Notas

CARLOS BLAS GALINDO

La escuela mexicana de escultura. Maestros fundadores

Por largo tiempo habían sido soslayados aquellos ejemplos de obras tridimensionales que fueron producidos durante la etapa de nuestras artes visuales en la cual el nacionalismo fue el arte predominante y oficial en el país. Ni los historiadores ni los responsables de la distribución de la cultura artística habían mostrado un interés genuino por estudiar dichas obras –aunque algunos de estos especialistas, de manera esporádica, se habían referido a ellas– y, menos aún, por difundirlas. Es debido a las circunstancias señaladas que el montaje, en el Museo del Palacio de Bellas Artes, de la exposición *La escuela mexicana de escultura. Maestros fundadores*, la publicación del extenso catálogo alusivo (de 172 páginas), así como la investigación de la cual ambos derivan, constituyen contribuciones fundamentales de las cuales puede derivar la indispensable comprensión de la obra tridimensional de nuestro período nacionalista.

La escuela mexicana de escultura. Maestros fundadores permaneció en exhibición, entre los días 16 de marzo y 29 de abril del año en curso, en las salas Nacional y Diego Rivera del citado museo y estuvo integrada con piezas de mediano, de pequeño y de muy pequeño formatos realizadas por los artistas Carlos Bracho, Federico Canessi, Ceferino Colinas, Juan Cruz Reyes, Mardonio Magaña, Francisco Arturo Marín, Oliverio Martínez, Luis Ortiz Monasterio, Guillermo Ruiz y Ernesto Tomariz, así como también con materiales documentales o de apoyo (varias fotografías, algunos dibujos y una pintura), realcionados con la producción de estos diez autores. Tanto la exposición como el catálogo se fundamentaron en los trabajos que, desde 1986, coordinó, en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el arquitecto Agustín Arteaga.

Desde luego que antes que Arteaga y el equipo de investigadores del CENIDIAP lo hicieran de una manera metódica, algunos otros especialistas también vinculados, en su momento, con el INBA, se habían aproximado –como ya se dijo, de manera eventual– a la producción volumétrica de la etapa del nacionalismo aunque tal vez, y debido al carácter general de sus

trabajos, sin el rigor que, en lo fundamental, presenta el actual estudio. Basten, para ejemplificar lo anterior, los dos textos que del promotor cultural Miguel Salas Anzures cito a continuación, los cuales contienen, pese a su corta extensión, ciertos puntos de vista cuya vigencia subsiste:

La escultura en México ha sido el patito feo de nuestras artes plásticas. Hay quienes piensan que con la gran tradición prehispánica nuestros escultores, inspirándose en aquellas obras, tenían obligación de lograr formas de gran aliento. Otros piensan que el vigor de la estatuaría precortesiana ha pesado mucho sobre nuestros escultores. Sea por lo que fuere y en última instancia también por falta de talento en la mayoría, la escultura mexicana no ha obtenido el rango que la pintura y el grabado han alcanzado. La escuela de talla directa que tanto interés despertó dentro y fuera del país, desapareció en uno de tantos cambios de gobierno. Mardonio Magaña, un humilde mozo de esta escuela no ha sido aún objeto de un pleno reconocimiento. A la forma escultórica, cerrada, de Oliverio Martínez siguió un modernismo trasnochado, mala copia del que se hacía en el París finisecular. La cabeza de Revueltas del escultor Carlos Bracho corresponde exactamente al prestigio desmedido que se ha dado al *Tata Jesucristo* de Goitia. Uno y otro artistas crearon la obra única de toda su vida. Ninguna innovación. Ni de conceptos ni de forma.¹ La escultura en México está muy lejos del rango que alcanzaron la pintura y el grabado. En el pretendido realismo de la forma y en los falsos contenidos sociales radican la ausencia de carácter de la producción escultórica. Su estilo desde un principio se orientó hacia el indigenismo, y quiso tomar por modelo la pintura de Rivera, con añadidos que recordaban las formas de la estatuaría y de la cerámica prehispánica. La escultura monumental para honrar a los héroes, careció de grandeza y ni siquiera logró la perfección del modelado y de la proporción que supieron manejar con habilidad los buenos maestros académicos.

¹ Salas Anzures, Miguel. "¿Hasta qué grado es revolucionario el arte de este medio siglo? Un enfoque nuevo de 50 años de pintura, grabado, arquitectura y crítica en México" México en la cultura. Suplemento de *Novedades*, México, 18 de diciembre de 1960. Compilado en Landau de Salas Azures, Myra y Jorge Olvera, coord. *Miguel Salas Anzures. Textos y testimonios*. México, Imprenta Madero, 1967, p. 19-36 (el título es los compiladores).

² Salas Anzures, Miguel, "50 años de arte mexicano (Pintura / Escultura / Grabado)", *Artes de México* No. 38-39, México, mayo de 1962. Compilado en Landau de Salas Azures, Myra y Jorge Olvera, coord. *Miguel Salas Anzures, Textos y testimonios*, México, Imprenta Madero, 1967, p. 42-55.

