

---

# Siglos XX y XXI: de la utopía a la distopía

**Luis Rius Caso**

El antiguo Palacio de los Condes de Santiago de Calimaya, magnífico edificio que en la actualidad alberga al Museo de la Ciudad de México, tiene un valor fundacional en la memoria del arte moderno de nuestro país. El gran escritor José Juan Tablada, quien también fuera el primer crítico de arte propiamente moderno (esto es: inspirado en el modelo francés encabezado por Baudelaire) advirtió en la conjunción de dos símbolos incorporados en la estructura y en el interior del edificio, la síntesis del arte mexicano de todos los tiempos. Así, en una serie de conferencias impartidas por él en diversas sedes de Colombia, Venezuela y Estados Unidos, a principios de los años veinte, las cuales testimonian la primera visión de un intelectual que considera a los objetos prehispánicos como obras de arte, escribió:

Al hablar a ustedes de todo lo que antecede, viene a mi memoria como un símbolo una suntuosa casa colonial de México que frecuenté en cierta época de mi vida. Esa mansión palaciega que el pueblo conoce por la "Casa del Parque del Conde", fue la residencia de los Condes de Santiago y hoy pertenece a sus herederos. Es de puro y rico estilo colonial. Tiene una enorme puerta de madera tallada semejante a un altar, un vasto patio con fuente de azulejos donde esculpidos en la piedra, lloran con el agua que corre, viejos tritones y sirenas arcaicas. Tiene cocheras, arcadas, y una escalera monumental. Pero además de todo eso, tiene algo asombroso (y aquí comienza el símbolo). Tiene, en la base de sus cimientos, incrustada de tal manera que si se le sustrajera, toda la fábrica se desplomaría, una colosal cabeza de serpiente [...]

La casa colonial reposa, pues, sobre el vestigio indígena. Pero el símbolo continúa [...] A esa casa iba yo para visitar a mi amigo el pintor Joaquín Clausell, un noble espíritu preocupado entonces por traducir sus emociones de la Naturaleza criolla por medio de las más modernas normas del arte moderno.<sup>1</sup>

Entre la cabeza de serpiente y el estudio del gran pintor campechano, hoy conocido como "el Clausellito", Tablada situaba, pues, el símbolo de la característica más distintiva y honorable de la mexicanidad: la capacidad de producir arte y belleza en todas las épocas, a pesar de las constantes debacles históricas y de la proclividad innata a la barbarie, la cual asociaba con la herencia de Huitzilopochtli.

Para el poeta y para algunos artistas señeros como Diego Rivera y el Dr. Atl, Joaquín Clausell encarnaba el potencial del artista moderno mexicano, capaz de acrisolar la herencia europea y la herencia local, con miras a perfilar una verdadera expresión nacional. En la célebre exposición de la revista Savia Moderna, de 1906, Atl dio a conocer a Joaquín Clausell, que a partir de entonces fungió como uno de los referentes del cambio de mentalidad y de práctica artística para transitar de un modelo deudor y colonizado a otro propio y a la vez universal. Otros referentes irían afirmándose a partir de entonces, en el propio Atl, en el joven Diego Rivera, en las Escuelas de Pintura al Aire Libre, en Jorge Enciso, en José María Velasco, en José Clemente Orozco, en Julio Ruelas, en Roberto Montenegro, en el surgimiento de una nueva crítica de arte, en una afortunada educación artística –forjadora de la llamada generación del cambio– y de un campo profesional con importante programa de becas y pensiones en Europa, capaces de dejar la mesa puesta al gran arte que devino en vanguardia transformadora a comienzos de la posrevolución.

