

NARRATIVAS ESTÉTICO-POLÍTICAS CRÍTICAS DURANTE LA GUERRA FRÍA: EL CASO DE RAQUEL TIBOL

ANA MARÍA TORRES, UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA, CAMPUS SANTA FE, CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO

Critical Aesthetic-Political Narratives During the Cold War: The Case of Raquel Tibol

Narrativas estético-políticas críticas durante a Guerra Fria: o caso de Raquel Tibol

Fecha de recepción: 3 de mayo de 2022. Fecha de aceptación: 04 de junio de 2022. Fecha de modificaciones: 27 de septiembre de 2022
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart13.2023.07>

ANA MARÍA TORRES

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Académica de tiempo completo del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana, campus Santa Fe, Ciudad de México. Es especialista en dinámicas artísticas del siglo XX y XXI mexicano. Coordinadora del libro: *Imágenes en colectivo: Grupo Suma (1976-1982)* Premio Antonio García Cubas, INAH. Es coordinadora del Grupo de Estudios sobre Arte Público-México (GEAP-Latinoamérica) y co-fundadora de la Red de Estudios de la Cultura Visual Abya Yala.

RESUMEN:

El artículo busca articular la crítica de arte de Raquel Tibol con el contexto de las narrativas latinoamericanas durante las décadas de 1960 y 1970; el estudio tomará en cuenta los desplazamientos políticos y estéticos, las tensiones entre forma y contenido, y la importancia de la dimensión política en las interpretaciones visuales durante la Guerra Fría. Se propone colocar la crítica de arte de Raquel Tibol en diálogo con sus contemporáneos considerando la coyuntura de la nueva izquierda latinoamericana para conocer los matices discursivos que surgieron en la crítica de arte y acercarnos a la dimensión de lo local como lugar de enunciación decolonial que desde distintos enfoques generó un campo de resistencia de acción contracultural.

PALABRAS CLAVES:

crítica de arte latinoamericana, Raquel Tibol, debates artísticos, Guerra Fría.

Cómo citar:

Torres, Ana María. "Narrativas estético-políticas críticas durante la Guerra Fría: el caso de Raquel Tibol". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*. n.º. 13 (2022). 127-142. <https://doi.org/10.25025/hart13.2023.07>

ABSTRACT:

The article offers an account of Raquel Tibol's art criticism in the context of Latin American narratives during the 1960s and 1970s. The study examines the political and aesthetic shifts, the tensions between form and content, and the importance of the political in the visual interpretations of the period. The aim is to place Raquel Tibol's art criticism in dialogue with her contemporaries in light of the emergence of the new Latin American left in order to determine the discursive nuances that emerged between theory and practice, and thus to approach the dimension of the local as a place of decolonial enunciation that gave rise to a field of resistance through countercultural action from different points of view.

KEYWORDS:

Latin American art criticism, Raquel Tibol, artistic debates, Cold War.

RESUMO:

O artigo busca articular a crítica de arte de Raquel Tibol com o contexto das narrativas latino-americanas dos anos 1960 e 1970; o estudo levará em conta os deslocamentos políticos e estéticos, as tensões entre forma e conteúdo e a importância da dimensão política nas interpretações visuais durante a Guerra Fria. O objetivo é colocar a crítica de arte de Raquel Tibol em diálogo com seus contemporâneos, considerando a situação da nova esquerda latino-americana para conhecer as nuances discursivas que emergiram na crítica de arte e abordar a dimensão do local como lugar de enunciação descolonial que, a partir de diferentes abordagens, gerou um campo de resistência da ação contracultural.

PALAVRAS-CHAVES:

crítica de arte latino-americana, Raquel Tibol, debates artísticos, Guerra Fria.

RAQUEL TIBOL: CRÍTICA DE ARTE Y ACTIVISTA POLÍTICA

Cuando Raquel Tibol¹ llegó a México la crítica de arte, que adolecía de acercamientos históricos y contextuales, estaba dando un giro importante; a decir de Juan Acha cedían espacio las interpretaciones literarias y se abrían enfoques sociológicos que permitían expandir los análisis formalistas considerando no solo los aspectos poéticos, sino también los conceptuales.² Vinculada a esta línea de análisis, Tibol se interesó por una crítica de arte desde lo latinoamericano y generó estudios considerando la obra situada en tanto intervención crítico-política; en sintonía con sus contemporáneos —Marta Traba, Juan Acha y Federico Morais³ entre otros— formó parte de las transformaciones culturales en las que participaron también intelectuales, artistas, estudiantes, obreros, campesinos, maestros, etc.

Fue una generación que compartió contextos determinados por desplazamientos estéticos y políticos, y sobre todo por la construcción de un pensamiento de izquierda caracterizado por el desencanto ante los modelos autoritarios, aunque vinculado a la vez a nuevas formas de entender la transformación social, política y cultural desde Latinoamérica, sobre todo considerando los cambios ocasionados por la revolución cubana y por las resistencias que experimentaron varios países de la región en respuesta a las dictaduras y prácticas represivas de los estados conservadores y dominantes, manipulados por los intereses imperialistas.

