

Imagen-visualidad: México en la exposición Montreal 67

IMAGEN-VISUALIDAD: MÉXICO EN LA EXPOSICIÓN MONTREAL 67

Ana María Torres Arroyo*

Resumen: Se exploran las distintas formas que han constituido los regímenes de visualidad que operan en los discursos curatoriales y museográficos de exposiciones universales. Para ello, se estudia la construcción de la imagen de México en la exposición universal Montreal 67, tomando en cuenta los discursos y escenarios políticos y culturales de la Guerra Fría. Se profundiza en las configuraciones visuales y en los discursos de poder que operan en estos magnos eventos para establecer verdades universales y exponer como espectáculo y mediante experiencias sensitivas una visualidad acorde con los discursos hegemónicos y neocolonialistas que han presentado a la modernidad como sinónimo de progreso y bienestar, imagen 'fantasmagórica' que oculta escenarios sistémicos de poder global.

Palabras clave: imagen-visualidad; exposiciones universales; Guerra Fría; diplomacia cultural; Montreal 67

Abstract: The different forms that have constituted the visibility regimes that operate in curatorial and museographic discourses of universal exhibitions are explored. For this, the construction of the image of Mexico in the Montreal 67 universal exhibition is studied, taking into account the discourses and political and cultural scenarios of the Cold War. It delves into the visual configurations and the discourses of power that operate in these great events to establish universal truths and expose as a spectacle and through sensitive experiences a visibility in accordance with the hegemonic and neocolonialist discourses that have presented modernity as a synonym of progress and well-being, a 'ghostly' image that hides systemic scenarios of global power.

Keywords: image-visibility; universal exhibitions; Cold War; cultural diplomacy; Montreal 67

* Universidad Iberoamericana,
México
Correo-e: anatoar@gmail.com
Recibido: 6 de julio de 2020
Aprobado: 12 de mayo de 2021



*Este brillo de lo nuevo se refleja, como un espejo
en otro, en el brillo de lo siempre otra vez igual.
El producto de esta reflexión es la fantasmagoría
de la 'historia cultural', en la que la burguesía
degusta su falsa conciencia.*
Walter Benjamin

DIPLOMACIA CULTURAL COMO DISCURSO DE PODER POLÍTICO

Construir la imagen de poderes hegemónicos e imperialistas ha formado parte nodal de las exposiciones universales convertidas en dispositivos globales de propaganda política, promoción turística y competencia tecnológica. Siguiendo a Walter Benjamin, este tipo de exhibiciones se convierte en un espacio fantasmagórico al mostrar la imagen de la modernidad mediante el brillo de lo aparente, el velo de la simulación y la recreación de mundos ilusorios a manera de entretenimiento y distracción (Espinosa Mijares, 2009: 17).

Desde esta perspectiva, las exposiciones universales se han convertido en discursos de poder político, ya que muestran los logros de las potencias imperialistas como escaparates de dominación discursiva, generando un particular régimen de visibilidad que acondiciona lugares y actividades según la lógica del espectáculo para fabricar una especie de “pedagogía sobre los modos de mirar y de valorar” (Sánchez, 2019: 211). Así, los museos, ferias y exposiciones que se han mantenido vigentes desde el siglo XIX hasta nuestros días, pueden ser analizados como “un conjunto de agencias educativas y civilizadoras en tanto tecnologías culturales importantes para la integración y formación de la ciudadanía” (Sánchez, 2019: 212). El espacio público de estos megaventos se convierte en el lugar donde operan dimensiones simbólicas, como la construcción de imaginarios y memorias colectivas, acorde con la vivencia de una experiencia sensitiva que nos presenta la jerarquía visual-sistémica-global.

A lo largo de la historia, las exposiciones universales han ganado terreno hasta convertirse en parte importante de la diplomacia cultural, cuyo principal objetivo ha sido buscar, por medio del arte y la cultura, estrategias mercantiles y políticas de intervención para establecer relaciones entre naciones o, incluso, implementar un ‘poder suave’ o ‘blando’, generalmente mediatizado por discursos imperialistas que establecen un régimen jerárquico sobre cómo mirar el mundo. En este sentido, la organización de dichos eventos está interconectada con los mercados internacionales de bienes, servicios y personas, que exigen que los Estados ‘vendan’ una mejor imagen, ya que ésta constituye un activo fundamental para promover sus intereses en las nuevas relaciones económicas y políticas a nivel mundial (García de Alba, 2008-2009: 222). Esta ‘marca país’ ha funcionado como una estrategia para atraer inversiones, turismo e intercambio de mercancías y bienes culturales; pero al mismo tiempo ha buscado incidir directamente en los mecanismos internos de otras naciones. Algunos teóricos consideran estos procesos parte del ‘poder duro’, mientras que otros, sobre todo los encargados de instrumentar la política exterior, opinan que la diplomacia pública se incluye más bien en un ‘poder blando’ que, mediante programas culturales y educativos, logra legitimar acciones de política exterior (García de Alba, 2008-2009: 223).

La diplomacia cultural mexicana ha utilizado las manifestaciones artísticas como instrumentos de política pública (Torres, 2016: 175). Específicamente, las exposiciones organizadas en plataformas internacionales han sido la base para poner a dialogar discursos políticos mediante narrativas simbólicas nacionalistas que reflejan concordia entre las naciones, eliminando la imagen negativa del país. Estos eventos han jugado un papel muy importante en los procesos de consolidación del Estado-Nación, además de exhibir y difundir el patrimonio cultural y construir espacios simbólicos cuyos discursos identitarios



Memorias ocultas en la modernidad (2020). Colografía: Juan Manuel Martínez Jaramillo.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.

operan en la memoria colectiva de la sociedad. En muchas ocasiones, revelan un imaginario que promueve al mismo tiempo un nacionalismo unificador y una modernidad progresista, por lo que se convierten en territorios cuyas narrativas visuales intentan establecer lazos de unión y armonía entre los países. Así, exponer arte mexicano en el extranjero se ha convertido en una carta de presentación, en una tarea diplomática con claras intenciones políticas, turísticas y, más aún, geopolíticas (Debroise, 2018: 12).

