

también se manifiesta entre congéneres; lamentablemente el abordaje sobre el tándem solidaridad / sororidad de género solamente está propuesto en términos teóricos en la “Introducción”, pero no hay ningún capítulo en el libro que se ocupe de la solidaridad entre mujeres, aunque la historia mexicana ha dado sobrados y valiosísimos ejemplos de solidaridades femeninas construidas atravesando y reconociendo identidades políticas y de clase.

Los ámbitos de solidaridad se proyectan desde el lugar de trabajo o de pertenencia territorial hacia los otros espacios de sociabilidad. También los textos reunidos aquí nos dicen que esas solidaridades no siempre son reciprocidades simétricas, como es el caso de la familia o el sindicato. Son relaciones que pueden construirse o heredarse pero invariablemente existe una profundidad intergeneracional de la solidaridad de clase, obrera, laboral. Dimensión que se asienta

en sociabilidades barriales o comunitarias que pueden mutar en solidaridades que luego se fortalecen o despliegan en el lugar de trabajo o en el ámbito de militancia; y también puede ocurrir lo contrario: que la experiencia clasista derrumbe sociabilidades afectivas, juveniles o escolares.

Porque no hay nada dado o esencial en la solidaridad, sino una voluntad de comunidad con otros, con otras, pues en solidaridad *somos lo mismo*.

Cómo romper con los mitos de la historia

Grecia Jurado Azuara

David Fuente Adrián, *La disputa de “la ruptura” con el muralismo (1950-1970)*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2018, 509 pp.

El primer libro de David Fuente Adrián busca, entre otras cosas, subsanar una serie de vacíos en la historiografía del arte en México. A pesar de la cantidad de artículos, libros y ensayos que en los últimos años se han enfocado en la corriente pictórica que siguió al muralismo mexicano, la discusión está lejos de estar agotada. *La disputa de “la*

ruptura”... es un análisis histórico y sociológico sobre aquel periodo un tanto inquieto, que significó la transición histórica del muralismo a las tendencias abstractas.

Si bien se trata de un tema recurrente desde la década de los ochenta, puesto sobre la mesa principalmente por la historiadora del arte Rita Eder, Cuauhtémoc Medina e investigadores cercanos al Instituto de Investigaciones Estéticas, este libro tiene un acercamiento muy distinto y hasta cierto punto innovador, no sólo en torno al tema, sino a los estudios sobre arte en general. David Fuente se ha puesto como objetivo entender al movimiento artístico llamado “rupturista” desde la perspectiva de las

luchas de clases como parte de la rearticulación histórica del campo artístico —pictórico— nacional.

A lo largo de seis capítulos, el libro desmenuza cuidadosa y exhaustivamente el mundo del arte mexicano del siglo XX, al mismo tiempo que analiza sus dinámicas, tensiones y contradicciones. Podemos ver en la primera parte intitulada “Conflicto estético a mediados del siglo XX”, que brinda a los lectores una especie de introducción profunda y revisión histórica del campo del arte en el país, enfocándose no sólo en los artistas, sino dimensionando, en su justa medida, el papel del Estado mexi-

cano como impulsor de proyectos estéticos y culturales; las galerías y críticos como legitimadores y vínculos entre productores y mercado y el contexto internacional que, particularmente marcado por la Guerra Fría, tuvo un peso en las aspiraciones iconográficas y comerciales en todos los actores. Todo ello, por supuesto, sin dejar de lado a los pintores que, confrontados por intereses y posicionamientos en el campo, más que por ideales iconográficos, protagonizaron encuentros y desencuentros que dejaron su huella en la prensa del momento, pero también en la memoria histórica de aquéllos allegados al arte mexicano.

Al mismo tiempo, este capítulo aprovecha —cosa generosa y poco común en los estudios históricos— para explicitar la perspectiva teórico-metodológica desde la cual el autor contempla a una temática tan compleja. A partir de su innegable formación marxista, pero también de su sólida instrucción en Bellas Artes, David Fuente escudriña entre las narrativas históricas bien consolidadas a lo largo de las décadas para, desde una firme amalgama entre la teoría de la estructuración de los campos sociales, enunciada por Bourdieu en Europa, y la dialéctica materialista, comprender a *la ruptura* como un proceso histórico complejo, inserto en relaciones que van más allá de lo meramente estético y de lo personal, para enmarcarlo en un entramado de agentes y factores históricos que *producen y son producidos* por esas mismas relaciones en tensión. En este sentido, la apuesta resulta pulcra y redon-

da, sin fugas o contradicciones, en términos explicativos, sentando un precedente, o ejemplo, por lo menos, de un acercamiento teórico metodológico funcional e internamente congruente en el desarrollo de los estudios históricos.