Las propuestas estético-políticas de Tibol fueron una construcción situada entre el pensamiento de izquierda ortodoxo y la nueva izquierda latinoamericana, por lo que es importante considerar sus aportes específicos a las narrativas críticas del periodo⁴ y así establecer conexiones con sus contemporáneos y detectar las paradojas y contradicciones de los discursos en tiempos de cambios culturales.

Raquel Tibol inició una crítica de arte que ella misma definía como “informada”: a cada nota que publicaba le dedicaba una profunda investigación cuyos resultados le permitían emitir un juicio estético que debía ser “objetivo”. Su vasta obra es fundamental por sus aportaciones no solo al periodismo cultural, sino también a la historiografía e historia de la crítica de arte en México del siglo XX. Sus enfoques estuvieron marcados por su ideología política; sabemos que participó activamente con el Partido Comunista Mexicano (PCM);⁵ fue gran defensora de movimientos sociales vinculados con el socialismo y el comunismo; participó en la Unión de Mujeres Mexicanas;⁶ asistió a congresos en Cuba y junto con Alberto Híjar trabajó para el Taller de Arte e Ideología (TAI). Como resultado de este interés, la colaboración de Tibol en las diferentes revistas

1. Raquel Tibol nació el 14 de diciembre de 1923 en Basavilbaso, provincia de Entre Ríos, Argentina y murió el 22 de febrero de 2015 en la Ciudad de México. Estudió literatura en la Universidad de Buenos Aires. En 1950 publicó su único libro de cuentos, *Comenzar es la esperanza*, que tuvo faja de honor para primeros libros de la Sociedad Argentina de Escritores, que presidía Jorge Luis Borges. Su poesía también fue premiada. En febrero de 1952 salió de Argentina con su hija Nora y al llegar a Santiago de Chile se dedicó al periodismo cultural; ahí realizó una entrevista para el diario argentino *La Prensa* a Diego Rivera, quien la invitó a México para preparar el congreso de la cultura. Merry Mac Master, “Falleció Raquel Tibol, decana de la crítica de arte en México”, *La Jornada*, 23 de febrero de 2015.

2. Juan Acha, *Crítica de arte* (Ciudad de México: Trillas, 1992), 114; Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta* (Buenos Aires: Miño y Dávila, 2012), 101.

3. Aunque el presente artículo dirige su atención al caso específico de Raquel Tibol, me centraré en los planteamientos de estos tres críticos de arte para establecer cruces entre el pensamiento crítico y político de Tibol y los enfoques teóricos de sus contemporáneos; me interesa mostrar la diversidad de matices que consolidaron las narrativas de la crítica de arte del momento y desde ahí analizar las relaciones entre los desplazamientos políticos y estéticos de la época.

4. Gabriela A. Piñero, “Lo político como condición de lo latinoamericano. Crítica de arte desde América Latina en los sesenta y setenta”, en *El arte latinoamericano durante la Guerra Fría: figurativos vs. abstractos*, coordinado por Antonio E. de Pedro (Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2016), 118.

5. En el Archivo General de la Nación se encuentra un documento en el que aparece el nombre de Raquel Rabinovich de Rosen, alias Raquel Tibol, como miembro del Partido Comunista Mexicano. “Antecedentes de miembros del Partido Comunista Mexicano”, Archivo General de la Nación, caja AC 304/4223, exp. 11-220, vol. 269, caja 300, 21-25 junio 1976.

6. En un documento encontrado en el Archivo General de la Nación encontramos que Raquel Tibol perteneció a la Unión de Mujeres Mexicanas; asimismo se menciona que “en el contexto de la guerra de Vietnam, Tibol realizará un viaje a Hanoi, Vietnam y a España. Redactó una carta que envió a la Unión de Mujeres de Vietnam. Participó en la marcha y en acciones en apoyo en favor de la libertad de Ángela Davis. En un acto de la Logia Masónica Tibol relató su viaje a Hanoi”. Archivo

comunistas fue continua. Así, en 1960 asumió el cargo de secretaria de redacción en la revista *Política*; entre 1965 y 1970 participó como articulista y organizadora de la sección de cultura y arte de la revista trimestral *Historia y sociedad*; también trabajó en la *Revista continental de humanismo moderno* y en *Oposición*, revista quincenal de información y debate político en la cual fungió como articulista y coordinadora de la sección de política internacional, titulada “Quince días en el mundo”, donde tuvo la ocasión de conjugar su pasión por el arte y la política nacional. Otra publicación destacada en su itinerario fue el artículo sobre el quincuagésimo aniversario de *El Machete*, que apareció en 1975 en el primer número de la revista *Socialismo*, también adscrita al PCM.⁷