En este artículo, exploro las distintas formas que han constituido los regímenes de visualidad que operan en los discursos curatoriales y museográficos de estos eventos públicos, que imponen formas de ver el mundo. Para ello, estudio la construcción de la imagen de México en la exposición universal Montreal 67, tomando en cuenta los escenarios de la Guerra Fría. En esta ocasión, profundizo en las configuraciones visuales

que operan en estos magnos espectáculos, cuya intención es establecer verdades universales y exponer, mediante experiencias sensitivas, una visualidad acorde con los discursos hegemónicos y neocolonialistas que conciben a la modernidad como sinónimo de progreso y bienestar; imagen ‘fantasmagórica’ que oculta escenarios sistémicos de poder global. En este sentido, estos eventos “mantienen el aura del pasado y funcionan como una dialéctica que proyecta afinidades indefinidas entre el imperialismo y una imagen de pronto emergente de la globalización” (Chin Davison, 2010: 734). Son la apariencia de un mundo ilusorio del cual, como diría Benjamin, es necesario despertar por medio de imágenes dialécticas. Me interesa analizar el pasado para construir una constelación que transforme la visibilidad y la imagen de un mundo ordenado por una supuesta modernidad que lo único que representa es su propia catástrofe (Benjamin, 2005: 49).

Montreal 67¹ fue inaugurada el 27 de abril y permaneció abierta hasta el 28 de octubre; durante estos seis meses, la cifra de visitantes ascendió a 50 306 648 (Ramírez de Lucas, 1968: 1). En su discurso inaugural, el gobernador del Canadá, Roland Michener, declaró que el evento nunca había sido superado:

ni siquiera igualado en términos de participación y cooperación internacional, de innovación e invención arquitectónica, [...] en atracciones comerciales para el mundo de los negocios, en exposición cultural y —más importante que todo— en la cooperación entre contribuyentes muy diversos tanto nacionales como internacionales (*Excelsior*, 1967: 24).

Con estas palabras, la exposición ofrecía oportunidades para que el país del norte incrementara el turismo, creara nuevas industrias y fuentes de riqueza; sin embargo, también fue una muestra discursiva fabricada durante la Guerra Fría, que reforzaba la teoría de la dependencia (González Rodríguez, 2018: 5), marcando las diferencias entre los países pobres, conocidos como del ‘tercer mundo’, que estaban en vías de desarrollo, y los países ‘desarrollados’, que controlaban los mercados industriales internacionales. En este sentido, el subdesarrollo potenciaba a las naciones cuyo poder político dependía de los adelantos científicos y tecnológicos, mostrando así los beneficios y bondades del capitalismo, y eliminando sus contradicciones y paradojas.

Montreal 67 fue una herramienta ideológica para mantener la cohesión social, construir

identidades de corte nacionalista y sellar la competencia económica y geopolítica entre las naciones más poderosas del mundo. De hecho, los periódicos publicaron en primera plana las visitas de los representantes de los países altamente desarrollados: el presidente de Estados Unidos, Lyndon B. Johnson; el de Francia, Charles de Gaulle; y la reina Isabel II de Inglaterra con su esposo, el príncipe de Edimburgo. Asimismo, presentaban las formidables estructuras arquitectónicas de estas naciones como símbolos del progreso, la vanguardia y la tecnología, dedicada en esos años, principalmente, a la conquista del espacio. Recordemos que durante la administración de Johnson, la National Aeronautics and Space Administration (NASA) llevó a cabo el programa espacial tripulado Gemini, el cual desarrolló el cohete Saturno V y su base de lanzamiento, y se preparó para hacer los primeros viajes tripulados del programa Apolo.

El gran evento se organizó para festejar el primer centenario de la Confederación de Canadá, por lo que la celebración fue espectacular. Exhibir la pujanza de un país lleno de oportunidades para la inversión económica y el desarrollo cultural se concibió como uno de los principales objetivos de los organizadores, quienes buscaban mostrar que el progreso llevaría a todas las naciones a la construcción de un futuro esplendoroso. En este sentido, se determinó que la rúbrica fuera: El hombre y su mundo. Con esta temática fue diseñada la puesta en escena de la gran exposición, la cual estuvo dividida en cinco núcleos temáticos que abordaban al hombre como creador, explorador, productor, proveedor y colectividad. Dichas exhibiciones tuvieron como fin educativo mostrar los beneficios de la tecnología (*El Correo*, 1967: 13); así se manifestaba la dominación del hombre frente al macro y microcosmos, y se le presentaba como héroe de la historia.

Por medio de un despliegue de dispositivos tecnológicos —vitrinas interactivas, computadoras e imágenes de la era virtual y espacial—, y con un enfoque optimista, los pabellones

1 El senador Mark Drouin propuso al exalcalde de Montreal, Sarto Fournier, presentar un proyecto del evento a la Oficina Internacional de Exposiciones; sin embargo, el organismo había seleccionado a Moscú, ya que en 1967 se conmemoraban los cincuenta años de la Revolución rusa. En 1962, Moscú canceló su participación por razones económicas y el alcalde de Montreal en ese momento, Jean Drapeau, presentó de nuevo el proyecto, el cual fue aprobado por la institución.

temáticos canadienses expusieron la historia del hombre desde la Antigüedad hasta la era moderna (NFB, 2015), enalteciendo las conquistas de los recursos naturales, incluyendo los océanos y el universo. También mostraban los esfuerzos de los pueblos, como los Países Bajos, que centran el relato de sus adelantos en la lucha “contra el mar, al que han arrancado no sólo el espacio para vivir, sino su actual prosperidad” (*El Correo*, 1967: 13). No obstante, el discurso visual y curatorial mostraba una actitud consciente por mantener “su riqueza natural y mineral, volver a plantar bosques y conservar las especies salvajes, recuperar las tierras áridas, limpiar el aire que respira y compartir el alimento que produce, y los conocimientos que adquiere” (*El Correo*, 1967: 11). Al mismo tiempo, se presentaba el progreso, la electrónica, las comunicaciones y calculadoras como una “tecnología complicada que el hombre va ampliando cada vez más” (*El Correo*, 1967: 12). A pesar del deterioro del medio ambiente que se producía con la maquinaria y la técnica, toda la museografía creaba atmósferas aparentes e ilusorias (Highmore, 2010: 125-144) por medio de un proceso de proyección de la imagen, logrando “que el carácter ilusorio de la fantasmagoría predominara sobre su intención didáctica”, prevaleciendo “la potencialidad de lo falso” del espectáculo proyectado y la necesidad de engaño-distracción por parte del público” (Espinosa Mijares, 2009: 16-17). Desde esta perspectiva, Expo 67 construyó una imagen onírica de la nación (Highmore, 2010: 125-144).

