagandísticos fueron centrales en la Guerra Fría Cultural no explican por sí mismos las disputas en el campo artístico mexicano. El papel de los diversos agentes culturales (no sólo de Gómez Sicre) fue fundamental para los posicionamientos artísticos y para articular —ya sea radicalizando o equilibrando— las narrativas de la Guerra Fría con las polémicas preexistentes en torno a las representaciones nacionales y con los repertorios de acción en contra de la administración institucional del arte. Conforme avanzaron los sesenta *globales* se fueron innovando formas para oponerse a la institucionalización, ya sea desde la apertura de galerías y espacios independientes hasta “la productividad poética del complot” que, como explica Andrea Giunta (2020), retomó acciones performativas inspiradas en las vanguardias históricas.

Entre la disputa y la ausencia: I y II Bienal Interamericana de Pintura y Grabado (1958 y 1960)

La primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, realizada del 6 de junio al 20 de agosto de 1958 con presencia de casi todos los países del continente³, fue explosivamente polémica. En el artículo “Tres dedos en la llaga” la periodista Rosa Castro (“Méjico en la Cultura”, *Novedades*, 22 de junio de 1958. ICAA 769970) incluía declaraciones contrapuestas: para el muralista Raúl Anguiano, “el resultado era altamente positivo”. Para el galerista Antonio Souza, había aciertos y deficiencias, pues “nos ponemos a copiar cosas que ya están copiadas de copias de otras copias”. Finalmente, para el pintor Manuel Rodríguez, era una “solemne porquería. Se han gastado un dineral (...) y no creo que un pintor pueda tener tratos con el grupo de controla Bellas Artes.”

Las reacciones y críticas no se limitaron a esas declaraciones. Rufino Tamayo (“La cultura en Méjico”, *Novedades*, 8 de junio de 1958, p.1 y 7) también hizo público su rechazo porque “no puedo luchar contra el grupo que se impuesto en la Bienal” y “tampoco me hace gracia que me tributen honores entre los muertos”, refiriéndose a las retrospectivas que se organizaron de manera paralela en honor a los fallecidos José Clemente Orozco y Diego Rivera, además de las exposiciones especiales de Siqueiros y del brasileño Candido Portinari. El coleccionista Álvar Carrillo Gil (“La cultura en Méjico”, *Novedades*, 8 de junio de 1958, p.6) tras ser “acusado” de no querer prestar sus cuadros para la Bienal publicó una carta asegurando que el “director del INBA [Instituto Nacional de Bellas Artes] falta a la verdad” porque “las mejores obras de las colecciones de Orozco y Siqueiros, seleccionadas por el señor Fernando Gamboa, fueron facilitadas en calidad de préstamo al gobierno de nuestro país para la Feria Internacional de Bruselas”. En reacción, el pintor Fernando Leal (“La cultura en Méjico”, *Novedades*, 8 de junio de 1958, p.6) cuestionó los alcances del derecho de propiedad de los coleccionistas sobre las obras artísticas pues éstas debían de estar regidas en función del beneficio público. Finalmente, desde Caracas, José Luis Cuevas declaró que la “cultura mexicana que se asienta en el predio del INBA es decididamente totalitaria” (“Méjico en la Cultura”, *Novedades*, 6 de julio de 1958. ICAA 772221).

Este retrato de las discusiones artísticas hacia 1958 permite destacar algunos puntos importantes para entender cómo el campo artístico mexicano se inscribió, en los *sesenta globales*, en la retórica de la Guerra Fría. Primero, la Bienal Interamericana se inscribe en pleno *boom* de la *bienalización* del arte. Segundo, revela el interés de Méjico de posicionarse en el extranjero como una nación floreciente con un “milagro económico”, un régimen estable y un auge artístico todavía fincando en la Escuela Mexicana de Pintura. La primera Bienal Interamericana coincidió con los pabellones mexicanos presentados, por un lado, en la Feria Internacional de Bruselas, organizado por Fernando Gamboa bajo el concepto de las “Tres Culturas”, y por otro, en la XXIX Bienal de Venecia, organizado por Miguel Salas Anzures, jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA durante el periodo de 1957 a 1961. Aunque los eventos tenían vocaciones distintas, ambos funcio-

3 Los países participantes fueron Argentina, Bolivia, Brasil, Canadá, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, Estados Unidos, Guatemala, Haití, Honduras, Méjico, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

narios, en consonancia con la política cultural, incluyeron obras de los “Tres Grandes” —Orozco, Rivera y Siqueiros—, con la diferencia de que Gamboa incluyó también a Tamayo (Briuolo, 2009; Martínez, 2021; Garza, 2021).

Tercero, pese al reconocimiento internacional del arte mexicano, la escena artística al interior estaba en pugna, en gran medida porque la Escuela Mexicana de Pintura mantenía un lazo muy estrecho con el nacionalismo posrevolucionario, sin dejar hueco a nuevas expresiones artísticas, en una coyuntura en la que el régimen del Partido Revolucionario Institucional (PRI) era cada vez más cuestionado por no cumplir con las demandas sociales prometidas tras la Revolución Mexicana. Como concluye Shifra Goldman (1978, p. 34) “gradualmente se hizo más claro que el papel del artista y el intelectual en México necesitaba tener un carácter *crítico* más que de apoyo al Estado.”

Finalmente, las galerías como la perteneciente a Antonio Souza —fundada en 1956— comenzaron a tener una presencia más notoria en el campo artístico y la mayoría habían apostado por la pintura de caballete y por artistas como Lilia Carrillo, Gunther Gerzso, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Pedro Coronel y Fernando García Ponce, quienes, según la prensa de la época, “no seguían a la llamada ‘escuela mexicana’, que en su mayoría eran jóvenes y encontraban en el abstraccionismo su forma de expresión” (“Méjico en la Cultura”, *Novedades*, 7 de septiembre de 1958. ICAA 786503). Aunque varios de estos artistas también oscilaban entre lo neofigurativo y el expresionismo, la noción de “abstraccionismo” se convirtió en otra manera de nombrar a la Generación de la Ruptura y de simplificar las disputas de la época a una pugna entre “lo figurativo” *versus* “lo abstracto”.

Por otro lado, como se desprende del folleto informativo y del discurso del director del INBA, Miguel Álvarez Acosta (CENIDIAP- INBAL Exp. EC/B/27), la Bienal se concibió no sólo para contar con un circuito de arte de gran envergadura — como ya lo había hecho Brasil años antes con la Bienal de São Paulo— sino como un conjunto de iniciativas culturales impulsadas por México para vincular a las naciones del continente. Algunas ya existían previamente como la Exposición Interamericana de Arquitectura Popular y el segundo Curso Panamericano de Dirección de Orquesta, y otras fueron de reciente creación como el Congreso Interamericano de Teatro, el Festival de Danza Popular de América, el Certamen Internacional de Novela y por supuesto, la Bienal Interamericana de Pintura y Grabado. Sin embargo, para 1958, el panamericanismo impulsado desde la OEA entraña en conflicto con las posturas de los principales organizadores de la primera Bienal Interamericana, es decir, Miguel Salas Anzures, en su carácter de jefe de artes plásticas del INBA y Siqueiros, miembro del jurado. En una carta, Gómez Sicre (citado en Martínez, 2021, p. 271) manifestaba:

“Al parecer, las ausencias de los más importantes artistas de América de esta Bienal han motivado que el Partido Comunista mexicano, por medio de su vocero David Alfaro Siqueiros, y del Frente [Nacional de Artes Plásticas] mencionado me las achaque como obra de esta Sección. En ningún momento han pensado que probablemente la no concurrencia de los buenos artistas de prestigio internacional pueda deberse a la actitud de intolerancia ortodoxa que los artistas comunistas mantienen frente a toda expresión que no se ajusta al realismo de contenido social.”