Los pocos intentos de renovación sólo han llevado a la pseudo-modernidad.²

Si el olvido al que por tanto tiempo fue condenada la producción volumétrica nacional del período del nacionalismo imposibilitó la existencia de apreciaciones desprejuiciadas acerca de las búsquedas y de los posibles logros de toda una generación de artistas visuales mexicanos, una de las secuelas trascendentes de *La escuela mexicana de escultura. Maestros fundadores* ha sido, precisamente, la discusión respecto a la hipótesis misma de la presencia de una escuela y la evaluación de las innovaciones de importancia cultural que, aunque exiguas, existieron en la tridimensionalidad nacionalista.

Cuando, en historia del arte, se utiliza el término escuela, su empleo denota la existencia de un grupo de autores de una misma época en cuyas obras es factible advertir elementos estilísticos comunes. En el caso de los expositores citados es posible hablar de una escuela ya que el suyo es el de diez autores que vivieron y trabajaron en el mismo país durante un mismo período y que, debido a circunstancias de tipo histórico, tuvieron que solucionar su grado de vinculación con el estilo genérico que era el predominante y el oficial en el panorama de las artes –y no sólo las visuales– de su momento: el nacionalismo mexicano. La apreciación de las piezas tridimensionales que integraron *La escuela mexicana de escultura. Maestros fundadores* evidenció que, tal y como lo afirmó en 1962 Miguel Salas Anzures, los autores de piezas volumétricas del tiempo del nacionalismo se vieron forzados a adecuar sus lenguajes individuales para poder afiliarse al estilo genérico oficial, lo cual no significó para ellos, necesariamente, que los enfoques que propusieron a los asuntos relacionados con la identidad nacional preferidos por el estilo imperante hayan sido siempre oficialistas, es decir, acordes con la versión gubernamental acerca de la historia y de la realidad.

La disyuntiva a la cual Bracho, Canessi, Colinas, Cruz Reyes, Magaña, Marín, Martínez, Ortiz Monasterio, Ruiz y Tamariz tuvieron que enfrentarse no fue exclusiva de estos artistas. Como lo ha afirmado Meyer Schapiro, "un estilo, surgido en relación con un contenido particular, frecuentemente deviene un modo aceptado que gobierna la totalidad de las representaciones del período",³ es decir, en el caso del nacionalismo, éste no tuvo que ser impuesto a los artistas de manera autoritaria sino que, por haber sido un estilo genérico o, más específicamente, una corriente –relacionada con contenidos vinculados con la identidad nacional– que contó con el apoyo

³ Schapiro, Meyer, *Estilo*, Buenos Aires, Ediciones 3, Cuadernos del taller, p. 52.

gubernamental, se convirtió en la predominante aunque no en la exclusiva de su período ya que, como se sabe, desde su inicio, el nacionalismo mexicano toleró las variantes y las disidencias internas que le permitieron subsistir y permanecer como arte oficial.⁴

En la exposición que fue mostrada en el Museo del Palacio de Bellas Artes resultó evidente que de la solución que cada autor fue capaz de obtener frente a la disyuntiva estilística mencionada y a sus consecuencias (cierto apoyo para la difusión, algún reconocimiento en su momento y encargos ocasionales en el caso de acceder a la filiación; obstáculos para la divulgación de las obras, ocultamientos de los logros obtenidos y el olvido oficial en el caso de la disidencia) dependieron sus aciertos o sus fracasos profesionales.

Una valoración de este último aspecto permitió descubrir, en Bracho, tratamientos inusualmente subversivos frente a la postura oficial, así como apropiaciones (a la manera de la posvanguardia de hoy) del pasado que implican una revaloración de lo que es lo clásico mexicano para establecer un neoclásico local; en Canessi, resultados que confirman sus aspiraciones de subrayar la elocuencia que es indispensable para impactar la sensibilidad de los públicos y de alcanzar la facilidad de lectura que es requisito para la eficacia comunicativa; en Cruz Reyes, la aptitud para aprehender lo que de auténtica mexicanidad ha permanecido en el habitante de nuestro país y resultados de alta calidad de factura en el empleo, sobre todo, de los materiales cerámicos; en Magaña, tratamientos precisos, consolidación del lenguaje individual y soluciones formales acertadas; en Marín, la elección de categorías estéticas alejadas de lo que en Occidente se considera como bello, esto es, opciones tales como lo trascendente, lo terrorífico, lo sublime, lo siniestro y lo feo; en Ortiz Monasterio, la capacidad de recurrir, primero, a citas de la mexicanidad relacionadas con el arte popular y, luego, a la incorporación de elementos provenientes de la abstracción, y en Colinas, Martínez, Ruiz y Tamariz, diversos grados de apego a los requerimientos del arte oficial.

⁴ Respecto al nacionalismo ver mi trabajo "*Nacionalismo y neonacionalismo*", *Estudios*, No. 12, México, Instituto Tecnológico Autónomo de México, Mayo de 1988.