En esta exposición extendemos el símbolo advertido por Tablada hasta nuestros días. Clausell participa desde su siempre sorprendente estudio, que se incorpora como un símbolo activo y propiciatorio, con las palabras de Tablada. En el lineamiento cronológico que define a la curaduría general, desde la época prehispánica hasta nuestros días, este pintor funge a manera de anfitrión de lo que entenderíamos por arte moderno, comprendiendo en esta categoría lo producido en dos épocas finiseculares: las que vieron nacer y morir al siglo XX. Por extensión, y por estar formados los cinco núcleos que integran también al siglo XXI con criterios temáticos, el paisajista apadrina también al arte tardo moderno,<sup>2</sup> a saber si con la comodidad de un espíritu abierto a los cuatro vientos, como lo fue en vida, o con la incomodidad de un moderno que no entiende qué diablos hace un laberinto de malla ciclónica en el patio posterior del palacio.

La curaduría de los siglos XX y XXI, bajo mi responsabilidad, contó con el apoyo de María Estela Duarte, Cristina Híjar, Ximena Apisdorf y Sol Álvarez, quienes hicieron posible un planteamiento dialógico, abierto a la suma de visiones diversas, acorde con la complejidad, amplitud y diversidad de la megalópolis y del panorama artístico mexicano. Distintos mundos de ese universo que llamamos arte, y que rara vez tenemos ocasión de conocer en una sola muestra, plantean un ejercicio multidimensional que además se enriquece con investigaciones transversales de primer orden, procedentes de la comunicación gráfica y de la música, por medio de Rafael Barajas "El Fisgón" y de José Antonio Robles Cahero. Más que una colaboración, habría que señalar la significativa contribución tanto de la curadora del Museo de la Ciudad de México, Luisa Barrios Honey, como del magnífico equipo que ahí labora, para hacer posible el proyecto. Es indispensable subrayar que éste forma parte del más amplio e integral que comprende las diversas épocas de la ciudad y del arte mexicano, cada una con su respectivo equipo curatorial y bajo la curaduría general de José María Espinasa y Alejandro Salafranca.

Como en cualquier trayecto por la Ciudad de México, el espectador puede encontrar en la exposición referencias conocidas que orientan el recorrido, pero también sorpresas y novedades que modifican el paisaje. Nos acostumbramos a ciertos edificios, a ciertos parajes que de pronto advertimos que forman parte del mapa y la memoria estética que tenemos de la ciudad, así como nos acostumbramos también a determinadas representaciones que consideramos imprescindibles. No pocas de éstas las encontrarán los diversos públicos que tengan en mente exposiciones anteriores sobre éste y otros temas –aunque la actual sea la primera en abordar a la Ciudad de México de una manera integral–, pero también encontrarán aportaciones actuales y originales, dignas de figurar en memorias y nostalgias futuras.

La visión panorámica del proyecto, inserta en una amplia vertical cronológica, pretende una amplitud similar en términos de horizontalidad. Concurren variados abordajes históricos y territorios de producción actual, aun cuando éstos sean lejanos o desconocidos entre sí. Una vieja ciudad puede ser una nueva ciudad, según se recorra, sea con intenciones de reconocer lo conocido o de descubrir calidades, sensaciones, paisajes. Algo similar sucede con los asuntos artísticos: podemos discurrir sobre terrenos estabilizados o podemos dar visibilidad y espacio a nuevos diálogos e implicaciones discursivas.

En tal sentido, los cinco núcleos dedicados a los siglos XX y XXI apuestan por lo segundo, teniendo como soportes un modelo relativizante basado en binomios antagónicos, abordajes "desde afuera" y los mencionados ejes transversales. La estructura de núcleos temáticos no sigue una secuencia cronológica; en cada núcleo se verifica un cruce de tiempos y la concurrencia de distintos medios e intenciones artísticas, estéticas y de comunicación visual. Lo estético no debe entenderse como un sinónimo de lo artístico: se trata de una dimensión más amplia que implica una apropiación específica de la realidad a partir de los datos de la sensibilidad, en primera instancia, para después involucrar (o no) al ejercicio de la razón.<sup>3</sup> El arte es un quehacer especializado que puede o no formar parte del dominio de lo estético, según sea su intención (gran parte del arte contemporáneo, no lo pretende).