Fundado desde 1952, el Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP), al que hace alusión Gómez Sicre, fue un colectivo de colectivos para mejorar las condiciones económicas de los artistas con propuestas dirigidas al Estado y a la iniciativa privada. Una de ellas fue la gira a las naciones socialistas de Europa del Este, Unión Soviética y China de una exposición de arte “nacional”, que privilegiaba las obras que retrataran los pueblos, el paisaje, las costumbres y las luchas sociales de México (Guadarrama, 2005).

Para el FNAP, la primera Bienal Interamericana fue una oportunidad para reinstalar su agencia política ligada al realismo social y al nacionalismo pictórico (Martínez Rodríguez, 2021). Aunque el expresionismo abstracto estuvo presente con la participación de Estados Unidos, los premios otorgados al mexicano Francisco Goitia —quien obtuvo el Gran Premio—, el estadounidense Jack Levine, la argentina Raquel Forner, el mexicano Dr. Atl y el uruguayo José Echave beneficiaron más a las tendencias figurativas, neofigurativas y realistas (Moyssén, 1959).

Como deja entrever la misiva de Gómez Sicre, las bienales —en tanto *zonas de contacto*— se habían convertido en un terreno en disputa donde la retórica de la Guerra Fría Cultural comenzaba a radicalizarse. La Escuela Mexicana de Pintura y el muralismo comenzaron a ser interpretados como un apéndice del realismo social soviético. Asimismo, las apuestas del gobierno mexicano por un arte de estado que había surgido del proyecto posrevolucionario ahora eran leídas desde la “intolerancia ortodoxa” del comunismo.

Los sesenta globales iniciaron con este complejo campo artístico, justo inmediatamente después de que el triunfo de la Revolución Cubana, en 1959, fuera un parteaguas para el continente. Por un lado, la férrea política estadounidense contra cualquier transformación socialista propició que La Habana consolidara su alianza con la Unión Soviética. Por otro lado, la victoria cubana fue un viento renovador para las izquierdas latinoamericanas, incluyendo las prácticas culturales y las sensibilidades estéticas (Pettiná, 2018; Zolov, 2018).

Aunque el gobierno a cargo de Adolfo López Mateos se consideraba “dentro de la Constitución, de extrema izquierda” (*Memoria política de México*, 2 de julio 1960), las tensiones de la Guerra Fría en México se intensificaron con la huelga de ferrocarrileros de 1959, que aglutinó diversas demandas sociales pendientes desde la Revolución Mexicana (Keller, 2018). De esta manera, un mes antes de que se inauguraría la segunda edición de la Bienal Interamericana, las posturas anticomunistas del gobierno mexicano y de la prensa oficialista se hicieron presentes con la detención de Siqueiros, acusado del delito de “disolución social”⁴, el 9 de agosto de 1960. “Los comunistas tiran a matar” fue el encabezado de la primera plana del periódico *La Prensa* (10 de septiembre de 1960), según el cual:

“detuvieron noche al dirigente máximo del Partido Comunista ‘mexicano’, el pintor David Alfaro Siqueiros, ejecutor de las consignas rojas (...). Ayer azuzó a estudiantes y maestros contra la policía, los dotó de armas (...), pero se guardó de andar cerca de la trifulca. Ahora alardeará de ‘héroe’”

⁴ El delito de disolución social penaba la propaganda política que violentara la paz pública o a la soberanía del Estado. En la década de 1960 fue utilizado como medida de represión a las demandas estudiantiles y sociales.

La noticia causó revuelo entre la comunidad artística. Miembros del Frente Nacional de Artes Plásticas y del Taller de Gráfica Popular decidieron no participar en la Bienal en protesta por la detención de Siqueiros y enviaron telegramas al presidente para exigir que se retirara la “campaña macartista contra los hombres de pensamiento democrático avanzado” (12 de agosto de 1960. Archivo CENIDIAP- INBA; Martínez, 2021, p. 280). Entre 85 y 90 artistas mexicanos se solidarizaron con Siqueiros al hacer público su rechazo de participar en la Bienal, incluyendo el propio José Luis Cuevas. Otros decidieron no asistir “por razones personales”, lo que equivalía a un apoyo implícito a Siqueiros o al menos un desaire para la Bienal. En conclusión, como lo manifestaba Miguel Salas Anzures:

“Siqueiros está preso por razones ajenas a la pintura. Su problema no tiene nada que ver con la Bienal (...). Pero ocurre que los artistas consideran que ausentarse de la Bienal es precisamente una de las formas que tienen para protestar” (“La cultura en México”, *Novedades*, 4 de septiembre de 1960, p.7).

Las protestas de su encarcelamiento se extendieron por Latinoamérica: los pintores venezolanos decidieron retirar sus obras (*El Nacional*, 2 de septiembre 1960, ICAA 1102412) y los artistas puertorriqueños expresaron al entonces director del INBA, Celestino Gorostiza, su “sentimiento de protesta” (8 de septiembre de 1960. SAPSLT-INBAL. Exp 15 2 18 13; Montes, 2021b, p.11). Hasta la UNESCO, a través del Congreso Internacional de Artes Plásticas, solicitó de manera oficial la libertad de Siqueiros (Montes, 2021b), por mencionar algunos ejemplos de la campaña de solidaridad que continuaría hasta su liberación por medio del indulto presidencial, el 13 de julio de 1964.

Las bienales de arte comenzaron a convertirse en espacios de enunciación política que más allá de las pugnas estéticas e ideologías unificaba a artistas y a agentes culturales. La libertad de los presos políticos fue una consigna que vinculó diversas luchas sociales y que tejió redes transnacionales de solidaridad, a través de la música, la gráfica y la performatividad. Aunque la calle y los espacios públicos fueron los lugares por excelencia para visualizar estas redes, la ausencia se convirtió en las bienales de arte en un arma poderosa de denuncia, sobre todo en un momento en que “los periódicos estaban cerrados a nuestras protestas y que toda manifestación pública es un acto ‘subversivo’” (FNAP, 13 de agosto de 1960. SAPSLT-INBAL. Exp 2 1 19 2; Montes, 2021b, p.9).

A pesar de ser “la bienal de los ausentes”, como la bautizó la crítica de arte Ida Rodríguez Prampolini (“Méjico en la Cultura”, *Novedades*, 2 de octubre de 1960), el vacío en la representación mexicana posibilitó la incorporación de artistas ligados al “universalismo plástico” como Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Pedro Coronel, Alberto Gironella, Enrique Clement y Remedios Vario (Montero, 2023). Asimismo, participaron todos los países de Latinoamérica, menos República Dominicana, Canadá y Paraguay (“Méjico en la Cultura”, *Novedades*, 4 de septiembre de 1960, p.7). Además de los pabellones nacionales, también hubo salas especiales y artistas invitados como los mexicanos Rufino Tamayo y Leopoldo Méndez; el estadounidense Jack Levine, premiado en la primera edición; el pintor Di Cavalcanti y el grabador Oswaldo Goeldi, ambos brasileños; el pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, quien obtuvo el premio internacional; el artista argentino Raul Soldi; y la grabadora boliviana Marina Núñez del Prado. Una serie de artistas, premios y exposi-

ciones que, en su conjunto, “como señaló Carrillo Gil en su reseña, (...) reflejaba los intentos del gobierno de reconciliar la figuración y la abstracción eligiendo un camino intermedio entre ambas” (citado en Martínez, 2021, p. 283).

Contrapesos entre pabellones nacionales y “fuera de selección”: La VI Bienal de São Paulo (1961)

La Bienal de São Paulo fue creada en 1951 por el empresario Francesco “Ciccillo” Matarazzo, quien tres años antes había fundado el *Museu de Arte Moderna*, a semejanza del MoMA de Nueva York. Desde su fundación, la Bienal se insertó en el proyecto modernizador y desarrollista brasileño, así como en sintonía con el panamericanismo. En sus primeras cinco ediciones, Gómez Sicre tuvo una importante influencia como asesor y agente cultural (Armato, 2015). Desde la tercera edición, en 1955, hasta la novena, en 1967, la Unión Panamericana participó con su propia representación —organizada obviamente por Gómez Sicre— lo cual resultaba contradictorio, ya que la Bienal de São Paulo había tomado el modelo veneciano de representaciones organizadas por países.