Sus primeros contactos con México fueron Diego Rivera y Frida Kahlo a quienes dedicó varios de sus estudios. Muy pronto se contactó con el mundo artístico de entonces e inició su trabajo como periodista cultural, actividad que marcó su vida profesional y personal. Desde finales de la década de los cincuenta empezó a publicar en los suplementos culturales: “México en la cultura” (1949-1961) del periódico *El Novedades* y “Diorama de la cultura” (1949-1969) del *Excelsior*, así como en las revistas *Mañana*, *Siempre*, *Hoy* y *Política*. Además de la prensa colaboraba en programas de radio y televisión y participó como jurado en varios concursos nacionales e internacionales. Como historiadora realizó innumerables investigaciones y estudios monográficos, así como antologías de textos sobre Diego Rivera, Frida Kahlo, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Rufino Tamayo, entre otros. Formó parte del grupo de periodistas que salió junto con Julio Scherer del periódico *Excelsior* en julio de 1976; Vicente Leñero narra en *Los periodistas* que Tibol fue la primera en sugerir la “constitución de una empresa” sustentada en la venta de acciones, lo que posteriormente sería la revista *Proceso*.⁸

Como periodista cultural escribió sobre el acontecer artístico moderno y contemporáneo; fusionaba muy bien su trabajo documental con una labor de antropóloga o socióloga que le permitía recolectar datos para poder detectar las variaciones o cambios profundos que se operaban en el medio artístico y así establecer lazos comunicantes entre el gremio de productores, el público interesado y los que iniciaban su aprendizaje en el arte.⁹ Con el fin de ofrecer información clara y completa de la realidad social y sus dinámicas artísticas, establecía contactos con museos, galerías, artistas, funcionarios de la cultura y con diversos eventos relacionados con el desarrollo de las artes plásticas mexicanas. En este sentido, para ella la crítica debía cumplir con un papel comunicativo y debía establecer un compromiso social y educativo con el público lector, con el pueblo.¹⁰ En sus crónicas periodísticas ofrecía datos contextuales y sobre todo históricos de cada acontecimiento seleccionado; sin descuidar acercamientos estilísticos, influencias y elementos formales de la obra de arte, sus escritos describen a detalle el

General de la Nación, caja AC 17/42/223, exp. 9-116, 268, caja 16, octubre 1968/octubre 1975.

7. Elvira Concheiro y Víctor Hugo Pacheco Chávez (compiladores), *Raquel Tibol: la crítica y la militancia* (Ciudad de México: Editorial CEMOS, 2016), 33.

8. Raquel Tibol, *Confrontaciones. El creador frente al público* (Ciudad de México: Universidad UAM-Azcapotzalco, 1987), 18.

9. Adela Salinas, “La crítica de arte en México”. *Revista Universidad de México*, diciembre de 1991.

10. Ana Isabel Pérez Gavilán, “Los críticos sobre la crítica. Testimonios artísticos de México”. *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas* 3, n.º. 10 (1990): 53.

acontecer cotidiano del arte moderno y contemporáneo. Como intelectual de izquierda, sus preferencias estéticas y artísticas estuvieron marcadas por un compromiso político y por la defensa de una pintura figurativa de índole humanista y social; específicamente consideraba al muralismo de carácter realista como paradigma de la dimensión transformadora del arte.

GIROS ESTÉTICOS Y POLÍTICOS EN LA CRÍTICA DE ARTE

Durante los años sesenta y setenta las dinámicas artísticas y la crítica de arte iniciaron procesos de cambios y matices, sobre todo considerando los desplazamientos políticos, estéticos y culturales que emergieron de la Guerra Fría. Desde esta perspectiva, la narrativa crítica de Tibol estableció un diálogo con el pensamiento de algunos críticos de arte como Juan Acha, quien consideraba la necesidad de un modelo cuya teoría del arte estuviera situada en el contexto latinoamericano con el fin de lograr superar el estado de subdesarrollo económico y cultural imperante. Para ello Acha proponía el materialismo histórico como instrumento epistemológico que permitiría darle un sentido sociológico a la crítica de arte, abriendo espacios para el análisis de la producción, distribución y consumo de la obra de arte.¹¹

Frente a este contexto, el pensamiento neomarxista tuvo una presencia importante entre intelectuales, estudiantes y artistas; principalmente las ideas de Antonio Gramsci (1891-1937) sobre la creación de una filosofía de la praxis y las de Herbert Marcuse (1898-1979), quien concebía la emancipación de la humanidad a través de una revolución cultural,¹² configurando así nuevas narrativas alejadas de la visión bipolar de la Guerra Fría. En muchos países de la región, como México, el pensamiento de izquierda estuvo marcado por *Eros y civilización* (1955) y *El hombre unidimensional* (1964) de Marcuse,¹³ traducidos al español por el crítico de arte Juan García Ponce y en los que se postulaba que la manera de romper con el sistema impuesto residía en concientizar a los grupos subalternos y excluidos para hacerlos partícipes de las transformaciones culturales. Los intelectuales latinoamericanos leyeron estas ideas como desplazamientos de los centros hacia las periferias, por lo que el discurso artístico buscaba su autonomía del canon universalista controlado por Occidente.¹⁴

En América Latina se inició una alternativa teórica, no exenta de contradicciones pero que reformuló estrategias metodológicas y modelos de análisis para abordar el fenómeno artístico contemporáneo; críticos de arte como Marta Traba, Federico Morais, Juan Acha y Raquel Tibol, entre otros, iniciaron aproximaciones hacia lo experimental, lo político, lo sensitivo-visual y lo sociológico, alejando los discursos del canon formalista y abriendo nuevos caminos hacia las relaciones entre arte y política. En sintonía con estas ideas, Morais (1936-) y

11. Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica*, 104.