El resto de los capítulos se va desplegando con esa misma continuidad metodológica que Fuente nos revela desde las primeras páginas. Es en el capítulo 2, “Proyecto artístico y clases sociales”, en el que fiel a sus planteamientos y partiendo de la premisa bourdieana de que el origen social condiciona los posicionamientos de los sujetos dentro del campo, realiza un análisis de los perfiles sociológicos de los artistas rupturistas, descomponiéndolos, fiel a la teoría también en este caso, en capitales. Al acercarse a sus biografías, no como recursos para la exaltación del genio o de la personalidad del artista, sino como fuentes para el entendimiento de la historia, Fuente hace visibles condicionamientos en la trayectoria de vida, relaciones personales y profesionales, acceso a recursos económicos, sociales y culturales que, a partir de su origen de clase, otorgan a los artistas un posicionamiento específico en el campo de la producción cultural. Con esto muestra que es posible entender dinámicas sociales amplias geográfica y temporalmente, atomizadas en sujetos y relaciones inicialmente descritas como individuales y singulares. El autor concluye este capítulo invitándonos a trascender el aura de misterio y de misticismo en la que otros han envuelto al campo de la producción artística, y comenzar a

desmadejarla con criterios históricos y sociales.

El siguiente capítulo será continuación de esta invitación. En “El caso de la Galería Proteo (1954-1963)”, el texto migra del análisis de los sujetos tradicionalmente centrales de *la ruptura*, para concentrarse en los espacios geográficos —pero también sociales y simbólicos— donde tanto artistas como críticos, periodistas y corredores pusieron en práctica los capitales analizados en el capítulo anterior, dando lugar a dinámicas de inclusión / exclusión específicas del campo y del momento histórico.

La Galería Proteo, fundada en 1954, fue administrada primero por el artista Alberto Gironella y posteriormente por la señora Joq, mujer de clase alta educada en Estados Unidos, que volvió a México precisamente para poner en movimiento su red de contactos artísticos en beneficio de este espacio. Artistas como Vicente Rojo, Juan Soriano o Vlady se vincularon con la galería a través de sus exposiciones y de su relación personal con los administradores.

A pesar de la relativa novedad del arte no figurativo, o abstracto en el contexto mexicano, tanto las exposiciones como las obras mismas gozaron, de acuerdo con el autor, de amplia aceptación entre la crítica y el mercado. A lo largo del capítulo, y a través de numerosas fuentes, que incluyen entrevistas, anuncios y reseñas de prensa, el autor desafía la narrativa hegemónica que ha presentado a *la ruptura* como grupo contrahegemónico, con una trayectoria marcada por el rechazo y por la exclusión, para mostrarlo como un grupo heterogé-

neo tanto ideológica como iconográfica, no obstante coincidente en su posicionamiento de clase y relativamente bien adaptado a las dinámicas expositivas que en el momento, gracias al propio campo y al trabajo de la crítica y de las galerías, comenzaban a volverse hegemónicas tanto en su relación con el mercado como con el Estado y la escena internacional.

La lectura nos conduce entonces al capítulo cuarto: “Las otras principales galerías”. Éste se extiende sobre la hipótesis planteada en el anterior, haciendo de otras cuatro galerías su objeto de estudio. Las galerías Prisse, Proteo, Antonio Souza y Juan Martín son ahora puestas bajo la lente para indagar en torno a su recorrido histórico, a relaciones con artistas, críticos y prensa. Además de robustecer las aseveraciones del capítulo anterior, éste nos plantea un panorama artístico que, desde finales de la década de los cincuenta, se revela plural, con amplias bases y espacios exclusivos para la pintura en oposición a la *escuela mexicana*. Ello devela, al mismo tiempo, una red de galerías que, en su vinculación con el mercado nacional e internacional, permitieron el desarrollo de una diversidad de artistas no considerados actualmente dentro de *la ruptura*. Más allá de estas reflexiones, que representan en sí mismas valiosas aportaciones en el ámbito de la historia, el capítulo se abre camino en torno a la reflexión sobre uno de los sostenes del campo artístico: el mercado. Al no tener, en principio, el auspicio del Estado, y debido a sus propias dinámicas ideológicas y posicionamientos de clase, *la ruptura*, en comparación con la

escuela mexicana, mantuvo vínculos con el mercado privado que, si bien no determinaron iconográficamente la producción, representaron uno de sus condicionamientos.

En este sentido, David Fuente aborda con lucidez esta especificidad y, a partir de este capítulo, nos adentra poco a poco en un proceso metodológico de sistematización de cifras de ventas que permite comprender, en uno de sus aspectos, las lógicas de producción artística y entender a las galerías en su función como vínculo entre pintores y mercado. Con este objetivo se da a la tarea de conformar cuadros y gráficas que muestran los índices de ventas y precios de siete artistas (Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Alberto Gironella, Arnaldo Coen, Lilia Carrillo y Fernando García Ponce) respecto a parámetros iconográficos como técnica y tamaño de la obra, sin prescindir, por supuesto, de la variante temporal. Con esta orgánica amalgama entre fuentes cualitativas, trabajo de archivo y metodologías cuantitativas, este capítulo concluye con sólidas bases que confirmen el éxito de esta comunidad artística no sólo en su legitimación pictórica, sino también en el mercado.