México comenzó a participar en la Bienal de São Paulo desde la segunda edición, realizada en 1953, con obras del Taller de Gráfica Popular y una sala especial, organizada en colaboración de la Galería Knoedler de Nueva York, dedicada a Rufino Tamayo, quien obtuvo el Premio al Mejor Artista Extranjero. Para la tercera edición, en 1955, México mandó litografías de Orozco, Siqueiros, Rivera y Tamayo, pertenecientes a la Colección Carrillo Gil, y no volvió a participar hasta 1959.

Aunque en los años cincuenta el gobierno mexicano optó por difundir a la Escuela Mexicana de Pintura como parte de su identidad nacional en bienales y ferias internacionales, Gómez Sicre comenzó a posicionar a otros artistas latinoamericanos que rompían con el canon nacional, a través del pabellón de la Unión Panamericana. Ese fue el caso de José Luis Cuevas, a quien Gómez Sicre invitó a participar por primera vez en la II Bienal de São Paulo, celebrada en 1955. Asimismo, sus gestiones como jurado fueron determinantes para que Cuevas obtuviera el primer premio en la categoría de dibujo durante la quinta edición, realizada en 1959, cuando nuevamente participó en la Bienal como parte del pabellón mexicano junto a José Chávez Morado, Francisco Goitia y Guillermo Meza.

Con las tensiones entre los bloques capitalista y socialista en ascenso, la Bienal de São Paulo influenciada desde Washington a través de Gómez Sicre, y por otro lado, con los principales muralistas mexicanos muertos o encarcelados, la Escuela Mexicana de Pintura en declive y el Frente Nacional de Artes Plásticas a punto de disolverse —lo que sucedió en 1963— hubiera sido esperable que el realismo social estuviera extinto de las siguientes ediciones de la bienal brasileña. Sin embargo, la llegada de Mario Pedrosa como director general en la sexta edición de 1961 ampliaría la geografía artística y estilística de la Bienal de São Paulo involucrando a diversos países tanto capitalistas como socialistas, así como a los recientemente descolonizados.

Mario Pedrosa tuvo una doble formación estética. En sus primeros años, abrazó la visión marxista del arte y militó en el Partido Comunista brasileño. Sin embargo, tras entrar en contacto con las vanguardias —en especial con Alexander Calder— durante su estancia en Estados Unidos,

Pedrosa replanteó sus posturas estéticas, se interesó en las formas afectivas del arte y realizó su tesis doctoral ligada a la teoría de la Gestalt. A su regreso a Brasil, se convirtió en uno de los principales impulsores del arte concreto y neoconcreto, y promovió la creación de colectivos como Grupo Frente, fundado hacia 1954 por jóvenes artistas como Iván Serpa, Lygia Clark y Hélio Oiticica (Cofré, González y Quezada, 2019).

Una vez nombrado director del *Museu de Arte Moderna* y por ende, director general de la Bienal⁵, Pedrosa inició un largo viaje para “apacurar resentimientos” (*O Jornal*, 17 de mayo de 1961, ICAA 1111109) y convocar a varios países, incluyendo los socialistas. De esta manera, la Bienal de São Paulo —que había comenzado diez años antes, con 22 países, todos de Europa y América, con excepción de Japón— aumentó más del doble las participaciones nacionales. Para su sexta edición convocó a 51 representaciones, entre ellas, Hungría, Rumanía, Unión Soviética, Costa de Marfil, Nigeria, Senegal y El Salvador que se sumaban por primera vez.

Mario Pedrosa incluyó la categoría de expositores “fuera de la selección”, es decir, que no participaban en los premios. Esta estrategia le permitió organizar salas especiales—como se verá más adelante—, así como exposiciones paralelas, aparentemente contrapuestas, como una retrospectiva del realismo social soviético⁶ y al mismo tiempo, tres salas especiales auspiciadas por el MoMA, dedicadas a los artistas vivos del expresionismo abstracto: el pintor Robert Motherwell, el grabador Leonard Baskin y el escultor Reuben Nakian. Además, incluyó otras muestras de artistas fallecidos como el dadaísta alemán Kurt Schwitters; el maestro japonés Tomioka Tessai, el muralista mexicano José Clemente Orozco, así como el pintor uruguayo Pedro Figari Solari. De este modo, la sexta edición de la Bienal de São Paulo fue una metáfora de la coexistencia pacífica y la distensión.

A pesar de las innovaciones curatoriales y geográficas, el Gran Premio de la VI Bienal de São Paulo fue, por tercera vez consecutiva, para Francia, el cual fue obtenido por la artista franco-portuguesa María Helena Vieira da Silva, la primera mujer en obtener el *Gran Prix* en este certamen. Desde que fue instaurado en 1953 hasta 1969, el Gran Premio de la bienal brasileña fue otorgado únicamente a artistas euro estadounidenses, provenientes de Italia (1957), Gran Bretaña (1959 y 1967), Estados Unidos (1963), Alemania (1969) y Francia que ganó en cuatro ocasiones (1953, 1955, 1961 y 1965). Dicho de otro modo, para la Bienal paulista, el arte latinoamericano podía ser maduro, pero no lo suficientemente como para ganar el máximo galardón. Una situación que no sólo se explica porque frecuentemente era considerado como “derivativo” sino también porque el mercado del arte fuera de Estados Unidos y Europa todavía era incipiente.

Desde inicios de los sesenta *globales*, las bienales fueron cuestionadas debido a que, además de su carácter geopolítico, eran eventos comerciales que beneficiaban más a las empresas privadas que al arte mismo, como lo manifestaba el uruguayo Jesualdo Sosa (c.1961, p. 2. ICAA 1238805) en un

5 Anteriormente, existía la figura de director artístico, cargo que fue ocupado por Lourival Gomes Machado, en 1951 y 1959, así como por Sérgio Milliet, en las ediciones de 1953, 1955 y 1957.

6 Según Leyva, originalmente también iba a incluir a las vanguardias rusas como el suprematismo y el constructivismo, pero “los representantes de la URSS descartaron esa idea” (Leyva, 2012, p. 37)

informe posiblemente escrito para la KGB⁷ sobre la participación de los artistas uruguayos “pequeñoburgueses” en la sexta edición de la bienal paulista. En opinión del pedagogo uruguayo, existía una “especie de inteligencia internacional” que en una década había crecido de “forma avasallante” y que concentraban “la autoridad” sin consultar la selección de obras con la opinión pública ni con la de las “instituciones tradicionales”, pues “no hacen más que responder a las exigencias de las formas capitalistas imperialistas que propician la castración de contenidos de todo tipo de artes” (Sosa, c.1961, p.3. ICAA 1238805). Finalmente, concluía con dos observaciones significativas:

“El avance del arte abstracto, ha traído como consecuencia un movimiento comercial en esta disciplina: creación de numerosas galerías, multiplicación de intermediarios y ‘marchands’, profusa crítica (...) Hay tener en cuenta a este respecto que, un Gran Premio de San Pablo o Venecia, a parte del dinero del premio que recibe el artista, significa una súbita valoración de su obra en el mercado y eso representa miles y miles de dólares, ya que las transacciones de las obras de arte han alcanzado cifras astronómicas” (Sosa, c.1961, p.4 y 7. ICAA 1238805).