12. María Dolores Liaudat, "Marxismo, cultura y antropología. Los aportes de Gramsci, Thompson y Williams". *Cuestiones de sociología* 15 (2016), <https://www.cuestionessociologia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/CSe020/7963>.

13. Jorge Volpi, *La imaginación y el poder: una historia intelectual de 1968* (Ciudad de México: Era, 1998), 187.

14. Juan Acha, *Crítica de arte*, 11-32; Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica*, 110.

Acha (1916-1995) se referían a los procesos artísticos de la época como ejemplos de “guerrilla cultural”. En 1970 Morais escribía que la “guerrilla artística” era una práctica que tenía como principal intención involucrar al público en los procesos creativos, estrategia que utilizaron muchos colectivos en México. Por su parte, Acha publicó en 1975 el artículo “Arte y política” en el cual exploraba las “dinámicas artísticas como acciones contraculturales y revolucionarias, que implicaban una protesta en contra de los hábitos burgueses”.¹⁵ Acha defendía la necesidad de encauzar el arte de vanguardia para alcanzar una revolución cultural, pues pensaba que los artistas no producían obras de arte político, ni un arte nuevo, sino una “ecología objetual” y un nuevo territorio visual en el que las capacidades sensoriales de las masas se convierten en instrumentos políticos. Proponía una revolución somática encaminada a agitar el estado de las cosas y el despertar de lo sensible colectivo que entendía como una “guerrilla cultural”.¹⁶ Acha trabajó con la noción de arte no objetual, y de hecho organizó el primer coloquio latinoamericano sobre esta corriente en Medellín, Colombia (del 18 al 21 de mayo de 1981). Consideraba lo no objetual como una noción contrapuesta a la concepción del arte vendible y transportable; para él, era necesario “meter el arte dentro de la vida”, ver al “arte como una acción”.¹⁷

Por su parte Marta Traba explicaba su preocupación a partir de la “estética del deterioro” entendida como la homogeneización absoluta de las propuestas plásticas y la pérdida de independencia creativa en los artistas latinoamericanos, mientras que Morais sentía una afinidad con las nuevas experiencias de las vanguardias y consideraba a los artistas como guerrilleros que impulsaban a los espectadores a agudizar sus sentidos y entrar en acción.¹⁸ Acha defendía una crítica de arte sociológica que debía partir del contexto latinoamericano, pero no desde una identidad precolombina, como lo haría Traba, sino en sintonía con Morais; desde su punto de vista el artista latinoamericano debía generar nuevos lenguajes artísticos vinculados con el arte experimental y multimedia.

Estas ideas permeaban el ambiente artístico de la época configurando así una dimensión de lo político alejada de la visión oficial partidista y en diálogo con una práctica participativa autónoma e independiente. Como lo veremos, la crítica de arte de Raquel Tibol estableció diálogos con algunos de estos planteamientos, aunque siempre consideró que el arte de vanguardia debía contener un mensaje político, más que experimental.

¿UNA CRÍTICA OBJETIVA?: RAQUEL TIBOL

Desde una postura distinta, pero vinculada como ya mencioné con el pensamiento de izquierda de la época, la crítica de arte de Tibol formuló una narrativa crítica marcada por ideas que respondían a una postura cercana al marxismo de

15. Juan Acha, “Arte y política”, en Joaquín Barriendos, *Juan Acha: despertar revolucionario* (Ciudad de México: MUAC-UNAM, 2017), 47-55.

16. Juan Acha, “Teoría y práctica no-objetualista en América Latina”, en *Primer Coloquio Latinoamericano Sobre Arte No Objetual, Museo de Arte Moderno de Medellín* (Ciudad de México: Fondo Documental ARKHEIA, UNAM-MUAC, 1981), s/p.

17. *Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura. Declaración reglamento* (Ciudad de México: Fondo Documental ARKHEIA, UNAM-MUAC, 1978-1980), s/p.