La convivencia entre el arte moderno y el contemporáneo puede resultar tersa o, por el contrario, muy tensa, por las diferentes energías que interactúan. En cualquier caso suele resultar provechosa, si el común denominador es la calidad en las piezas y las ideas. Se cuidó mucho este factor, aunque no necesariamente buscando relaciones armónicas. El arte contemporáneo es radicalmente ruptural y en buena medida prefiere la puesta en crisis que la recepción únicamente placentera y pasiva.

### ***Núcleo 1: de la utopía a la distopía***

Las dos caras de una misma moneda de constante circulación a lo largo del tiempo en la ciudad, como bien lo hizo notar en varios estudios un erudito que da nombre a la librería que alberga el museo, Guillermo Tovar y de Teresa,<sup>4</sup> abre el primer núcleo dedicado a los siglos XX y XXI. No podía ser de otra manera, contando con la magnífica maqueta del techo interior del Polyforum Siqueiros, emblemático edificio que alberga en todas sus paredes La marcha de la humanidad, uno de los murales más grandes del mundo, con sus más de 240 metros cuadrados. La utopicidad que atravesó tanto la obra plástica como la teórica del muralista, forjador de un nuevo concepto de humanismo, el cual intentó exportar desde la plataforma mexicana hacia los países socialistas (en su No hay más ruta que la nuestra), es tangible también en la obra plástica de diversos exponentes que creyeron en el poder transformador de la imagen.

Con similar fervor al de Siqueiros, Diego Rivera plasmó en los muros de Palacio Nacional el México que él quería y no pudo ser. De esa obra monumental, pintada en diversas etapas, se muestran magníficos bocetos, obras de arte en sí mismas. También se presenta la maqueta del mural Sueño de una tarde dominical en la Alameda, representativa de la visión histórica negativa, contrautópica, que el pintor tenía de la historia del país. Si en el mural del Palacio apostó por el futuro indicado por Carlos Marx, confiando en el medio pictórico empleado con tanto éxito por los evangelizadores españoles, en el mural de la Alameda se limitó a consignar la modernidad fallida del México aún colonizado, con sus contrastes irreconciliables, sus falsos héroes (Cortés, Iturbide), sus traidores (Santa Ana, Huerta...), su sociedad clasista y fracturada.

Este antagonismo entre utopía y distopía propone la lectura de este núcleo, por medio de subtemas que van marcando el desplazamiento de un concepto a otro. Rigen las polarizaciones, los acentos contrarios, y al final, el futuro que ya está aquí. La lectura puede tener un seguimiento temporal: la ruta del desgaste de los ideales que sólo se cumplieron en discursos de imágenes y palabras y en magníficas obras arquitectónicas. También caben abordajes al filo de la controversia, ubicándonos en puntos de tensión entre propuestas necesariamente encontradas. Los acercamientos polarizados no son extraños a propósito de la ciudad y los artistas. Así lo demuestra Eugenio Trías en su libro *El artista y la ciudad*,<sup>5</sup> al trabajar diversos binomios que demuestran una permanente visión en tal sentido: la deuda y la vocación, lucidez y melancolía, divorcio del alma y la ciudad, entre otros.

Si Diego Rivera abomina la conquista de México y cuestiona sus efectos, entre los que destacan el malogrado mestizaje, Roberto Cueva del Río celebra la "Conquista de la gran Tenochtitlan y el programa de la gran nación", según se aprecia y reza el título de su enorme biombo. En el marco de una gran polémica en torno a la ontología del mexicano, celebrada a mediados de siglo, Diego piensa y pinta confiado en un nuevo intento de mestizaje simbólico, en el que predomine el ingrediente indígena; Cueva del Río, a su vez, crea su rara joya al calor de los afanes triunfalistas propios de los años setenta y del espíritu con que el empresario y mecenas Manuel Suárez construyó el microclima utópico del legendario hotel Casino de la Selva, con su alberca de "trampolines vacíos y funestos", escribió Lowry en *Bajo el volcán*, y sus sorprendentes murales que resolvían con genio plástico los traumas de la historia del país. Recuerdo el enorme de Jusep Renau, del cual queda algún vestigio, así como la osada combinación de íconos que involucraban una insólita estatua de Hernán Cortés (sólo posible en el Casino) y pinturas de acendrado indigenismo.