La Guerra Fría Cultural acentuó el debate de las fuentes de financiamiento del arte. Por un lado, el realismo social —tanto mexicano como soviético— había sido principalmente patrocinado desde el Estado, en el entendido de que la expresión artística estaba en función de la *praxis* revolucionaria, luego institucionalizada y finalmente, oficializada. En cambio, el arte abstracto se interpretó como una expresión impulsada desde el mercado, a través de galerías y coleccionistas privados, en el entendido de que el arte se dirigía al goce estético y de consumo cultural. No obstante, los límites entre una y otra no siempre fueron ni han sido claros. Por eso no es de extrañar que José Luis Cuevas criticara a Siqueiros por atacar “el arte burgués y es de lo que vive con sus retratos halagüeños y melosos” (“Méjico en la Cultura”, *Novedades*, 6 de julio de 1958. ICAA 772221), pues varios muralistas mexicanos también realizaron pintura de caballete y colaboraron con galerías tanto mexicanas como estadounidenses. Por otro lado, a falta de un estado paternalista —como el mexicano— que “guiara” y “decidiera” lo que es arte y cultura, no es de extrañar que los servicios de inteligencia como la CIA encontraran maneras para filtrar la postura “gubernamental”, a través del financiamiento de museos y fundaciones.

Esta multiplicidad de usos, funciones y formas de financiamiento fue particularmente visible en la participación mexicana durante la VI Bienal de São Paulo, donde también se reflejaron las negociaciones de los agentes culturales para posicionar hegemonías artísticas, en este caso, entre el mexicano Miguel Salas Anzures, y el brasileño Mario Pedrosa.

Tras la malograda Bienal Interamericana de Pintura y Grabado y con motivo de los cincuenta años de la Revolución Mexicana, Salas Anzures participó con una ponencia titulada “¿Hasta qué grado es revolucionario el arte mexicano de este medio siglo?” (“Méjico en la Cultura”, *Novedades*,

7 Conforme a las anotaciones de investigación realizadas por Gabriel Peluffo Linari en el registro de catalogación ICAA 1238805. Los artistas uruguayos que participaron en la VI Bienal de São Paulo fueron Juan Ventayol, Manuel Espínola Gómez, y José Pedro Costigliolo.

18 de diciembre de 1960). Dicha intervención desató una intensa polémica con el coleccionista Carrillo Gil y sobre todo, incomodó al oficialismo pues, al ser Salas Anzures un funcionario del INBA, fue evidente que los cuestionamientos de continuar con la Escuela Mexicana de Pintura como representación nacional era cuestionada desde las entrañas de la institución (Garduño, 2004; Montero, 2023). La polémica derivó finalmente en la renuncia de Salas Anzures, quien en su carácter de funcionario había sido el enlace e interlocutor de colectivos como el Frente Nacional de Artes Plásticas y el Taller de Gráfica Popular. No obstante, tras su renuncia le escribió una carta personal al entonces director del INBA, Jaime Torres Bodet, en la que expresó su simpatía hacia los “otros” artistas más ligados al surrealismo, al realismo poético, al expresionismo y a los abstraccionismos:

“Me siento satisfecho por haber contribuido a lograr la libre expresión artística en un medio que durante años estuvo cerrado a muchos artistas como Tamayo, Mérida, Paalen, Leonora Carrington, Remedios Varo, Juan Soriano, Echeverría, Cuevas, Pedro Coronel, Rojo, Felguérez, Rodríguez Lozano, etc.” (Miguel Salas Anzures, 25 de febrero de 1961. AH-INBAL; Guadarrama, 2008, p. 8-9)

Tras su salida del ámbito gubernamental, Salas Anzures formó una fundación para crear un museo de arte contemporáneo independiente del Estado y entró en contacto con Mario Pedrosa (Leyva, 2012) para que —además de la selección oficial mexicana organizada por el INBA⁸— se aceptara en la Bienal de São Paulo una segunda sala con obra de los rupturistas Lilia Carrillo, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Luis Nishizawa, Vicente Rojo, Waldemar Sjölander y Vladí, en la categoría de artistas invitados “fuera de selección” (catálogo de la VI Bienal de São Paulo, 1961, p. 390-391).

Como había sucedido con el pabellón de la Unión Panamericana, las salas “fuera de concurso” sirvieron como contrapeso de las representaciones nacionales y una forma de posicionar a artistas que no formaban parte del canon oficial. Asimismo, estos espacios “fuera de selección” contribuyeron a apuntalar la figura del “curador” —todavía en proceso de formación— donde sus funciones tradicionales como conservador del patrimonio y organizador de exhibiciones comenzaban a ampliarse para convertirse en un “árbitro estético tras bambalinas” (Ramírez, 1996, p.21), por ejemplo, para la conformación de identidades en el arte latinoamericano.

En las ediciones posteriores de la Bienal de São Paulo, México fue incorporando en sus selecciones nacionales a artistas vinculados a la Generación de la Ruptura, pero procurando un equilibrio entre grupos y tendencias. En la séptima edición de 1963, comisariada por Horacio Flores Sánchez, México participó con obra gráfica de José Guadalupe Posadas, con motivo de su 50 aniversario luctuoso, y obra del pintor Ricardo Martínez, quien inspirado en el arte prehispánico plasmaba los misterios de la figura humana. En 1965, se enviaron obras de Gunther Gerzso y Ra-

8 Los artistas de la selección oficial mexicana, organizada por el comisario Horacio Flores Sánchez, entonces jefe de artes plásticas del INBA, fueron: Pedro Coronel, Fernando Castro Pacheco, Carlos Orozco Romero, Cordelia Urueta, Héctor Xavier, Ángel Bracho, Arturo García Bustos, Francisco Moreno Capdevilla, Leopoldo Méndez, Pablo O’ Higgins, Fernando Castro Pacheco y Alfredo Zalce. Además, por invitación de Pedrosa, el INBA organizó la sala especial de Orozco. (Leyva, 2012, p. 50-62)

fael Coronel, ambos vinculados a la Generación de la Ruptura, pero con estilos muy distintos entre ellos. Mientras Gerzso exploraba la estética precolombina desde la abstracción, Coronel —quien obtuvo el Premio Bienal Americana de Córdoba, otorgado durante la bienal paulista— se acercaba más a lo neofigurativo. Para la novena edición, en 1967, la selección mexicana incluyó obras de la surrealista Leonora Carrington y Francisco Corzas con una “pintura enraizada en la historia” (Hernández Campos, catálogo de la IX Bienal de São Paulo, 1967, p.333). Finalmente, para la décima edición, realizada en 1969, se incluyeron obras de Antonio Peláez y Cordelia Urueta, considerados como abstractos, así como del surrealista y neobarroco Pedro Friedeberg. Para el comisario Jorge Hernández Campos, quien organizó el pabellón mexicano de 1965 a 1969, la inclusión de estos nuevos artistas no implicaba una fractura en el campo artístico nacional. Al contrario, consideraba que “la pintura mexicana ha sido, desde sus orígenes, una pintura de ‘conexión’ más que de ‘ruptura’, contrario a lo que fueron, en general, los movimientos del siglo XX” (Hernández Campos, catálogo de la IX Bienal de São Paulo, 1967, p. 333).

Mario Pedrosa continuó como director de la Bienal de São Paulo, aun cuando ésta se separó del Museo para ser financiada a través su propia fundación y a pesar del golpe de Estado en contra del presidente João Goulart en 1964. Sin embargo, tras denunciar las violaciones a los derechos humanos por parte del régimen militar brasileño y de la publicación de sus libros *La opción brasileña* y *La opción imperialista* —ambos de 1966— Pedrosa se vio obligado a asilarse primero en la Embajada de Chile, y finalmente, en 1970, en la ciudad de Santiago, donde impulsaría la creación del Museo de la Solidaridad de Salvador Allende (Cofré, González y Quezada, 2019).

Como había sucedido con la II Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, la X Bienal de São Paulo se transformó, ante el recrudecimiento del régimen militar y de la Doctrina de Seguridad Nacional, en un lugar de enunciación política y de protesta. Nuevamente la ausencia se convirtió en una de las herramientas más eficaces para expresar la desaprobación y reafirmar solidaridad latinoamericana. Conforme a la nota *To Bienal or not to Bienal: San Pablo: protesta y abstención*” (*Análisis*, 29 de julio de 1969, p. 70. ICAA 774207), “la multiplicación de estos autos de fe [ponía] en peligro el desarrollo normal de la X Bienal paulista”. Siqueiros, Tamayo y Alberto Gironella —quien sostenía el principio de no participar en competencias de representación nacionalista (García, 2018)— rechazaron participar como repudio al régimen militar, al igual que decenas de artistas de Estados Unidos, Holanda, Bélgica y Francia. El vacío de grandes nombres, la ausencia como postura política, el desprestigio de la Bienal como “cómplice” de la dictadura y el surgimiento de nuevas prácticas artísticas cuyos formatos no se adaptaban al formato bienal, provocaron que la década de 1970 fuera un periodo de crisis para la Bienal de São Paulo (López, 2017).