El espacio dedicado a los 73 países invitados fue un reto para la ingeniería (British Pathé, 2014), los pabellones se construyeron en una isla completamente nueva. La obra, cuyo costo fue de 775 000 000 de dólares, se instaló en dos islas, en el río San Lorenzo, Santa Helena y Notre-Dame, fabricada esta última artificialmente. Durante meses se llenó de tierra el sitio, que contenía pequeños islotes, los cuales sirvieron para la edificación. Los pabellones ocuparon unas 400 hectáreas (*El Correo*, 1967: 10), con lo

cual Canadá exhibía su desarrollo tecnológico y, al mismo tiempo, mostraba las grandes oportunidades para invertir en el ‘gran norte’ o ‘nuevo mundo’, y así alcanzar, como diría Mauricio Tenorio Trillo, una sumatoria de utopías envueltas en el progreso y en el sueño de futuros prometedores (2012: 28).

La industria y la tecnología fueron presentadas como poderes míticos capaces de producir por sí mismos un porvenir de paz, armonía de clases y abundancia, activando una fantasmagoría no sólo de la mercancía, sino también de la política (Buck-Morss, 2001: 103). ‘Alcanzar un mejor futuro’ se convirtió en la frase promocional del evento, esta idea se comparaba con la estética arquitectónica: “Sobre el cielo de Montreal se recorta ahora una quebrada línea futurista de conos, esferas, cubos y burbujas, entre otras formas sorprendentes que representan a los 300 pabellones y estructuras de Expo 67”. Cabe aclarar que varias de estas estructuras dejaron un legado arquitectónico en la ciudad: el pabellón de Estados Unidos, conocido como La Biosphère, es ahora un museo dedicado al agua y al medio ambiente; Habitat 67 se convirtió en un conjunto de departamentos; el pabellón de Francia constituye el actual Casino de Montreal; y la escultura de Alexander Calder, *El hombre*, todavía se encuentra en el parque Jean-Drapeau (*El Correo*, 1967: 10).

IMAGEN-VISUALIDAD-MÉXICO

Desde los periodos presidenciales de Adolfo López Mateos (1958-1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), se reforzó la política exterior mexicana, cuya tradición —desde finales del siglo XIX— había sido presentar al país en paralelo con las dinámicas modernas a nivel mundial. Después de un auge económico favorecido por el llamado ‘milagro mexicano’ (1952-1970), era propicio mostrar la imagen de una nación en vías de desarrollo, cuyos intereses estaban enfocados

en alcanzar una modernización económica y una modernidad cultural que le permitiera colocarse en un nivel competitivo y atractivo para el resto de Estados.

Hacia finales de 1966, la Secretaría de Industria y Comercio, por medio de su titular, el licenciado Octaviano Campos Salas, encargó al afamado museógrafo Fernando Gamboa la organización general del pabellón de México para Montreal 67. En respuesta al espíritu general del evento, ambos funcionarios acordaron que los temas a tratar serían: el mexicano y su mundo, y el mexicano ante el mundo.

Gamboa había construido un discurso curatorial canónico del arte mexicano mediante muestras cronológicas que exhibían lo prehispánico, lo virreinal, lo moderno, lo contemporáneo y lo popular en espacios míticos cargados de montajes armónicos y síntesis estética, eterna, permanente y lineal, logrando así un fuerte efecto y afecto sensitivo-nacionalista. Debido al éxito obtenido en exposiciones como la Bienal de Venecia. Arte Mexicano desde Tiempos Precolombinos hasta Nuestros Días (1952-1953), y la muy premiada participación en Bruselas, en 1958 (Briuolo Destéfano, 2009: s/n), Gamboa estaba convencido de que el arte nacional de todos los tiempos era el mejor embajador y el más elocuente representante del espíritu de los mexicanos. Este criterio había conferido a sus exposiciones un sentido artístico-cultural y emotivo que permitía mostrar con dignidad las abismales diferencias entre estos elementos y los adelantos técnicos y científicos de los espectaculares pabellones que construían, ex profeso, las súper potencias industriales.

Gamboa fue uno de los museógrafos del siglo XX que revolucionó la manera de presentar exposiciones en un espacio museístico. Algunas de sus principales influencias fueron Alfred Barr, Frederick J. Kiesler² y Miguel Covarrubias,³ quienes

2 Varias ideas museográficas de Gamboa se basan en "Notes on Designing the Gallery", de Frederick J. Kiesler, escrito en 1942, como los efectos de iluminación, plataformas móviles

habían probado formas innovadoras y vanguardistas de exhibir obras de arte. En 1929, durante la inauguración del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Alfred Barr eliminó de la exposición todo tipo de referencias informativas, provocando que las pinturas mostraran su autonomía y hablaran por sí mismas, de esta manera, el espectador las observaba aisladas de su contexto original y las contemplaba desde una perspectiva meramente estética (Staniszewski, 1998). Gamboa se interesó por esta iniciativa y la adaptó a la realidad mexicana. En algunos casos, buscaba la estetización de los objetos artísticos en detrimento de los aspectos funcionales (Reyes Palma, 1994: 826), en otros, no sólo resaltaba lo formal sino también el elemento metafísico e, incluso, social de los trabajos. Desde sus primeras exposiciones, realizó una 'museografía social' de carácter realista y nacional, cuyo propósito era mostrar el valor espiritual y humano del arte.

Frente al discurso futurista y competitivo de la gran exposición, el pabellón mexicano se diseñó de acuerdo con el canon discursivo de Gamboa. México contó con un área de 5 000 m², de los cuales el pabellón ocupó 2 000 m². A decir del museógrafo, la arquitectura fue de inspiración tradicional y moderna al mismo tiempo (Gamboa, 1967b: s/n). El edificio fue construido por los arquitectos Antonio García Corona y Leonardo Favela, quienes realizaron una fachada dinámica con base en conchas paraboloideas hiperbólicas (Castañeda, 2014: 36). Las placas livianas, hechas de aluminio, hierro y madera, formaban un marco de luz, creando un efecto que imitaba distintas formas orgánicas y en movimiento, parecidas a una mariposa o a una estrella (Neurophile Télé, 2017). Esta estructura sobresalía entre el conjunto de pabellones y,

y objetos suspendidos en el espacio (Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2013: 261-263).

3 Carlos Molina compara las propuestas museográficas y curatoriales entre Fernando Gamboa y Miguel Covarrubias, estableciendo las diferencias entre ambos. Mientras que la forma museográfica de Covarrubias es etnográfica y contextual, la de Gamboa es esteticista y autónoma (2005: 117-143).

además, establecía un diálogo con el pasado, ya que se concibió como una versión arquitectónica del jeroglífico de Quetzalcóatl, divinidad mexicana antigua que representaba, entre otras cosas, el viento fecundo, y aseguraba las lluvias para la agricultura. Gamboa menciona que la techumbre semejaba una concha, evocando las playas tropicales de México (Gamboa, 1967b: s/n). A decir del arquitecto Favela: “Queríamos sacudir a nuestros visitantes, hacerlos vivir un poco” (Construcción Mexicana, 1967: 14).