18. Fabiana Serviddio, “La conformación de nuevas teorías sobre el arte latinoamericano en el proceso de crisis epistemológica de la modernidad”. *Pos: Belo Horizonte* 2, n.º 4 (2012): 67-68.

corte científico y positivista. Su primer artículo en la revista *Proceso*, publicado el 20 de noviembre de 1976, abordó una exposición en Florencia de David Alfaro Siqueiros, a quien consideraba como “uno de los máximos exponentes [pues] ha intentado hacer del arte un mensaje de amplia comunicación popular”. Tibol terminaba su escrito con la frase canónica: “El muralismo mexicano se actualiza en la arena internacional en el marco construido por quienes luchan para el triunfo definitivo del socialismo”.¹⁹ Así entendía Tibol la función social del arte, en concordancia con el carácter materialista de sus enfoques; buscaba una crítica “objetiva”, científica, y declaraba que sus preferencias políticas no intervenían en sus apreciaciones estéticas,²⁰ aunque su modelo de análisis demuestra lo contrario: esta supuesta “objetividad” está atravesada por interpretaciones subjetivas, posturas políticas, preferencias estilísticas y afectivas. En sus análisis visuales establecía relaciones entre forma y contenido, que aplicaba sobre todo en sus acercamientos al realismo y a la pintura “política” pero que usaba también como elemento metodológico recurrente. Su discurso responde a la yuxtaposición de enfoques tradicionales de la historia del arte, como el historicismo y el formalismo, y a la construcción de una narrativa categórica que presenta la dimensión temporal como una sucesión de acontecimientos situados en un territorio esquemático y polarizado.

Tibol pensaba que la crítica de arte en México adolecía de una deformación; consideraba que escritores de tiempo completo, como Octavio Paz y Juan García Ponce, “se introducen al ensayo de la plástica desde enfoques excesivamente literarios, degradando la información, la acumulación de datos que para mí es importante en función de los argumentos de uno”.²¹

Tibol compartía ciertas posiciones con estos autores: el arte debe producir emoción en el espectador, es detonador de dimensiones sensibles, es comunicación, es reflexión social, política y personal; sin embargo sus acercamientos visuales son distintos. García Ponce, por ejemplo, rechazaba el arte comprometido y defendía más bien un compromiso total con el arte; en consecuencia sus ensayos abordan el papel de la vida en el arte y del arte en la vida.²²

La metodología de García Ponce debe ubicarse en una perspectiva de crítica más filosófica u ontológica que histórica; no responde a las fuerzas de la razón y la descripción sino a las fuerzas del espíritu. A decir de Daniel Goldin sus ensayos visuales apelan a lo circular, a lo dialéctico, a la paradoja. Su crítica no es literatura; sus ensayos son imágenes que logran condensar las paradojas del arte y del artista, señalan el lugar expresivo de lo más simple y desde ahí proyectan la dimensión social del arte. Más que acercamientos poéticos o literarios en sus análisis visuales se observa una profunda elaboración filosófica-conceptual y el ejercicio de una intuición estética.²³ En cambio, la crítica de Tibol se sustenta en un arte realista, un arte de compromiso que está en contacto con las contradicciones

19. Raquel Tibol, “Siqueiros en Florencia”, *Proceso*, 20 de noviembre 1976.

20. Tibol, *Confrontaciones*, 18.

21. Ana Isabel Pérez Gavilán, “Los críticos sobre la crítica”, 54.

22. Juan García Ponce, *Crónicas de la intervención I y II* (Ciudad de México: Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, 1979).

23. Daniel Goldin, “Selección y prólogo”, en Juan García Ponce, *Apariciones. Antología de ensayos* (Ciudad de México: Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, 1987), 7-15; Juan García Ponce, *La aparición de lo invisible* (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1968), 218.

del presente y que alimenta el espíritu de lucha y el sentido crítico del pueblo; un arte humanista-social-político que, junto con la dimensión formal, conforma el mensaje expresivo de la obra.

Ambos críticos de arte escribieron sobre Rufino Tamayo. García Ponce publicó en 1987 su ensayo “Rufino Tamayo”,²⁴ donde establece conexiones entre lo conceptual, lo estético, lo artístico, lo filosófico y hasta lo político en sus pinturas. Se leen allí frases como: “No existe la crítica de arte. Hace mucho que el arte dejó de ser canon y preceptiva”, y se analiza el trabajo artístico de Tamayo a partir de imágenes visuales sobre el silencio, el tiempo, lo marginal, y acercamientos más conceptuales que formalistas. El ensayo aborda de hecho una sola obra, *El reloj olvidado*, de la que propone la siguiente descripción:

nos encontramos tan solo ante un moderno instrumento para medir con absoluta precisión el tiempo que inesperadamente se nos muestra sobre, entre, unos muros ancestrales en los que el pintor ha conseguido que el tiempo se pierda en la imposibilidad de medirlo, muros que se levantan más allá del tiempo y que son el espacio, el color y la textura, la materia de la pintura, capaces de crear para que entre ellos, anacrónico, desconcertante y por eso dueño de una inquietante capacidad para entrarnos al tiempo, aparezca ese objeto cuya sola presencia niega la inmovilidad y convierte esos muros eternos en temporales. Contradictoriamente, la impersonalidad de la máquina es en este cuadro el signo que pone en él la presencia de lo humano.²⁵