Entre lo objetual y la performatividad: III Bienal Americana de Arte en Córdoba (1966).

Después de las tormentas que implicaron las dos ediciones de la Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, el gobierno mexicano eligió la calma y no realizó una tercera edición. Sin embargo, ese vacío sería aprovechado por la Bienal Americana de Arte, organizada en Córdoba. La primera edi-

ción se realizó en 1962 únicamente con la participación del “Cono Sur”, es decir, con Brasil, Uruguay, Chile y Argentina. La segunda, en 1964, se abrió a otras naciones sudamericanas, y fue hasta 1966 que la convocatoria se extendió a todos los países latinoamericanos, incluido México. (Rocca, 2019).

La Bienal Americana de Arte, mejor conocida como la Bienal de Córdoba, tiene sus antecedentes en las cuatro ediciones del “Salón IKA”, certámenes de carácter nacional, organizados de 1958 a 1961, por la empresa automotriz Industrias Kaiser Argentina (IKA). Como sucedió con la Bienal de São Paulo, las condiciones ideológicas del desarrollismo que impulsó la relación arte e industria posibilitaron la creación de esta Bienal, también financiada por Grupo Kaiser que contaba con un importante porcentaje de capital estadounidense (Rocca, 2019) e impulsada por los anhelos de los artistas locales de internacionalizarse, lo cual significaba “actualizarse” (Giunta, 2001, p.29).

Para su tercera edición, realizada en 1966, se consolidó el perfil de la Bienal de Córdoba como un espacio para el arte latinoamericano, en parte por las recomendaciones del crítico Lawrence Alloway, entonces director del museo Guggenheim y por el creciente interés de coleccionistas estadounidenses por el arte de la región (Giunta, 2001; Rocca, 2019). No obstante, la tercera edición se realizó en pleno caos del golpe de estado que derrocó al presidente Arturo Umberto Illia, y que provocó diversos actos de resistencia y movilizaciones por la presencia militar y la violación de la autonomía universitaria. Las masas obreras también mostraron su descontento, incluyendo aquellos que trabajaban en Industrias Kaiser y que cuestionaban —pese a la campaña de difusión interna— el gasto desmedido para organizar la Bienal en lugar de destinarlo al mejoramiento de sus condiciones laborales (Giunta, 2001; Rocca, 2019). A pesar de este clima de inestabilidad, la Bienal de Córdoba era —según María Cristina Rocca (2019)— percibida como una “afirmación cosmopolita” que enriquecía a la ciudad, así que finalmente se inauguró el 14 de octubre de 1966.

Las bienales habían sido espacios convencionales para las “bellas artes”, pero hacia mediados de los sesenta globales comenzaron a coincidir y a provocar nuevas formas de arte político, como los *happenings* y las instalaciones, que desde la performatividad y la anti-institucionalidad ampliaban el concepto tradicional de la obra de arte. Aunque hubo algunas actividades oficiales innovadoras como las Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental, la convocatoria de la III Bienal de Córdoba se limitó a la pintura y privilegió a los artistas jóvenes (Rocca, 2019). No obstante, en paralelo surgieron otras manifestaciones subversivas como el Primer Festival Argentino de Formas Contemporáneas, mejor conocido como la “anti-bienal”, pues era organizado por el arte ignorado en los circuitos tradicionales (Giunta, 2001). Como explica Andrea Giunta (2021, p. 291), “los objetos, las ambientaciones, los espectáculos de danza y los *happenings*, que rompían los formatos establecidos por la bienal, abrían, sin proponérselo, espacios para que se filtrara en su ámbito el conflictivo clima político que se vivía en el país.”

A diferencia de las ediciones pasadas, donde cada país participante aportó a un miembro del jurado, la III Bienal de Córdoba tuvo un jurado reducido a cinco integrantes, compuesto por Alfred H. Barr, entonces director de colecciones del MoMA; Sam Hunter, director del Jewish Museum de Nueva York; Arnold Bode, director de *Documenta*, organizada desde 1955 en Kassel, Alemania; el arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva, y el crítico de arte argentino Aldo Pellegrini. No

obstante, como resalta María Cristina Rocca (2019), el cambio más significativo fue que aunque la selección quedaba a cargo del comité de cada país, la Bienal se reservaba el derecho de aceptación, de manera que los participantes tuvieron el tratamiento de invitados.

En el caso de México, el INBA nombró a un comité seleccionador *exprofeso* que estuvo conformado por los artistas y agentes culturales Mathias Goeritz y Helen Escobedo, el arquitecto Ricardo de Robina, el historiador Xavier Moyssén y el crítico de arte Alfonso de Neuville. La mayoría de ellos estuvieron involucrados con una nueva manera de repensar las prácticas artísticas mexicanas, desde las neovanguardias. Por ejemplo, Goeritz y Escobedo se orientaron a la “integración plástica”, ya fuera desde la experimentación y la monumentalidad en el caso de Escobedo, o desde la “arquitectura emocional” en el caso de Goeritz, quien colaboró en 1955 con Ricardo de Robina para la construcción de las Torres de Satélite. No obstante, el objetivo del comité era conformar una delegación en pintura, que estuvo balanceada en estilos e integrada por Pedro Friedberg, Vlady, Luis López Loza —vinculados a la Generación de la Ruptura— y Alfredo Falfán Vivanco, cuya trayectoria transitó en solitario.

El Gran Premio de la Bienal fue para el venezolano Carlos Cruz-Diez, por lo que —al igual que la edición pasada— la Bienal de Córdoba privilegió al arte cinético. Pedro Friedeberg, cuya obra se caracteriza por ser un cruce entre el arte óptico, el surrealismo, el neobarroco y la geometría sagrada fue galardonado con el premio Transax. Por otro lado, Alfredo Falfán Vivanco recibió el premio Dirección Municipal de Cultura de Córdoba-Museo Genaro Pérez, quien —según la revista argentina *Análisis* (No. 292, 17 de octubre de 1966, ICAA 770553)—“era un artista sin mayores antecedentes. Sin embargo su expresionismo simbólico, traspasado por el tema de lo humano, recorre un clima tortuoso y dramático”.

Los sesenta globales fueron una época de crisis institucional, de apertura de espacios independientes y de experimentación artística. En México, más de cuarenta diferentes galerías ofrecían hacia 1964 un promedio de seis inauguraciones a la semana (Goldman, 1978, p.35). Ese mismo año, el gobierno mexicano abrió el Museo de Arte Moderno. Esta efervescencia facilitó la visibilidad de grupos y colectivos como Los Hartos o su némesis, los llamados “interioristas” (Josten, 2014). Los Hartos fue un grupo efímero, conformado por doce creadores, entre ellos José Luis Cuevas, Pedro Friedeberg y Mathias Goeritz, cuya primera y única exposición se realizó en la Galería Antonio Souza el 30 de noviembre de 1961, a la manera de un *happening*, en el que repartieron un manifiesto para “desinflar el arte” y declarar su hartazgo “de la aburridísima propaganda de los ismos y de los istas, figurativos o abstractos”. (Suplemento “México en la Cultura”, *Novedades*, 10 de diciembre de 1961. ICAA 752226).

Tras su incursión con Los Hartos, Pedro Friedeberg comenzó a internacionalizarse: en 1963 fue invitado a exponer en la *Pan American Union* de Washington, dirigida por Gómez Sicre, quien también escribió en el catálogo de su exposición realizada en 1964 en la *Byron Gallery* de Nueva York. Ese mismo año, participó en la IV Bienal de París representando a México, además —como ya mencionó— de su participación en la III Bienal de Córdoba en 1966 y en la X Bienal de São Paulo en 1969.