Gamboa mandó hacer una réplica exacta del Cuadrángulo de las Monjas, en Uxmal, Yucatán, un edificio maya antiguo. Para su realización se utilizó piedra calcárea y se reprodujo en sus dimensiones originales (7.5 X 9 X 3.5 m). En él trabajaron 25 canteros, que realizaron 160 m² de tallas. Este conjunto está dedicado a Chac, dios maya de la lluvia (Gamboa, 1967b: s/n).

El edificio fue colocado frente al pabellón, de estilo moderno. Se diseñó un jardín al aire libre y al centro se exhibieron réplicas de monumentos antiguos y esculturas contemporáneas que, a manera de tríptico, mostraban la síntesis de los tres periodos culturales de México: una estela maya con el relieve de un gran personaje; dos copias, a cargo del cantero Rutilo Ventura Aragón (Gamboa, 1967b: s/n), de los arcángeles músicos que adornan los ángulos de la cúpula principal del templo de San Agustín, en Querétaro; y una escultura en metal, obra del artista contemporáneo Manuel Felguérez, titulada *Figura ascendente* (Construcción Mexicana, 1967: 14). Este recorrido visual acercaba al espectador a un diálogo lineal y continuo del arte mexicano.

En el vestíbulo de entrada al pabellón se colocó la pintura mural *El mexicano y su mundo*, de Rufino Tamayo. A continuación, se presentaban, al igual que en otras exposiciones de este tipo, proyecciones con diapositivas, películas y un conjunto de fotografías ampliadas con imágenes relativas a los adelantos en el campo de la tecnología, la ingeniería y la energía nuclear (Castañeda, 2014: 40). Asimismo, se mostraban las

riquezas naturales, flora, fauna, minas de plata, plantaciones de café, algodón, cacao y piña, así como ilustraciones referentes a la historia del país y sus tradiciones populares. Las fotografías de campesinos recolectando cacao y café se enfrentaban a la hipertecnología dirigida por el capitalismo hegemónico, reforzando la imagen de un país en vías de desarrollo que se distinguía de las grandes potencias por su creatividad milenaria, con un pasado y un presente radiantes y sin contradicciones internas.

A continuación, los visitantes llegaban a la galería más vasta del pabellón, de base romboidal y bóvedas paraboloideas, la cual fue destinada para piezas prehispánicas acompañadas por una reconstrucción a tamaño natural de los frescos mayas de las cámaras de Bonampak. A la manera de los grandilocuentes montajes de Gamboa y sus acostumbrados efectos de oscurecer las salas para iluminar los objetos, se colocaron unos gigantescos monolitos antiguos junto a dos grandes altares barrocos: uno tallado en madera con oro, del exconvento de Tepotzotlán, y el segundo de oro y plata, del santuario de Ocotlán en Tlaxcala, ambos elaborados en el siglo XVIII. Enseguida, en una gran sala de la planta baja, se exhibía la obra de pintores modernos y contemporáneos; aunque en su mayoría eran obras abstractas, no podían faltar composiciones de José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo. A la salida de este espacio se dispusieron los servicios de información turística al público. Finalmente, se llegaba al bar Acapulco y al restaurante fonda Santa Anita, diseñada al estilo poblano, en donde se mostraba una colección de objetos populares. Por supuesto, tuvieron un lugar especial los mariachis. Al final del pabellón se colocó una escultura en ónix traslúcido basada en la figura de un jugador de pelota maya, que a su vez se inspiró en el disco de Chinkultic. Esta figura hacía referencia al pasado al mismo tiempo que anunciaba los Juegos Olímpicos que se efectuarían en México en 1968. En esta sección, Gamboa colocó una

copia en piedra de una fuente barroca del siglo XVIII, que pertenece al exconvento de San Agustín, Querétaro (Gamboa, 1967b: s/n).

El pabellón funcionó como vehículo discursivo y configuración visual que idealmente logró establecer asociaciones entre la supuesta modernización mexicana y su cultura milenaria, señalando así un continuo tanto material como espiritual, y respondiendo a los discursos políticos de la época. No obstante la construcción de esta imagen memoriosa, las opiniones sobre la instalación estuvieron muy divididas, pues para entonces este tipo de montajes y museografías contaban con muchas críticas. En la revista *Arquitectura*, Ramírez de Lucas comentó que, entre los pabellones, había los que verdaderamente estaban aportando novedades a la construcción y a los estilos arquitectónicos, pero había otros inoperantes, pues “eran los que aún no abandonaron el folklorismo arquitectónico nacional, limitándose a copiar más o menos afortunadamente algún aspecto famoso del país” (1968: 3). No faltó quien dijera que la pintura nueva mezclada con arte popular, prehispánico y colonial le daba al conjunto un “marcado aire de casa de nuevo rico mexicano” (Tibol, 1992: 106).

Como hemos podido observar, la museografía estaba marcada por el tradicional montaje de piezas artísticas de todos los tiempos, de modo que, durante el recorrido, se experimentaba un equilibrio visual sin rupturas que reforzaba la condición afectiva de la memoria institucionalizada. Gamboa describe esta experiencia con las siguientes palabras:

Participaremos de la manera más activa, haciendo que nuestro pabellón muestre un México en desarrollo, es decir, un cambio marcadamente dinámico. Lo estático, lo fijo será tan sólo el sustento de un contenido cambiante, en el que las exposiciones, las conferencias, los conciertos, las proyecciones fílmicas, las representaciones teatrales y folklóricas jugarán un papel determinante. Una concepción

museográfica orgánica que nos permite ofrecer al público de todo el mundo expresiones claras, distintas e inolvidables (1967a: s/n).

Esta configuración, que juega con lo mexicano como estrategia discursiva, responde a la necesidad de presentar un país con una historia gloriosa y una industria precaria, pero productiva y pujante; visualidad que construye una cultura identitaria basada en un eterno pasado que se ‘monta’ en el presente, y al mismo tiempo, clausura la idea de futuro.

Considero que este tipo de montajes se activan desde lo fantasmagórico, al construir una fusión aparente y utópica mediante un juego de tiempos heterogéneos que sugieren la modernidad con su relativo progreso, asumiendo a México como Estado independiente y ocultando el atraso mediante su folclor, fuerza creativa y romántico avance industrial. Esta imagen-país responde al discurso de Gamboa, quien consideraba que, no obstante la pobreza material de la nación, el arte proporcionaba “una personalidad vigorosa e inconfundible ante el mundo” (s/f: 242-243).