“El mercado del arte en el desarrollo de ‘la ruptura’” compone el quinto apartado del libro, el cual nos adentra de lleno en lo esbozado unos párrafos antes. Comienza cuestionando y exponiendo, a la vez, los factores que hicieron de la “Zona Rosa”, en la Ciudad de México, el espacio predilecto para la instalación de aquellas galerías afines a *la ruptura*. Partiendo, de nuevo, de la premisa bourdieana sobre el espacio físico como delimitador de

diferencias —o distinciones sociales—, nos brinda un pequeño recorrido histórico por dicha zona, que durante casi todo el siglo XX se consideró exclusiva para el consumo de las clases burguesas o acomodadas. En un análisis que no deja cabos sueltos, el capítulo concluye con un breve relato sobre el proceso de robustecimiento del mercado del arte durante la segunda mitad del último siglo, y un distanciamiento paralelo entre los proyectos artísticos y el Estado como benefactor económico directo tras la alta burocratización de los agentes culturales a nivel nacional, después de 1940. Junto con el paulatino desmembramiento de la organización gremial de los artistas, la cada vez más organizada relación entre galerías aporta sustancialmente al proceso de rearticulación hegemónica del campo artístico en torno al grupo de *la ruptura*.

Finalmente, el último capítulo del libro. “El concepto de ‘ruptura’: la historia de cómo se ha nombrado una historia”, nos regala una explicación histórica en torno al uso del término *ruptura* para describir a este grupo de pintores tan heterogéneo. A la manera de un arqueólogo, David Fuente rastrea esta palabra, desde los textos de Octavio Paz, en 1950, hasta la exposición *Ruptura 1952-1965*, organizada por el Museo Carrillo Gil, en 1988, y que finalmente deja fijado tal nombre en el imaginario de la historia del arte mexicano. Todo esto no como ejercicio ocioso o de mera curiosidad, sino con el objetivo, bien logrado, de exponer no sólo el término, sino la asociación de éste con un grupo muy específico de pintores, como

un proceso posterior a su tiempo histórico, incluso tautológico que, desde la iniciativa de agentes cercanos al campo, como críticos e investigadores, engrandeció su relevancia y homogenizó sus características.

Tras sumergirnos, en este libro y sus detalles más generales —pues detenerse en todas sus propuestas sería imposible en esta breve reseña—, queda considerar sus aportaciones al campo tanto de los estudios sociales como de los históricos. Más allá de la abundancia de información histórica en posesión del autor, que le permite brindarnos un relato rico en detalles y bien acabado, este libro implica una apuesta ambiciosa, y bien conseguida, en el terreno de la investigación histórica.

Por supuesto, no se puede dejar pasar una anotación sobre la riqueza de las fuentes que construyen el texto. Riqueza dada tanto por su diversidad, como por su tratamiento en conjunto, que deja de lado estereotipos bien difundidos sobre la incompatibilidad entre los métodos cualitativos y cuantitativos en la explicación de interrogantes sociales. De este modo, David trata con la misma seriedad

la gran cantidad de entrevistas que él mismo llevó a cabo, notas de prensa y archivo, y los datos cuantitativos sobre ventas y producción de obras, a partir de los cuales entrega gráficos claros y detallados.

El entrecruzamiento orgánico y horizontal entre la historia y la teoría social que parte de la misma dialéctica del materialismo histórico y guía todo el texto, concede al autor la posibilidad de cuestionar aquellos mitos, tan arraigados en el oficio del historiador, sobre la incompatibilidad entre una y otra disciplinas. Le permite también trascender la mera narrativa histórica para, a través de la realización de un análisis con profunda rigurosidad metodológica, extraer conclusiones firmes en torno a procesos históricos específicos y sus interrelaciones. En el caso particular que trata el libro, este conjunto de herramientas teóricas y metodológicas le ha permitido al autor derribar una serie de mitos en torno a *la ruptura*, sin caer en maniqueísmos o interpretaciones totalitarias. En este sentido, el libro logra tirar por tierra algunas interpretaciones históricas parciales que se han consolidado como verdades al pasar de las décadas. David Fuente

nos ofrece argumentos suficientes para replantear la idea de *la ruptura* como un grupo no hegemónico —tanto como clase, como dentro del campo artístico—, también nos exhorta a reconsiderarla como una corriente pictórica, o plástica, de características uniformes, y finalmente, nos compele a considerar el papel que ha jugado, en la conformación de estos mitos, la industria cultural misma, a través de investigaciones académicas y exposiciones en galerías.

En conclusión, el texto, como un todo, además de sus aportaciones al campo del arte, de la historia y de la sociología, es una invitación a ejercer el oficio de investigación de manera dialéctica, cuestionando los mitos y los estereotipos conformados por aquellas historiografías que reducen los procesos sociales a sus agentes más visibles. Es también una incitación para replantear nuestras investigaciones en el campo de la historia del arte, desafiando aquellos acercamientos que revisten la producción artística de misticismo, encubriendo tensiones, relaciones de poder e incluso violencias, e impidiendo el paso hacia una investigación con bases científicas y criterio social.