Por otro lado, aunque no estaban formalmente conformados como grupo e incluso algunos rechazaron el término, los “interioristas” estuvieron vinculados a la propuesta reivindicativa y de regreso a la figuración impulsada por el exmilitar estadounidense Selden Rodman con su libro *The*

Insiders: Rejection and Rediscovery of Man in the Arts of Our Time (Conde, 1999; Garza, 2020). Escrito en 1960, Rodman hacía una revisión de la tradición e influencia expresionista de José Clemente Orozco, además de hacer una crítica al expresionismo abstracto.

“Los interioristas” realizaron su primera exposición en 1961 con obras de José Clemente Orozco, Arnold Belkin, Rafael Coronel, José Luis Cuevas, Francisco Corzas, Antonio Rodríguez Luna y Francisco Icaza, así como con fotografías de Nacho López. Ese mismo año, como relata Belkin (“Diorama de la Cultura”, *Excelsior*, 6 de mayo de 1962; Belkin, 2014, p.1), Francisco Icaza y él publicaron el primero número de la revista-cartel *Nueva Presencia* que “ contenía un manifiesto en el que denunciábamos el arte ‘de buen gusto’ y pugnábamos por ‘un arte significativo para nuestros contemporáneos’”. Con el tiempo, el movimiento se vinculó con el neohumanismo y con diversos artistas como Alfredo Falfán Vivanco.

La III Bienal de Córdoba se realizó unos meses después de la polémica exposición mexicana *Confrontación 66*, considerada por historiadores como Jorge Alberto Manrique (2001, p.227), el “acta de defunción” de la Escuela Mexicana de Pintura. Como es sabido, *Confrontación 66* fue organizada como consecuencia directa de la edición mexicana del Salón Esso, realizado un año antes, como parte de la serie de concursos impulsados por Gómez Sicre en varios países latinoamericanos, cuyas obras ganadoras irían a concursar a Washington. Para Gómez Sicre su iniciativa “sin precedentes” tendría tal repercusión que “cuando se escriba la historia del arte contemporáneo en Latinoamérica, los historiadores tendrán que distinguir en dos períodos: pre-Esso y post-Esso” (citado en Tibol, 1992, p. 20). Irónicamente, eso quizás sería cierto, pero por las razones equivocadas.

Las controversias del Salón Esso mexicano iniciaron cuando el primer premio fue asignado al pintor Fernando García Ponce ya que su hermano Juan formaba parte del jurado. La segunda discordia fue la negativa de Tamayo, también jurado, de premiar al nominado Benito Meseguer, asociado a “los interioristas” (Garza, 2020). Aunque la discusión reflejaba viejas tensiones del campo artístico mexicano en torno a la autoridad y el institucionalismo, la encendida polémica se expresó en términos de Guerra Fría. La inauguración, realizada el 2 de febrero de 1965, incluyó golpes y bofetadas: “Lárgate a Washington, traidor, vendido a la OEA”, le gritaban a José Luis Cuevas. Del otro lado, Olga Tamayo, esposa y agente del artista oaxaqueño, vociferaba: “¡Son los ardidos comunistas! ¡Son los ardidos comunistas! ¡Pero que sepan que se acabaron las hoces y los martilllos!” (cit. en Tibol, 1992, p. 22). La cobertura de la prensa y de la crítica especializada se limitó a describir los pormenores del pleito lo que evidenciaba, como concluye Daniel Montero (2023, p. 254) “la misma crisis de la discursividad moderna mexicana, que no sabía, o no podía, actualizar las formas de confrontación y de argumentación.”

Por otro lado, las discordias en *Confrontación 66* fueron la separación de artistas por edades y la conformación del comité seleccionador⁹ que dejaba fuera a agentes culturales consagrados como los artistas Siqueiros y Tamayo. Con posturas similares, Tamayo consideraba que “los únicos

⁹ El comité seleccionador estuvo compuesto por los críticos de arte Raquel Tibol y Alfonso de Neuville así como por los artistas Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Juan García Ponce, Francisco Icaza, Benito Meseguer y Mario Orozco Rivera.

jefes de las dos escuelas pictóricas en México somos David Alfaro Siqueiros y yo, y como jefes somos los únicos que podemos ser jurados en cualquier tipo de confrontación" (citado en Tibol, 1992, p 78). Asimismo, Siqueiros coincidía en que:

"En México: la única confrontación posible es entre *ellos* y *nosotros*. *Ellos* son los invitados a la exposición de Bellas Artes que tanto revuelo ha armado en México, y *nosotros*, David Alfaro Siqueiros y los exponentes de la corriente pictórica mexicana del mural, además de otros pintores que no fueron invitados a *Confrontación 66*, como Rufino Tamayo. Sólo el movimiento pictórico mexicano que ha tenido trascendencia internacional (...) puede ser confrontado con las corrientes europeas que ahora son sostenidas por el grupo que ha sido escogido para exponer en *Confrontación 66*" (citado en Tibol, 1992.p 79).

La famosa consigna de Siqueiros "no hay más ruta que la nuestra", que dio nombre a su escrito de 1945 y a las disputas iniciales con Tamayo, ahora se invertía para designar en el *nosotros* a la vieja guardia que todavía consideraba que el centro de la discusión era el enfrentamiento de dos tesis pictóricas, apelando a la legitimación de la autoridad y a la *mexicanidad*, sin considerar o visualizar como ya era evidente en los actos subversivos de la III Bienal de Córdoba, que la institucionalidad, la pintura como objeto crítico, e incluso, las exposiciones y bienales de representación nacional habían perdido su vitalidad frente a nuevas formas de entender la experimentación y la circulación de las prácticas artísticas.

Conclusiones

Para entender las complejidades de la Guerra Fría Cultural y cómo se vinculó con los reacomodos y disputas del campo artístico mexicano es necesario mirar más allá de las dicotomías *realismo social versus expresionismo abstracto*, *muralistas versus rupturistas* e incluso, de lo "nacional" versus lo "universal". Si bien estas categorías formaron parte central de la discusión y han sido de gran utilidad para explicar los reacomodos artísticos de la época, su abuso puede llevar a simplificar el complejo entramado de transformaciones artísticas que sucedieron durante los *sesenta globales* y que no se reducen a un cuestión meramente formal, estilística o de escalas sino que se expanden a otras discusiones artísticas y políticas como la función del arte, los procesos de financiamiento, la institucionalidad, el papel del Estado y de la iniciativa privada, y por supuesto, la relación del arte con las políticas de representación.

Las bienales, en tanto eventos donde se cruza lo geopolítico, lo curatorial y el mercado, fungieron como *zonas de contacto* que posibilitaron implementar estrategias y negociaciones para posicionar, desplazar y equilibrar hegemonías artísticas, donde el papel de los agentes culturales fue fundamental. La Bienal de São Paulo, la Bienal de Córdoba y en menor medida, la Bienal Interamericana de Pintura y Grabado estuvieron vinculadas al panamericanismo, impulsado por Estados Unidos, desde donde José Gómez Sicre, en su carácter de jefe de Artes Visuales de la OEA, impulsó al arte abstracto y neofigurativo en la región. En México, las operaciones culturales de Gó-

mez Sicre fueron imprescindibles para posicionar a José Luis Cuevas y contribuyó a la internacionalización de Pedro Friedeberg. Sin embargo, su cercanía con estos creadores, la organización de iniciativas como el pabellón de la Unión Panamericana en la Bienal de São Paulo o las versiones locales del Salón Esso están lejos de explicar por sí solas las rupturas y reacomodos del campo artístico mexicano, el surgimiento de la experimentación artística e incluso el desplazamiento de la estética muralista y del realismo social, que durante los sesenta *globales* tuvo su continuidad con Siqueiros y sus renovaciones con colectivos como “los interioristas”.