La historia de arte local no sería la misma sin la extensión del impulso utópico del empresario, que en un momento dado alcanzó al del Siqueiros del Polyforum. Tampoco sin el frenesí visionario que imprimió uno de los aspectos distintivos de la vanguardia mexicana, en el cruce de disciplinas: pintura, arquitectura, fotografía, teorías política y filosófica, leyendas modélicas, música... visibles en la conjunción Rivera-O'Gorman-Kahlo (Guillermo y Frida)-Concha Michel... y suma y sigue... De ello da cuenta la maqueta de las Casas Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, la obra fundante del funcionalismo mexicano, donde vivió, trabajó y murió el famoso pintor, y que inspiró la intervención del gran Narciso Bassols para hacer posible en 1934 la construcción de 24 escuelas primarias funcionalistas, encargadas al propio O'Gorman, varias de ellas con pintura mural integrada.

La utopía se asoma también en la obra gráfica de Ángel Zamarripa que da vuelo al Pegaso, que tiene de fondo a la torre Latinoamericana, santo y seña de los ímpetus desarrollistas de mediados de siglo. Como bien lo asentó Guillermo Tovar, el Pegaso fue el emblema alusivo al amor de los novohispanos por su patria y de su liberación de la Medusa-Metrópoli.

El tema se despliega en el imaginario oficialista y técnicamente admirable de Francisco Eppens, visible en los dibujos originales de un conjunto de timbres postales que hicieron época; en la arquitectura ideal y fantástica de artistas como Antonio Ruiz, "El Corzo"; en la ciudad futurista profetizada en magnífico óleo por Roberto Montenegro; en edificios y parajes incontaminados de Salas Portugal; en acontecimientos históricos magistralmente consignados por artistas como José García Corominas e Inda Sáenz, relativos a las entradas a la ciudad, en diferentes momentos, de maderistas, zapatistas y villistas; publicaciones finamente diseñadas que dan a conocer la nueva arquitectura; paisajes de Vita Castro que recuerdan a de Chirico y a Edward Hooper, de notable belleza; paisajes urbanos con perfiles de edificios recortados en el fondo del cielo, surcado éste por postes y cables de luz y telégrafos, señales reiteradas e inequívocas de la contemporaneidad anhelada, entre los que destaca uno muy peculiar y espléndido de Frida Kahlo, fechado en 1925.

En esa sintonía, aunque centrando el optimismo en la pasión constructivista que piensa en dar forma al futuro promisorio, se abre un subnúcleo de obras que celebran el apogeo de la urbe: la industria de la construcción, tan ligada a las artes plásticas; albañiles confiados y vigorosos que la sustentan y a las fábricas de cemento que son paradigma del progreso; en los testimonios pictóricos de Jorge González Camarena, Pablo O'Higgins o Francisco Dosamantes; documentos generados por estridentistas y otros movimientos de las vanguardias de los años treinta y cuarenta; los montajes de Lola Álvarez Bravo, ya en la frontera del siguiente subnúcleo, orientado a la construcción, pero sacando a relucir las contradicciones de la modernidad eternamente inacabada.

Los exquisitos fotomontajes de Lola exponen la anarquía y la belleza de la ciudad tan cosmopolita como residual y carente de proyecto. Y en esa línea, atentos a subrayar antagonismos políticos, culturales y sociales, de los cuales abunda un imaginario dedicado al creciente proletariado urbano (un gran tema de la plástica y la gráfica de la segunda mitad de siglo), se afirman Isidoro Ocampo, otra vez Pablo O'Higgins, Arturo Estada, Rocío Caballero, Antonio Luquín, Estrella Carmona, Alfredo Zalce, Héctor García, Fanny Ravel, Alberto Beltrán, El Corzo y artistas de la autoconstrucción y el reciclaje, como Abraham Cruzvillegas, Aurora Noreña y Gastón Gallardo López.