Desde la Feria Mundial en Nueva York (1964-1965), Gamboa había incluido en sus guiones expositivos las nuevas tendencias artísticas; pensaba que las pinturas contemporáneas, “junto con el monumento maya, serían los extremos de un todo” (1967a: s/n). Por su parte —y a pesar de las discusiones y quejas a los organizadores— los artistas, en su mayoría abstractos, aceptaron participar, ya que por primera vez recibían dinero en efectivo por su trabajo, así como materiales y telas para ejecutar dos o tres cuadros, de los cuales uno de ellos viajaría a Montreal y el resto sería donado para futuras exposiciones. Estos compromisos, tan concretos como sencillos, nunca se habían practicado de manera oficial con los jóvenes pintores; de ahí que Gamboa declaró que, por vez primera, el Estado hacía una inversión, por modesta que fuera, para estimular el arte nuevo (Gamboa, 1967a: s/n). Los cuadros de la exposición no estaban hechos en forma ni con

dimensiones tradicionales, estaban conformados por soportes con formas geométricas, como rectángulos muy alargados, cuadrados, rombos y hexágonos. Para Raquel Tibol: “Lo novedoso, evidentemente, no eran los cuadros de gran tamaño o de contornos geométricos poligonales. Lo novedoso era el giro en la política artística y el cambio de contenidos” (1992: 104). A decir de Gamboa, la elección de los temas fue totalmente libre, sin embargo, estos debían responder a un concepto y a una emoción de la época, expresar lo visible y lo subyacente de nuestro mundo para liberarse con desenfado inventivo de toda formulación rígida. Para el museógrafo, era fácil advertir que el denominador común de estas obras consistía en un acento en lo subjetivo, por lo que los espectadores deberían “desentrañar los aspectos más allá de lo visible, en donde siempre encontrarán valores idiosincrásicos y humanísticos; sólo que conjugados con verbos plásticos inéditos” (Gamboa, 1967a: s/n). Ahora los artistas abstractos establecían diálogos con sus ancestros mesoamericanos, de esta manera, Gamboa mostraba la eterna ‘síntesis estética’, pues pensaba que el muralismo, la esculto-pintura y todos los objetos expuestos debían conjugarse con el organismo arquitectónico, que mostraba las eternas relaciones entre lo antiguo y lo moderno, conexiones que, como veremos, formaban parte de la política cultural del momento.

Hacia 1964, el presidente López Mateos inauguró un conjunto de museos, entre los que destacan el Museo Nacional de Antropología (MNA) y el Museo de Arte Moderno (MAM); es decir, el pasado glorioso en relación con la modernidad del presente.

En su discurso inaugural, Jaime Torres Bodet, entonces secretario de Educación Pública, comentó la importancia de contar con un museo moderno dedicado al resguardo de los objetos antiguos mexicanos:

¡Original equilibrio de piedra y alma! La frase en que me detengo me obliga a considerar

la importancia inmensa de la tercera de las funciones atribuidas a este museo: la de inspirar a los mexicanos, junto con el orgullo de la historia heredada, el sentido de su responsabilidad colectiva ante la historia que están haciendo y la que habrán de hacer en lo porvenir. Solamente lo auténtico puede contribuir a lo universal. Y solamente lo que contribuye a lo universal acrece en verdad el legado humano [...]. [...] Sin confianza en el alma de lo que somos, perdería sentido nuestra existencia; pero, sin los conocimientos y los métodos necesarios para defender nuestra libertad y nuestro progreso, ¿no perderíamos igualmente, junto con la piedra que esculpimos, el alma que sustentamos? (1965: 388-389).

Con estas palabras, Torres Bodet respondía al discurso que mostraban los pabellones de estos eventos internacionales: el deseo de ser universales, pero sin dejar de apelar a las raíces anímicas de nuestra cultura milenaria.

Por su parte, el MAM, inaugurado el 20 de septiembre de 1964, consistía en un proyecto curatorial que mostraba “lo contemporáneo” (León, 2011: 20-27), pero envuelto en la obsesión de una imagen única de la historia de México. Su primera directora, Carmen Barreda, menciona que los criterios que dieron origen a este museo fueron: “estimular la creación de la plástica nacional dentro de la tradición nacional en todas sus etapas históricas, a partir de la época prehispánica y manteniendo vigente la valorización de los grandes logros de la escuela mexicana de pintura”: esto afirma que el espíritu de la institución daba “cabida a nuevas expresiones artísticas siempre en relación con dicha corriente” (Cebey Montes de Oca, 2015: 27).

Estos museos y sus discursos inaugurales —verbales y simbólicos— representan la permanencia de una imagen de país que reflejaba las “tensiones entre una memoria y el presente más vivo: es y no es al mismo tiempo” (González, 2018: 226). Los referentes a lo prehispánico

siempre visibles responden a un modelo espectral de la historia expresada por obsesiones, supervivencias, remanentes, reapariciones y diversificaciones de las formas-contenidas (González Rodríguez, 2018: 215).

Considero que la mexicanidad inscrita y contenida en la imagen-visual del país, desde un sentido humanista, alimenta el gran mito apuntalado en el imaginario colectivo como el afecto de un pasado profundo y un deseo incompleto siempre de una época moderna.

LO MEXICANO-UNIVERSAL: TAMAYO

Aunque Gamboa consiguió mostrar una nueva selección de jóvenes artistas, no logró romper del todo con su acostumbrado discurso curatorial y tampoco se olvidó del canon. El museógrafo invitó a David Alfaro Siqueiros y a Rufino Tamayo como representantes eternos de la pintura moderna. Siqueiros se negó a participar, mientras que Tamayo aceptó gustoso. El artista realizó el tablero transportable titulado *El mexicano y su mundo*, una pintura de gran formato realizada en vinílica sobre tela sin costuras de 4.50 x 14 m. Después de exhibirse en Canadá, el mural fue colocado, por sugerencia de Tamayo, en el edificio central de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

Por entonces, Tamayo era un creador reconocido cuya imagen mostraba la modernidad artística mexicana. En 1950, como parte del grupo oficial que representaba a México en el extranjero, fue invitado, junto con Rivera, Orozco y Siqueiros, a participar en la Bienal de Venecia; poco tiempo después, realizó dos murales en el Palacio de Bellas Artes, reservado hasta entonces para los ‘tres grandes’. No obstante, lo anacrónico de su pintura con respecto a las vanguardias de los años sesenta —considerando el auge del arte conceptual, la *performance* y la instalación—, bajo la dirección de Carmen Barreda, del MAM, Tamayo contó entre 1964 y 1972 con cinco

exposiciones y formó parte de la muestra inaugural del museo, titulada *Cinco Grandes de la Pintura Mexicana* (1964). Para el pintor, 1967 fue un año importante, pues se festejaban sus cincuenta años como artista. El 7 de julio, la Galería Misrachi inauguró una exposición suya y el 1 de diciembre, en la Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes, se presentó la muestra-homenaje: *Rufino Tamayo, 50 Años de Labor Artística*. Asimismo, fue elegido miembro de la Academia de Diseño de Florencia, Italia; se publicó la carpeta Tamayo, con textos de Juan García Ponce; participó en la exposición colectiva *Tendencias del Arte Abstracto en México*, que organizó el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); y fue invitado a Montreal 67. De acuerdo con Diana Du Pont, Tamayo sacó ventaja de los cambios en las corrientes políticas, culturales e intelectuales del país, “aceptando de mil amores el respaldo gubernamental al tiempo que suscribía una imagen de sí mismo que lo pintaba a veces como ‘independiente’ y a veces como víctima” (2007: 2).