A diferencia de la década de 1950, donde las representaciones nacionales se decantaron por los “Tres Grandes” muralistas, Tamayo o el Taller de Grafica Popular, las selecciones que participaron representando a México en las bienales latinoamericanas de los sesenta *globales* fueron más diversas y permiten trazar cómo esa “ruptura” no fue súbita ni inmediata sino un proceso en la que participaron diversas tendencias, grupos, artistas y agentes culturales. Aunque todavía en la I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, de 1958, el realismo social fue la tendencia que representó a la identidad mexicana, también se visualizó una crisis en la institucionalidad que daría entrada a los “rupturistas”.

La segunda edición de la Bienal Interamericana buscó subsanar los problemas de representación tanto en su organización como en los premios otorgados, pero se convirtió en un espacio de protesta y enunciación política ante la detención Siqueiros, consecuencia de las pesquisas “anticomunistas” en un momento en que la Guerra Fría en México y en Latinoamérica comenzaban a radicalizarse, a consecuencia del triunfo de la Revolución Cubana. La ausencia y el rechazo público para participar fueron las armas más poderosas de los artistas para solidarizarse y protestar frente al autoritarismo, como también sucedió en la décima edición de la Bienal de São Paulo.

Las bienales de São Paulo y de Córdoba surgieron íntimamente vinculadas a los intereses capitalistas y a la ideología desarrollista que veía en el arte un indicador de estatus social, cultural y económico. No obstante, la vocación internacional de la Bienal de São Paulo se reforzó gracias a las gestiones de Mario Pedrosa, quien convocó también a las naciones socialistas y recién descolonizadas. Asimismo, a través de pabellones especiales y salas “fuera de selección”, buscó equilibrar diversas manifestaciones artísticas, que incluyó al realismo social —en su versión soviética y mexicana—, al expresionismo abstracto y a las vanguardias históricas. La participación mexicana en las cinco ediciones de la Bienal de São Paulo, de 1961 a 1969, y en la III Bienal de Córdoba, de 1966, permitió incorporar a nuevos artistas en el circuito internacional y, aunque se alejó de los *mexicanismos*, buscó equilibrar tendencias incorporando obras expresionistas, surrealistas, realistas y abstractas. En estas negociaciones, las salas “fuera de concurso” o pabellones especiales sirvieron de contrapeso de las representaciones nacionales, así como estrategias para favorecer los reacomodos artísticos, desde el extranjero. Tal fue el caso del pabellón de la Unión Panamericana, comisariado por Gómez Sicre en la Bienal de São Paulo de 1955 a 1967 o la sala “fuera de concurso”, organizada por Miguel Salas Anzures, en 1961, en VI Bienal de São Paulo.

A pesar de los golpes de estado en Brasil y Argentina, las bienales de São Paulo y Córdoba lograron concretarse. Aunque ambas bienales fueron espacios convencionales para las “bellas ar-

tes" también fueron coyunturas para posicionamientos políticos y eventos subversivos que buscaron actualizar las prácticas y los circuitos artísticos, trascender la dimensión "objetual" y proponer nuevas formas de arte político.

Archivos

- Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (CENIDIAP-INBAL).
- Archivo digital de la Bienal de São Paulo (catálogos). Disponible en: <https://issuu.com/bienal>
- Archivo Proyecto Siqueiros: Sala de Arte Público - La Tallera, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (SAPSLT-INBAL).
- Repositorio digital *Documents of Latin American and Latino Art* del *International Center for the Arts of the Americas (ICAA), Museum of Fine Arts, Houston*. Consulta 15 de enero de 2025: <https://icaa.mfah.org/>.

Bibliografía

- Acha, J. (1981). *Las bienales en América Latina de hoy*, En Revista del arte y la arquitectura en América Latina de hoy (Vol. 2, Nº 6), 14–16.
- Alburquerque, G. (2011). *La Trinchera Letrada. Intelectuales latinoamericanos y Guerra Fría*. Santiago: Ariadna Ediciones.
- Armato, A. (2015). *Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco Bienales de São Paulo*. En Caiana (Nº 6), 33-43.
- Belkin, A. (2014). *Textos seleccionados de Arnold Belkin* (Tomados del libro *Contra la amnesia*). México: UAM-Iztapalapa
- Bernal, M. y Pini, I. (2018). *Un modelo de arte latinoamericano: José Gómez Sicre y el Departamento de Artes Visuales de la OEA*. En Nierika. Revista de Estudios de Arte (Año 7, Nº 13), 81-98.
- Bourdieu, P. (1980). *El sentido práctico*. Madrid: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (1994). *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Booth, W. (2021). *Rethinking Latin America's Cold War*. En The Historial Journal (Nº 64-4), 1128-1150.
- Briuolo D. (2009). *Guerra Fría en Bruselas: México en la Exposición Universal de 1958*. En Discurso Visual (Nº13). Consulta 15 de enero de 2025: <https://discursovisual.net/dvweb13/agora/agodiana.htm>
- Calandra, B. y Franco, M. (ed.). (2012). *La guerra fría cultural en América Latina: desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Casals, M. (2023). *Otros espacios, otrastemporalidades. La historiografía política latinoamericana y la Guerra Fría*. En Pettinà V. (ed.), *La Guerra Fría latinoamericana y sus historiografías* (pp.19-58)., Madrid: Asociación de Historiadores Latinoamericanas Europeos.
- Chávez, A. (2020). *Arte y política: Rufino Tamayo y su controversia con los muralistas*. En Discurso Visual (Nº 45), 105-113. Consulta 15 de enero de 2025: https://www.discursovisual.net/dvweb45/TT_45-10.html
- Cockcroft (1974). Eva, *Abstract Expressionism, weapon of the cold world*. En ArtForum (Vol.12 Nº10). Consulta 15 de enero de 2025: <https://www.artforum.com/features/abstract-expressionism-weapon-of-the-cold-war-214234/>

- Cofré, C., González, F., Quezada, L. (1998). *Mario Pedrosa y el CISAC: Configuraciones afectivas, artísticas y políticas*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados. [Versión Kindle]
- Conde, T. (1999). *La aparición de la Ruptura*. En *Un siglo de arte mexicano 1900-2000*. Ciudad de México: CONACULTA-INBA-Landucci Editores.
- Cruz, D., Garay, C y Velázquez, M (2021). *Diplomacia Cultural en México durante la Guerra Fría. Exposiciones y prácticas artísticas (1946-1968)*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores.
- Dubinsky, K et. al. (2009). *New World Coming: The Sixties and the Shaping of Global Consciousness*. Toronto: Between the Lines.
- Eder, R (ed.) (2014). *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*. México: UNAM.
- Ferguson, B (1996), *Exhibition Rhetorics Material Speech and Utter Sense*. En Greenberg, R., Ferguson, B., y Nairne, S. (ed.), *Thinking About Exhibitions* (pp.176-90). Londres: Routledge.
- Fuente, D. (2018). *La disputa de “la ruptura” con el muralismo (1950-1970): Luchas de clases en la rearticulación del campo artístico mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- Fox, C. (2013). *Making art panamerican: Cultural policy and the cold war*. Estados Unidos: Universidad de Minnesota.
- García, P. (2018). “El Salón Independiente como modelo alternativo de autogestión, práctica colectiva y experimentación en la historia del arte contemporáneo”. En García, P y Medina C. (ed.), *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968-1971* (pp.45-68). México: MUAC-UNAM.
- Garduño, A (2004). *Muralismo, revolución y religión (1960-1961): polémica entre Alvar Carrillo Gil y Miguel Salas Anzures*. En *Discurso Visual* (No.6). Consulta 15 de enero de 2025: <https://discursovisual.net/dvweb06/aportes/apogarduno.htm#>
- Garza, D. (2020). *Realismo vs abstracción. Salón ESSO y otros lugares comunes durante la Guerra Fría*. En *GasTV. Revista digital de arte contemporáneo en México*. Consulta 15 de enero de 2025: <https://es.scribd.com/document/664928418/Daniel-Garza-Realismo-vs-abstraccion-Salon-Essy-Guerra-Fria>.
- Garza, D. (2021). *Arquitectura e integración plástica. Los pabellones mexicanos de Bruselas 58, Montreal 67 y Osaka 70*. En Cruz, D., Garay, C. y Velázquez, M. (2021). *Diplomacia Cultural en México durante la Guerra Fría. Exposiciones y prácticas artísticas (1946-1968)*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores.
- Green, C. y Gardner, A. (2013). *Biennials of the South on the Edges of the Global*. En *Third Text* (Vol. 27, Nº 4), 442-455.
- Green, C. y Gardner, A. (2016). *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions That Created Contemporary Art*. Malden: Wiley-Blackwell. [Versión Kindle]
- Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires-Barcelona-México: Editorial Paidós.
- Giunta, A. (2020). *Contra el canon: El arte contemporáneo en un mundo sin centro (Arte y pensamiento)*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Goldman, S. (1978). *La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965*. En *Plural* (Vol. 6 Núm. 85), 33-44.
- Guadarrama, G. (2005). *El Frente Nacional de Artes Plásticas (1952-1962)*. México: INBA-CENIDIAP.
- Guadarrama, G. (2008). *¿Democracia o Autoritarismo? La política cultural en el departamento de artes plásticas del INBAL, periodo Miguel Salas Anzures, 1957-1961*. Tesis de maestría en historia del arte. México: UNAM.