Aunque no he encontrado referencias de Tibol a este cuadro en específico, en el catálogo de la exposición *Rufino Tamayo: del reflejo al sueño*, curada por la crítica en 1995, menciona en su recorrido cronológico y visual el cuadro *Rufino y Olga* (1934), en el que observamos un reloj que Tibol al parecer no ve; de manera bastante escueta la crítica nos dice que en este cuadro “las individualidades están definidas y hasta desencontradas”.²⁶

Desde mi punto de vista, en *Rufino y Olga* observamos una figura sentada mirando un reloj que simboliza la espera de Tamayo, cuya silueta está pintada en el fondo del cuadro. Los elementos del cuadro conforman una atmósfera existencial. En *El reloj olvidado* (al que a veces se le atribuye otro título: *El reloj del pueblo*) vemos un reloj, que se asemeja a un sol, junto a una fábrica humeante. Es el tiempo presente, el tiempo de la jornada laboral. Quizás en estas zonas melancólicas, metafísicas y existenciales se encuentra la dimensión política de Tamayo, que de pronto Tibol no tomaba en cuenta, pues entendía que lo político debía estar conectado a una ideología determinada y a una pintura figurativa-social-comprometida. Para Paz, en cambio, la dimensión filosófica-existencial en las pinturas del oaxaqueño le permite mostrar la angustia de la posguerra.²⁷ Paz interpreta la

24. García Ponce, *Apariciones*, 442-449.

25. García Ponce, *Apariciones*, 447.

26. Raquel Tibol, *Rufino Tamayo: del reflejo al sueño, 1920-1950* (Ciudad de México: Fundación Cultural Televisa, 1995), 77.

27. Octavio Paz, “Tamayo en la pintura mexicana”, *México en la cultura. Suplemento cultural de Novedades*, 21 de enero de 1951.

visión oscura del pasado precolombino como una metáfora de lo muerto-vivo: las supervivencias, “fantasmas” y “estructuras semi-enterradas” de un mundo “indígena asesinado”. A decir de Cuauhtémoc Medina, “lo indígena no era solo un mecanismo de administración de la diferencia cultural y étnica, sino una superficie de proyección de los terrores políticos mundiales”.²⁸ Así entendido, lo político no solo se vincula con una ideología determinada —como lo entendía Tibol— sino que constituye un campo de antagonismo que debe situarse al mismo tiempo en la dimensión de lo sensible. Lo político en Tamayo se daría entonces a ver en los gestos expresivos, en el signo oculto que abandona el discurso polarizado de la época.

En sus primeros acercamientos a la obra de Tamayo Tibol cometió varias imprecisiones al considerarla “informalista” y al distanciarla de las cuestiones políticas —afirmaciones que, como se verá en breve, el mismo Tamayo refutó. Desde los lineamientos estéticos y políticos de la Guerra Fría, la narrativa de Tibol responde al antagonismo y a los enfoques opuestos de la época; al no encontrar manera de situar lo que hay de político en la obra de Tamayo bajo estos parámetros, lo presenta como un pintor neutral, apolítico, mexicanista.

TAMAYO VERSUS TIBOL

Durante las confrontaciones de los años cincuenta y sesenta se entremezclaban posturas políticas con la defensa de ciertos estilos artísticos que se superponían unos con otros. No se trataba de debates entre los figurativos y los abstractos, sino más bien de protestas en contra de un sistema artístico anacrónico y una crítica a políticas culturales conservadoras. Las jóvenes generaciones encontraron en la nueva izquierda y en las posiciones neomarxistas reflexiones vinculadas con acciones transformadoras; sus prácticas artísticas adquirieron una dimensión contestataria, buscaban espacios alternativos y al mismo tiempo una clara postura política de crítica institucional hacia una estructura cultural inoperante que continuaba promoviendo narrativas curatoriales tradicionales en las que los “tres grandes” y Tamayo figuraban como los representantes de la pintura nacional y mexicanista mientras que las nuevas tendencias, como la abstracción, se entendían como enfoques meramente experimentales entremezclados con una apatía política.

Durante la Guerra Fría los discursos artísticos y políticos estaban polarizados; desde la izquierda mexicana tradicional, incluyendo a Tibol, se pensaba que Tamayo era un pintor desvinculado de la pintura realista, que su pintura era formalista y que no pertenecía al movimiento de la plástica mexicana (recordemos que Tamayo se declaraba socialista, estaba en contra del arte abstracto y se consideraba partícipe del movimiento artístico posrevolucionario).²⁹ Tibol formó

28. Cuauhtémoc Medina define lo “gótico-indoamericano” como esta dimensión fantasmal de lo indígena. Ver: “La oscilación entre el mito y la crítica. Octavio Paz entre Duchamp y Tamayo”, en AA. VV., *Materia y sentido. El arte mexicano en la mirada de Octavio Paz* (Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, INBA-Landucci, 2009), 298.