Es con una de sus célebres esculturas y con su libro La ruta de la enemidad, que Cruzvillegas nos conduce al último apartado de este núcleo, que reflexiona sobre la ciudad distópica. Dos videos de Francis Alÿs y la combinación de visiones idílicas del paraíso perdido con otras de índole apocalíptica, de Éric Pérez, despliegan un escenario tan estremecedor como bello, idóneo para albergar obras que discurren en torno a las masas (abordadas en espléndido grabado de José Clemente Orozco), a la redefinición de

éstas bajo el concepto de "multitud" (siguiendo al teórico Toni Negri), así como a las consecuencias de haber sido alcanzados, en todos los órdenes de vida, por la utopía negativa. Algunos de estos artistas son: Ricardo Atl, Rafael Lozano Hemmer, Pedro Valtierra, Manuel Marín, Miguel Calderón, Silvia Barbescu, Felipe Ehrenberg, Ilán Liberman y María Campiglia.

El segundo núcleo se ocupa de los lugares y los no lugares, tomando para el caso las lecciones clásicas de Michel Foucault y de Marc Augé.<sup>6</sup> Puede entenderse como un capítulo dedicado al paisaje urbano, conviniendo que la principal diferencia entre lugares y no lugares es la transitoriedad de los segundos, despojados de una importancia especial y de una identidad cultural. El no-lugar es un concepto aplicado sobre todo al mundo actual y busca caracterizar sitios como carreteras, supermercados, hoteles, aeropuertos, estaciones de tren, espacios de comida rápida, etcétera. Carecen de toda cualidad asociable con los lugares: son de paso, de simple tránsito y no tienen historia. Son impersonales, aunque tengan su propio estilo, no pocas veces cautivante.

El núcleo se divide en varios apartados: parques, parajes, mercados; edificios y espacios de culto; tránsito y vía pública; monumentos, emblemas y símbolos; márgenes, desbordamientos, basureros; gente en su sitio. Integra obra de artistas tan destacados como Juan de Mata Pacheco, Arturo Rodríguez Doring, Minerva Cuevas, Miguel Calderón, Héctor García, Dr. Atl, Rosario Cabrera, Alfonso Villarreal, Gilberto Chávez, Amador Lugo, Guillermo Gómez Mayorga, Pedro Galarza, Ernesto García Cabral, Diego Pérez, Abel Quezada, Alberto Castro Leñero, Vita Castro, Julieta Aguinaco, Cesar Martínez, Susana Campos, Marcela Armas, Antonio Caballero, Feliciano Peña, Isidoro Ocampo, Carla Rippey, Quirarte y Ornelas, Daniel Lezama, Nacho López, Stefan Petridis, José Luis Ramírez, Armando Salas Portugal, Santiago Sierra, Mónica Dower, Rafael Doniz, Lourdes Grobet, José Clemente Orozco, Manuel Rodríguez Lozano e Iñaki Bonillas. Se incluye un amplio acervo fotográfico del museo.

El tercer núcleo se titula Mapas, Signos, Territorios y está inspirado en la novela de Michel Houellebecq, El mapa y el territorio, cuya trama involucra al mundo del arte parisino y a un pintor como protagonista. Se contemplan diversas formas de representación de la megalópolis con diferentes intenciones de iconicidad y de relación con la realidad; esto es, con los territorios. Se tiene claro que entre la realidad y los artistas median los signos, y que por lo tanto es imposible acceder a la realidad en estado puro. Todo está mediado por los signos y todo es representación. Sin embargo –parece decirnos Houellebecq–, aunque sea signica la realidad existe y lo advertimos al acercarnos a ella, aunque sea de manera involuntaria.

Vicente Rojo, Miguel Calderón, María José de la Macorra, Héctor García y Gilberto Aceves Navarro (al alimón), Manuel Álvarez Bravo, Gabriel Macotella, Nacho López, Francis Alys, Rodrigo Ímaz, José Luis Sánchez Rull, Ulises García Ponce de León y Mario Núñez, entre otros, comparten un subnúcleo dedicado a construcciones simbólicas. Coinciden en el poder autorreferencial de su trabajo, ligado a una constante reflexión sobre su propio medio de creación.