- Guadarrama, G. (2024). *Arte de agitación y propaganda: Siqueiros Experimental Workshop, 1935*. En *Siqueiros: Herencia Viva*, México: CENIDIAP-INBAL. Consulta 15 de enero de 2025: <https://cenidiap.net/minisitio/siq-herencia-viva/texto3.html>
- Guilbaut, S. (1983). *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: Universidad de Chicago.
- Harmer, T. (2013). *El gobierno de Allende y la Guerra Fría interamericana*. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Hernández, E. (2016). *José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas*. En Cubo Blanco (originalmente publicado en *Excélsior*, 6 de julio de 2016). Consulta 15 de enero de 2025: <https://www.cuboblanco.org/revista/jose-gomez-sicre-el-inventor-de-cuevas> y en <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/07/06/1103180>
- Herner, I. (2024). *Caso Estados Unidos: Nueva York 1936-1937*. En *Simposio Internacional Siqueiros y los artistas americanos*. México: Museo Carrillo Gil, INBAL. Consulta 15 de enero de 2025: <https://www.facebook.com/INBAmx/videos/446751404423953>
- Iber, P. (2012). El imperialismo de la libertad. El Congreso por la Libertad de la Cultura en América Latina" En Calandra, B. y Franco, M. (ed.), *La guerra fría cultural en América Latina: desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas* (17-131). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Iber (2015). *Neither Peace nor Freedom. The Cultural Cold War in Latin America*. Cambridge; Harvard University Press.
- Joseph, G. M. (2004). *Lo que sabemos y lo que deberíamos saber: la nueva relevancia de América Latina en los estudios sobre la Guerra Fría*. En Spenser D. (ed.), *Espejos de la Guerra Fría. México, América Central y el Caribe* (67-92). México: CIESAS-Porrúa.
- Josten, J (2014), Los Hartos. En Eder, R. (ed). *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*. México: UNAM.
- Kent, D. (2021), *La guerra fría cultural en el Tercer Mundo: el Congreso por la Libertad de la Cultura en México e India*. En Secuencia (No.111). Consulta 15 de enero de 2025: <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i111.1931>
- Keller, R. (2017). *Mexico's Cold War. Cuba, the United States, and the Legacy of the Mexican Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leyva, E. (2012). *Vuelta al sur. Presencia de la pintura mexicana en la VI Bienal de São Paulo, 1961*. Tesis de maestría de historia del arte. México: UNAM.
- López, M., (2017). *Robar la historia: Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*. Santiago de Chile; Ediciones Metales Pesados.
- Manrique, J. (2001). *Una visión del arte y de la historia* (tomo IV). México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Martínez F. (2021). *Mexico's Interamerican Biennials and the Hemispheric Cold War*. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Vol. XLIII, N° 119). Consulta 15 de enero de 2025: <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.119.2762>
- Medina, C. (2004). "La oscilación entre el mito y la crítica (Octavio Paz entre Duchamp y Tamayo)" en *SITAC IV: Mitos de permanencia y fugacidad*. México: Patronato de Arte Contemporáneo, 32-50.
- Montero, D. (2023). *Crítica de arte en México: 1940-1966. Debates y definiciones*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Montes, M. (2021a). *II La detención. Palacio negro de Lecumberri: David Alfaro Siqueiros Preso 4677860*. En Distancia crítica. Centro de Investigación y Documentación Siqueiros, Sala de Arte Público Siqueiros, INBAL.

- Montes, M. (2021b). *VI. Campaña internacional por la libertad. Palacio negro de Lecumberri: David Alfaro Siqueiros Preso 4677860*. En Distancia crítica. Centro de Investigación y Documentación Siqueiros, Sala de Arte Público Siqueiros, INBAL.
- Moyssén, X. (1959), La Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Vol. VII. No. 28), 77-81. Consulta 15 de enero de 2025: <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1959.28.669>
- Paz, O. (1950a). Los muralistas a primera vista. En Paz, O (2014), *Los privilegios de la vista. Obras completas* (Vol.4) (567-571), México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1950b). *Rufino Tamayo en la pintura mexicana*. En Paz, O (2014), *Los privilegios de la vista. Obras completas* (Vol.4) (641-649), México: Fondo de Cultura Económica.
- Pettinà, V. (2018). *Historia mínima de la Guerra Fría en América Latina*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viaje y transculturación*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramírez, M. (1996). *Brokerizing identities: art curators and the politics of cultural representation*. En Greenberg, R., Ferguson, B., y Nairne, S. (ed.). *Thinking About Exhibitions*. (21-38). Londres: Routledge.
- Raquel, T. (1992). *Confrontaciones. Crónica y recuento*. México: Ediciones Samara.
- Rocca, M. (2019). *Arte, modernización y Guerra Fría: Las Bienales de Córdoba en los sesenta*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. [Versión Kindle]
- Rodríguez Barba, F (2015). *Diplomacia cultural. ¿Qué es y qué no es?*. En Espacios Públicos (vol. 18. No. 43). Consulta 15 de enero de 2025 <https://espaciospublicos.uaemex.mx/article/view/19377>
- Rodríguez-Ortega, N. (2021). *Zonas de contacto: Art History in a Global Network?*. En *H-ART Revista de historia, teoría y crítica de arte* (No.9) 19-42. Consulta 15 de enero de 2025: <https://doi.org/10.25025/hart09.2021.02>
- Saenz, I. (2022). *Muralismo mexicano y resemantización neocolonial*. En *Discurso Visual* (No.50). Consulta 15 de enero de 2025: https://www.discursovisual.net/dvweb50/TC_50-05.html
- Subirats, Eduardo (2021). *El muralismo mexicano. Mito y esclarecimiento*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Stonor, F. (2013). *La CIA y la guerra fría cultural*. Barcelona: Debate. [Versión Kindle]
- Tibol, R. (1992). *Confrontaciones*. Ciudad de México: Ediciones Sámarra.
- Williams R. (1981). *Sociología de la cultura*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós.
- Westad, O. (2005). *The Global Cold War: Third World Interventions and the Making of Our Times*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Zolov, E. (2020). *The Last Good Neighbor: México in the Global Sixties (American Encounters/ Global Interactions*. EUA, Duke University Press [Versión Kindle]

Revista de Historia y Ciencias Sociales

divergencia



Revisa las instrucciones a las y los autores en:
<https://www.revistadivergencia.cl/instrucciones/>

Please review the author guidelines at:
<https://www.revistadivergencia.cl/author-guidelines/>