Las obras del oaxaqueño formaron parte de la diversidad de lenguajes pictóricos del movimiento artístico posrevolucionario; su propuesta estética se vinculó con el interés de muchos creadores de la época por encontrar la fusión, tanto formal como conceptual, entre las culturas no occidentales y la experimentación moderna. En este sentido, desarrolló un nacionalismo visual, sentimental y emotivo, cuyas imágenes acabaron por representar el carácter del mexicano, convirtiendo incluso su ‘modo de ser’ en un conjunto de estereotipos. La fama y el prestigio que adquirió, tanto a nivel nacional como internacional, se debió a la reinterpretación moderna que hizo de los contenidos estéticos y conceptuales de la cosmogonía prehispánica y popular (Tibol, 1996: 25). A decir de Octavio Paz, Tamayo desarrolló una constante búsqueda por “insertar el nacionalismo en la corriente general del espíritu moderno” (1996: 31).

Las pinturas de Tamayo mostraban al mexicano-universal envuelto en atmósferas solitarias, silenciosas o misteriosas, respondiendo a una mexicanidad más poética que política. En este sentido, reflejaban los intereses de la clase en el poder que, en el contexto de la Guerra Fría, buscaba neutralizar el pensamiento de izquierda en todos los ámbitos de la vida del país. El estilo semifigurativo de Tamayo, alejado de doctrinas ideológicas, funcionaba como una salida a los debates polarizados entre la figuración y la abstracción; además, representaba simultáneamente la modernidad y la mexicanidad, y funcionaba como configuración visual del posicionamiento político de las elites culturales, que continuaban apoyando al realismo social como discurso oficial, pero al mismo tiempo buscaban una neutralidad visual. Un ejemplo de esta paradoja fue la censura y la represión que sufrió el mural de Diego Rivera, *Pesadilla de guerra y sueño de paz*, realizado ex profeso para la exposición Arte Mexicano: desde Tiempos Precolombinos hasta Nuestros Días (Torres, 2016: 186), por sus contenidos apologéticos a favor del comunismo.

En *El mexicano y su mundo*, Tamayo colocó en la sección áurea de la composición una persona desnuda cuyas manos extendidas son un gesto de liberación e independencia, enmarcada en una estructura piramidal. Representa al mexicano universal que se impulsa hacia el espacio abierto, generando un efecto de elevación que muestra su contacto con el universo y el infinito. A su lado, aparecen dos figuras mitológicas prehispánicas que el pintor oaxaqueño utilizó en varios de sus murales para mostrar la dualidad de las fuerzas positivas y negativas. Del lado izquierdo, observamos una serpiente cuya cola se convierte en una cruz católica, y del lado derecho, un jaguar que se transforma en un diablo parecido a algunas figurillas del arte popular. Los símbolos antiguos se metamorfosean con elementos cristianos y populares; es decir, el mural señala el sincretismo cultural mexicano, como fusión/transmutación de distintas culturas que, en la

narrativa visual del oaxaqueño, se reducen a lo indígena y lo español. En las obras de Tamayo notamos que los colores tienen un significado particular; incluso en sus composiciones tempranas el artista aplicaba tonos oscuros para señalar las injusticias históricas que han vivido los pueblos indígenas (Torres, 2011: 79). En el mural que nos ocupa, los colores verde, rojo y blanco refuerzan la mexicanidad de la obra; al mismo tiempo, se aplican tonalidades más sombrías en el primer plano y luminosas en el fondo, señalando el contraste entre las dos fuerzas cósmicas.

Sabemos que Tamayo se identificó con los principios estéticos y espirituales del arte prehispánico (Tibol, 1996: 17), se sentía atraído por sus formas compactas, la sencillez y expresividad de sus figuras y también por su cosmogonía, sobre todo por el concepto de dualidad, entendido como la lucha de los opuestos que originan la vida. Además de sus contactos conceptuales y cosmogónicos con lo antiguo mexicano, así como con las vanguardias artísticas europeas, el pintor también se vinculó con los significados filosóficos de lo ‘universal’. Estuvo en contacto con los filósofos de lo mexicano (Torres, 2011: 217), y uno de los libros que llamó su atención fue *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, publicado en 1950. Seguramente, su lectura lo impulsó a reflexionar sobre la soledad del ser humano y su relación con el infinito, temas que ya había trabajado en épocas anteriores, sobre todo en sus obras metafísicas de los años treinta. En este ensayo, Paz aborda los conceptos de ‘dualidad’ y ‘universalidad’, mismos que Tamayo rescató para realizar varios de sus murales, como *Dualidad* (1964), en donde representó la lucha de contrarios mediante el enfrentamiento entre Quetzalcóatl, que representa la sabiduría y la

4 Tezcatlipoca fue una deidad dual: temible, pero a la vez benevolente con el ser humano. Podía crear discordia entre los hombres, aunque también era considerado un dios creador. Tenía la cualidad de dar y quitar riquezas, prosperidad y fama a su antojo. Era misterioso y oscuro y se relacionó con los poderes nocturnos. Ya desde su nombre —el espejo humeante—, remitía a su condición de “invisible y no palpable”.

luz, y Tezcatlipoca,⁴ deidad de las tinieblas y la oscuridad (Pereda, 1995: 148; Matos Moctezuma, 1997). Asimismo, en *El mexicano y su mundo*, desarrolló esta idea, pero en relación con la universalidad. Aquí la parte indígena está representada por dos símbolos prehispánicos que el pintor describe como:

El enfrentamiento de las fuerzas que son el motor de la vida, que la dinamizan y que la hacen que valga la pena de ser vivida: la fuerza positiva y negativa. Nuestros ancestros indios consideraban este hecho en forma simbólica, representando con la serpiente emplumada las fuerzas positivas y con el jaguar las negativas (Tamayo, 1972: 1,10).