Por otra parte, Pablo O'Higgins, los comunicados gráficos del grupo MIRA, Leopoldo Méndez, Armando Cristeto, Marco Antonio Cruz, Yolanda Andrade, Juan Guzmán y el Colectivo Mujeres Grabando Resistencia, además de otros artistas ya mencionados, exploran territorios con el propósito de palpar el duro suelo de la realidad y de la historia.

Desde otras latitudes, Juan O'Gorman, Coral Revueltas, Paloma Torres, Francis Alys, Alejandro Pintado, Andrés Fonseca y Cristina Kahlo proyectan mapas, horizontes, miradas micro y miradas macro, que capturan a la ciudad desde las lejanías siderales hasta los acercamientos casi impúdicos que revelan un pedazo de banqueta o un chicle pegado al pavimento.

Dos subnúcleos muy amplios corresponden al repertorio de la protesta y a la significación política. Los trabajos, las acciones, las obras de estos apartados expanden o anulan el concepto de arte, o bien le dan la vuelta o no les importa quedar al margen. Mediante recursos estético-políticos buscan afirmar la ruta de la (otra) historia, con su formidable producción de antimonumentos, entre las acciones encaminadas a recuperar el espacio público. Se incluyen además pinturas de Arturo García Bustos, Éric Pérez, Rina Lazo y Phil Kelly, inspiradas en el clamor de marchas y manifestaciones emblemáticas. Al repertorio se sumó un retrato muy especial del General Mondragón, realizado por su hija Nahui Ollin, propaganda antihuertista de la mayor calidad, además de un notable conjunto de grabados, de fotografías y, sobre todo, de caricaturas y cartones de prensa, de incalculable valor simbólico.

El núcleo cuatro contrapone el orden, los deseos y las catástrofes que forman parte de la vida cotidiana y de la atención de fotógrafos y artistas de todas las épocas. Enrique Metinides es, por supuesto, el invitado de honor, y lo acompañan sus colegas Carlos Peláez, Héctor García, Rogelio Cuéllar, Juan Guzmán, los hermanos Mayo, Pedro Valtierra, Manuel Álvarez Bravo, Rafael Doniz y Armando Salas Portugal. También artistas de los pinceles y las ideas como Amor Muñoz, Omar Rodríguez Graham, Luis Argudín, Abraham Ángel, Germán Venegas, Roberto Rébora y un gran José Clemente Orozco, titulado "El Dolor", de 1943. Se trata de un diseño para escenografía realizado por el pintor para el personaje "el dolor", del argumento que tuvo por título Umbral, de Gloria Campobello. Aborda el trance que experimenta una niña al entrar en la adolescencia y enamorarse por primera vez.

Una obra multidisciplinaria de José Miguel González Casanova, El Banco Intersubjetivo de los Deseos (BID) producto de una larga y profunda investigación que el artista realizó sobre los deseos de los habitantes en varios países de América Latina, y en particular en nuestra ciudad, cierra este núcleo.

El último, que es el quinto, contempla al ritual, la farándula y el carnaval. El tono lo dan dos fotografías del México nocturno, por su carácter heteróclito y sorprendente. La primera de Juan Guzmán que documenta una escena en la que Cantinflas le canta, guitarra en mano, a la hermosa espía nazi Hilda Krüger, ante la mirada seria o más bien seca de Manolete, el legendario torero español. La segunda, de Héctor García, captura a María Félix y Diego Rivera departiendo encantados, con el joven y risueño Fernando Gutiérrez Barrios. Lo cierra un peculiar ensamble de tema religioso de Héctor García y Alberto Gironella, titulado La cruz de la corcholata o la tabla de las desventuras, de 1986. Se consideran piezas muy significativas del Dr. Lakra, Armando Cristeto, Germán Venegas, Carlos Amoraes, Armando Salas Portugal, Jorge Murillo, Gabriel Vargas, Francisco Mata, Juan Sebastián Barberá, Pedro Valtierra, Fabrizio León, Leopoldo Méndez.