29. Ana Torres, *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo. ¿Un pintor de ruptura?* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, UIA, 2011).

parte de estas tensiones políticas, sociales, culturales y artísticas; como defensora de una pintura política y social fue muy criticada cuando inició su trabajo colaborativo con Rufino Tamayo. Alberto Híjar, quien compartió con Tibol la militancia política de izquierda³⁰ y colaboró con ella en proyectos conjuntos, recuerda que el vínculo Tibol-Tamayo provocó asombro entre la gente de izquierda: “¿Cómo Raquel, de izquierda y del lado comunista, escribiendo sobre Tamayo?”³¹

La construcción de esta imagen reflejaba también los intereses de la clase en el poder, que continuaba alimentando el nacionalismo revolucionario y al mismo tiempo buscaba neutralizar la pintura a través de la promoción del mexicanismo de Tamayo y de las corrientes abstractas. El discurso de lo moderno-institucional o de la vanguardia oficial presentaba el realismo, el muralismo y la síntesis entre lo antiguo y lo moderno como identidades eternas de lo mexicano, como la modernidad artística nacional, y en concordancia las políticas culturales reforzaban esta imagen que, como veremos, Tibol ayudó a construir.

Recordemos que Tamayo fue el iniciador de una confrontación con Rivera y Siqueiros, con varios funcionarios del mundo artístico de entonces, y con políticas culturales un tanto anacrónicas. En 1947 declaraba que “la pintura mexicana estaba en decadencia” y anunciaba la muerte de la pintura política afirmando que los representantes del muralismo habían decaído extraordinariamente.³²

Para 1950 Tamayo, junto con Rivera, Orozco y Siqueiros, había sido invitado a participar en la Bienal de Venecia; a partir de entonces formó parte del grupo oficial que representaba a México en el extranjero. Realizó además los murales en el Palacio de Bellas Artes, espacio reservado hasta entonces para los “tres grandes”. En este contexto se construyó el mito de Tamayo, cuya propuesta estético-formal se estableció como una pintura independiente, autónoma y novedosa, considerada como realización de lo mexicano-universal a través de sus contenidos altamente nacionalistas. La fama y el prestigio que el artista adquirió tanto a nivel nacional como internacional se debieron a su reinterpretación de contenidos estéticos prehispánicos y populares desde una perspectiva moderna. A decir de Octavio Paz, Tamayo desarrolló una constante búsqueda por “insertar el nacionalismo en la corriente general del espíritu moderno”.³³ Durante los años cuarenta y cincuenta se desarrolló un nacionalismo sentimental y emotivo cuyas imágenes acabaron por representar el carácter mexicano reducido a un conjunto de estereotipos; por entonces las pinturas de Tamayo mostraban al mexicano-universal envuelto en atmósferas solitarias, silenciosas o misteriosas. Sabemos que Tamayo buscaba la esencia de lo mexicano a través de la síntesis formal acompañada de un lenguaje humanista, emotivo y poético —y como lo hemos visto, también político.

Para los años sesenta Tamayo era un pintor reconocido cuya imagen representaba la modernidad artística nacional a pesar de que sus pinturas ya eran

30. Alberto Híjar conoció a Raquel Tibol en los años sesenta, cuando él coordinaba el proyecto de pedagogía revolucionaria Curso Vivo de Arte. Ver: Judith Amador Tello, “En el lado bueno de la izquierda”, *Proceso*, 28 de febrero de 2015. Toda la sección cultural de esta edición de *Proceso* está dedicada a Tibol, con colaboraciones de Juan Carlos Pereda, Alberto Híjar, Blanca Garduño, Blanca González Rosas, Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde.

31. Judith Amador Tello, “En el lado bueno de la izquierda”.

32. Antonio Rodríguez, “La pintura mexicana está en decadencia, dice Tamayo. Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, en declive”, *El Nacional*, 24 de septiembre de 1947.

33. Octavio Paz, “Tamayo en la pintura mexicana”, en *Tamayo* (Ciudad de México: INBA, PROA, 1996), 31.

anacrónicas con respecto a las vanguardias de aquellos años. Bajo la dirección de Carmen Barreda, en el recién inaugurado Museo de Arte Moderno, Tamayo realizó cinco exposiciones entre 1964 y 1972 y formó parte de la exposición inaugural del museo, *Cinco grandes de la pintura mexicana* (1964). En 1967 Tamayo festejaba sus cincuenta años como pintor; el 7 de julio la Galería Misrachi inauguró una exposición y el 1 de diciembre, en la Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes, se presentó la exposición-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, y participó en la muestra colectiva *Tendencias del arte abstracto en México* que organizó el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM.

Por entonces sus pinturas reflejaban una experimentación pictórica que lo acercaba a la corriente abstracta, a pesar de haber hecho declaraciones en contra de la abstracción por considerar que era un estilo deshumanizante.³⁴ En este debate discursivo Tibol y Tamayo tuvieron un intercambio de opiniones que vale la pena revisar, pues nos permite observar que las apreciaciones de Tibol con respecto a las pinturas del oaxaqueño reflejan grandes paradojas que formaron parte de su pensamiento y de su crítica de arte.