La idea primordial de este mural es que:

El mexicano está arraigado a su mundo que es su tierra y su tradición, pero al mismo tiempo se ve en una actitud de elevación hacia el espacio abierto que es lo universal. El mexicano tiene deseos de elevarse, considera que es necesaria la comunicación con los hombres que tienen otras nacionalidades y otras tradiciones con el objeto de entablar una relación con ellos para enriquecer el acervo de experiencias que en suma forman lo universal y de los cuales el mexicano quiere absorber al mismo tiempo que contribuir para que los demás se enriquezcan también con lo nuestro (Tamayo, 1972: 1,10).

La configuración visual de Tamayo respondía a las políticas culturales del momento, así como a la imagen-país de las exposiciones universales que, como ya vimos, se vincula con el deseo de ser moderno, pero sin perder de vista los referentes del pasado. En cuanto al nacionalismo de Tamayo, Paz opina que en el arte no hay nacionalidad, por lo que la influencia de las expresiones prehispánicas y populares en su obra se debe al interés por encontrar en las antiguas civilizaciones

nuevas formas de representación, lo que significaba un rechazo a la concepción europeizante. Paz niega que esta actitud sea nacionalista, pues la comprensión del arte precolombino no es un privilegio de los mexicanos, sino que puede ser admirado por cualquier persona del mundo (1987: 365).

Para el oaxaqueño, las estéticas de lo popular y lo prehispánico fueron canales de transmisión que lo unieron con el mundo de su infancia y adquirieron, además de su función psíquica, una dimensión más profunda: “a través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes, que animan el mundo” (Paz, 1987: 360-365). En este sentido, Tamayo, al igual que Torres Bodet, afirmaba que “debemos llevar nuestro acento, nuestra característica, al plano universal” (Ochoa, 1965: 1). En diálogo con el discurso visual y político de Montreal 67, el pintor construye un mensaje que constituye la síntesis ilusoria de un pasado-presente fusionado a lo universal, como dimensión de un futuro incierto.

IMAGEN-VISUALIDAD EN LA GUERRA FRÍA

Alrededor de 1967, las narrativas curatoriales, en México revelaban grandes tensiones entre el discurso hegemónico y las propuestas alternativas de las jóvenes generaciones. Las polémicas artístico-políticas, visibles desde finales de los años cuarenta y vigentes durante los cincuenta, se habían iniciado a partir de los cuestionamientos que los creadores realizaban al sistema artístico y a sus políticas culturales, los cuales retardaban la aceptación de la diversidad estilística, sobre todo, de producciones abstractas. Estas polémicas provocaron un giro en el discurso dedicado al arte contemporáneo de aquellos años. Mientras que varias galerías como Prisse, Proteo, Contemporáneo, la Casa del Lago, Juan Martín, Pecanins y Aristos exhibían obras

abstractas y neofigurativas, las élites culturales y los funcionarios públicos, entre ellos Gamboa, continuaban utilizando planteamientos curatoriales y museográficos de corte nacionalista, visibilizando a los artistas consagrados y dejando poco espacio para prácticas de carácter crítico o experimental.

Tomando en cuenta los desplazamientos políticos y estéticos que se dieron durante la Guerra Fría, así como los cuestionamientos alrededor de la apertura del MAM, las premiaciones a Lilia Carrillo y a Fernando García Ponce durante el Salón ESSO (1965), y la organización de Confrontación 66, Gamboa incorporó un cambio en su percepción artística. Su discurso museográfico continuó mostrando un estilo ecléctico que presentaba la unidad estética de todos los tiempos históricos, una especie de ensamblaje anacrónico que operaba como síntesis, pero consiguió conjugar la pintura 'nueva' con su acostumbrada narrativa nacionalista trabajando desde el montaje, como una suerte de 'jalón' del pasado a las políticas del presente (Barrios, 2007: 27), a la síntesis histórica, la unidad plástica y esencialista de lo mexicano.

Montreal 67 fue un quiebre y un montaje de dichas narrativas desde lo contemporáneo. Gamboa presentaba a las jóvenes generaciones como de 'nueva significación', pero al mismo tiempo les sugería no perder de vista lo mexicano. Las esculturas mesoamericanas establecían diálogos esteticistas con las formas, texturas, colores y líneas de las pinturas, con 'acento en lo subjetivo'. A decir de Gamboa, "hemos creído que entre estos artistas, de muy acusada personalidad, reverdecen transfiguradas y vigorizadas esencias de nuestras tradiciones más valiosas, sin excluir los hallazgos con los que el arte monumental mexicano asombró al mundo" (1967a: s/n). Gamboa logró identificar, en muchas de las composiciones abstractas de la época, referentes simbólicos del pasado, pues era común que artistas como Vicente Rojo, Francisco Toledo, Juan Soriano, y Rodolfo Nieto que participaron en la

muestra realizaran algunas de sus obras considerando una resignificación de sus raíces identitarias, sin embargo, no todos partían de estas conexiones.

También hay que recordar que, por entonces, Tamayo, al igual que Gamboa, hacía declaraciones en contra de la abstracción por considerar que era un estilo deshumanizante (Torres, 2011: 208). Ambos tenían sus reservas frente a esta corriente, pues pensaban que era un arte estéril e incapaz de abordar temas trascendentes (Torres, 2016: 184). Gamboa acabó por adaptarse y apoyar a los jóvenes creadores aunque ya en momentos en los que las neovanguardias internacionales y nacionales habían superado y desplazado a la abstracción.

No obstante estos desfases, mediante los distintos objetos expuestos en la muestra, los visitantes vivían una experiencia de efectos esteticistas, un viaje rodeado de atmósferas y espacios que incitaban a experimentar momentos espirituales y contemplativos.

Considero que la contención y repetición de un discurso visual opera desde las estructuras de poder para mantener un orden simbólico; en el caso mexicano, marca un 'desajuste' entre la memoria institucionalizada, las instituyentes, la política diplomática y la imagen neutral de apertura, diversidad y modernidad que requería el país en el escenario de la Guerra Fría.

La visualidad-imagen de México constituye un montaje que crea una ilusión, una imagen fantasmal que fusiona objetos pertenecientes al imaginario colectivo y, más aún, una estrategia geopolítica, diplomática y cultural.

REFERENCIAS

- Barrios, José Luis. (2007), "Memoria y museo: cuando el futuro nos alcance. Los lindes del arte contemporáneo: institución y sobre historia," *CURARE*, núm. 29.
- Benjamin, Walter (2005), *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal.
- Briouolo Destéfano. Diana (2009), "Guerra Fría en Bruselas: México en la Exposición Universal de 1958", *Discurso Visual*, núm.13, disponible en <http://discursovisual.net/dvweb13/agora/agodiana.htm>
- British Pathé (13 de abril de 2014), "Expo'67 Doc: World's Fair in Montreal, Canadá (1967)", disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DEly-bm5eU0>
- Buck-Morss, Susane (2001), *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los paisajes*, Madrid, La balsa de la Medusa.
- Castañeda, Luis M. (2014), *Spectacular Mexico: Design, Propaganda, and the 1968 Olympics*, Minnesota University of Minnesota press.
- Cebey Montes de Oca, Georgina (2015) "Museo de Arte Moderno, México: medio siglo de modernidad", *Intervención*, año 6, núm. 11, pp. 25-31.
- Construcción Mexicana* (1967), "El pabellón de México en Expo 67", *Construcción Mexicana*, vol., 8, núm. 9.
- Chin Davison, Jane (2010), "The Global Art Fair and the Dialectical Image," *Third Text*, vol. 24, núm. 6, pp. 719-735.
- Debroise, Olivier (2018), *El arte de mostrar el arte mexicano. Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*, México, Cubo Blanco.
- Du Pont, Diana C. (2007), "Tamayo: entre espacios y controversias", en Diana C. Du Pont (ed.) *Tamayo reinterpretado*, Madrid, Turner, Publicaciones, pp. 22-31.
- Espinosa Mijares, Óscar (2009), "Imágenes especulares de la modernidad: Benjamin y la fantasmagoría del siglo XIX," en Óscar Espinosa Mijares, *Fantasmagorías: mercancía, imagen, museo*, México, Universidad Iberoamericana, pp. 11-44.
- Excelsior* (1967), "Se inauguró ayer en Montreal la Expo-67" (1967), *Excelsior*, México.
- Fundación Jumex Arte Contemporáneo (2013), *Las ideas de Gamboa*, México, Fundación Jumex Arte Contemporáneo.
- Gamboa, Fernando (1967a), "En la Expo 67 de Montreal, Canadá, habrá una sala de pintura mexicana de nueva significación", en *Expo67. Setenta y cinco pinturas y esculturas realizadas espacialmente para el Pabellón de México en la Exposición Universal e Internacional de Montreal, Canadá*, México, Secretaría de Industria y Comercio Palacio de Bellas Artes.
- Gamboa, Fernando (1967b), "El pabellón de México en la exposición universal de Montreal. México es un país moderno y de antigua cultura," Archivo/Promotora Cultural Fernando Gamboa, carpeta: Montreal 67.
- García de Alba Z, Carlos (2008-2009), "Diplomacia pública, propaganda y poder blando," *Revista Mexicana de Política Exterior*, núm.85, pp. 221-228, disponible en <https://revis-tadigital.sre.gob.mx/index.php/numeros-antteriores/116-mppe85>
- González Rodríguez, Sergio (2018), "México: Imagen-País," en Jean-Luc Nancy, *Los cuerpos de la imagen*, México, Colección Diecisiete.
- Highmore, Ben (2010), "Into the labyrinth: phantasmagoria at Expo 67", en Rhona Richman Kenneally and Johanne Sloan (eds.), *Expo 67: not just a souvenir*, Toronto Universi-



Salvavidas. (2020). Colografía: Juan Manuel Martínez Jaramillo.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.

- ty of Toronto Press, pp. 125-142.
- León, Luis Miguel (coord.) (2011), MAM, *la máquina visual. Una revisión a las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964-1998*, catálogo de exposición, México, MAM-INBA.
- Matos Motezuma, Eduardo (1997), "Tezcatlipoca, espejo que humea", en Juana Inés Abrey (coord.), *Antiguo Palacio del Arzobispado. Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, Ciudad de México, Espejo de Obsidiana Ediciones, pp. 27-41.
- Molina, Carlos (2005), "Fernando Gamboa y su particular versión de México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 87, pp.117-143.
- Ochoa, Guillermo (1965), "¡Arte, no política!, dice Rufino Tamayo", en *Novedades*
- Paz, Octavio (1987), *III. Los privilegios de la vista*, en *Obras Completas*, México: FCE.
- Paz, Octavio (1996), "Tamayo en la pintura mexicana", en *Rufino Tamayo*, México, Fundación Proz.
- Pereda, Juan Carlos (1995), "Dualidad", en Juan Carlos Pereda y Martha Sánchez Fuentes, *Los murales de Tamayo*, México, INBA.
- Pereda, Juan Carlos (1995), "Dualidad", en Juan Carlos Pereda y Martha Sánchez Fuentes, *Los murales de Tamayo*, México, INBA.
- Ramírez de Lucas, J. (1968), "1967, año de la Expo de Montreal", *Arquitectura*, Núm. 109.
- Reyes Palma, Francisco (1994), "Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953", en *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas. México. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México UNAM, pp.821-828.
- Sánchez, Fernando (2019), "Regímenes de visibilidad y producción de subjetividades. La captura fotográfica," *Revista Barda*, año 5, núm. 8, disponible en: <https://uncoma.academia.edu/FernandoSanchez>, pp.211-237.
- Staniszewski, Mary Anne (1998), *The power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology.
- Tamayo, Rufino (1972), "La dualidad de la vida en la obra de Tamayo" en *Excelsior*, 19 de febrero de 1972, México.
- Tenorio Trillo, Mauricio (2012), "De Luis Márquez, México y la feria de Nueva York, 1939-1940," en Luis Márquez, *En el mundo del mañana: la identidad mexicana y la feria mundial de Nueva York, 1939-40*, México, UNAM Claustro de Sor Juana, pp. 26-41.
- The National Film Board (NFB) (2 de junio de 2015), "The Canadian Pavilion, Expo 67", disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=q9ZI6N86b50&t=803s>
- Tibol, Raquel (1992), *Confrontaciones. Crónica y recuento*, México, Ediciones Sámara.
- Tibol, Raquel (1996), "Su plataforma estética", en *Rufino Tamayo*, México, Fundación Proa.
- Torres Arroyo, Ana (2011), *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo. ¿Un pintor de ruptura?*, México, Universidad Iberoamericana.
- Torres Bodet, Jaime (1965), *Discursos (1941-1964)*, México, Porrúa.
- Torres, Ana (2016), "Memorias colectivas y escaparates artísticos en tiempos de confrontación (1952)", en Dafne Cruz Porchini, Claudia Garay Molina y Mireida Velázquez Torres (coords.), *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*, México, UNAM, pp.175-190.
- UNESCO (1967), "Expo 67", *El Correo*, año XX.