El 18 de marzo de 1962 Tibol publicó la nota “Tamayo y el tamayismo”, en la cual aborda la exposición del oaxaqueño en la Galería Misrachi. En ese texto Tibol reconoce que Tamayo había trascendido ya su etapa de influencias europeas y encontrado su propio e inconfundible lenguaje, donde “la fantasía de intensidad poética estalla sin esfuerzo aparente”; discute también la materia expresiva de su pintura y la aleja de todo contacto con el realismo: “para existir su obra no tenía la necesidad de desplazar o enterrar el arte de definición sociopolítica; son dos floraciones opuestas, sí, pero que no se excluyen y que pueden influirse dado que ambas abrevan en el amplísimo y rico venero de los caracteres populares y nacionales”. Añade seguidamente que

la oposición entre el tamayismo y el realismo es franca; si el realismo se aferra a una dialéctica materialista de médula histórica, Tamayo se define por la fantasía desligada de lo temporal; si los realistas hincan su búsqueda en el rostro de las circunstancias, Tamayo, con humor sutil [...] se evade de lo concreto, rompe los cerrojos terrenales y se obsequia a sí mismo la libertad de conquistar un ámbito cósmico, abandonándose a una perplejidad dionisiaca hacia lo inmensurable [...].³⁵

Afirma también que Tamayo no fue quien introdujo el informalismo en México, y que de hecho le sorprendió que sus pinturas no ofrecieran un alto nivel experimental en este campo: “lo mejor de la exposición son aquellos cuadros en

34. Torres, *Identidades pictóricas y culturales*, 208.

35. Raquel Tibol, “Tamayo y el tamayismo”. *Diorama de la cultura. Suplemento de Excelsior*, 18 de marzo 1962.

que Tamayo permanece fiel a sí mismo (esas insólitas resonancias olmecas y teotihuacanas mezcladas con evocaciones de Hans Arp y Paul Klee).³⁶ Es claro que para Tibol Tamayo estaba en la línea de las corrientes abstraccionistas de corte europeo, mezcladas con los trazos del México antiguo.

El 25 de marzo de 1962 apareció en la prensa una respuesta de Tamayo a estas consideraciones, que lo habían dejado muy insatisfecho. Le molestaba que lo tildaran de informalista y abstracto, acusaciones a las que ya había reaccionado antes en el marco de la polémica con Siqueiros.³⁷ Al decir de Tamayo, el partidismo de Tibol le impedía lograr una crítica justa. Le reclama el haberlo clasificado como informalista y alejado del realismo: “Aseverar tal cosa me hace pensar en que aquí sí la señora Tibol perdió el equilibrio”.³⁸ Tamayo afirmaba que su pintura no era informal, pues en “ella está reconocible la forma de las cosas, y muy en particular la del hombre, cuya presencia en mi trabajo es permanente”. Para concluir Tamayo reconoce el importante papel que Tibol desempeña en el ambiente artístico del momento, y sostiene que hay que ayudarle a “conservarlo limpio”, sugiriéndole que “sus ataques [...] los haga sobre fundamentos de altura, constructivos como sabe y puede hacerlo”.³⁹

El 1 de abril aparece la respuesta de Tibol a Tamayo, “Debo fijar posiciones”.⁴⁰ En este artículo reconoce que sus preferencias se vinculan con una pintura de “alcance político-social”, aunque añade que no hay que descartar otras tendencias, pues en todos los tiempos han coexistido diversidad de expresiones artísticas. Con respecto a su postura estética aclara que

con todos sus defectos y limitaciones responde a las determinaciones de mi individualidad, puesto que no pertenezco a ningún partido político [...]. [L] a finalidad de la crítica (romántica o realista, científica o literaria, materialista o idealista, historicista o esteticista) es la de allegar prosélitos al culto de una expresión determinada. Lo que importa en el juicio crítico no es la serenidad (factor subjetivo y temperamental) sino la solidez, la verdad, la amplitud y la sabiduría de sus argumentos (factor objetivo, intelectual).⁴¹

Con estas declaraciones Tibol afirmaba que la tarea del crítico era fomen- tar el gusto por cierto “tipo de expresión determinada” —en su caso, se entiende, la expresión propia del movimiento artístico mexicano que en muchas ocasiones ella misma reducía a los “tres grandes”. En su libro *Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, publicado en 1974, Tibol deja a Tamayo por fuera de su discurso glorioso sobre el muralismo, y muchos otros ejemplos confirman estas preferencias. Basta recordar sus declaraciones en su texto “Confrontación 66”: “Es un hecho (que podemos criticar, pero es un hecho) que el humanismo social, que logró en México expresiones notables, ha sido desplazado en la mayoría de los casos

36. Tibol, “Tamayo y el tamayismo”.

37. Torres, *Identidades pictóricas y culturales*, 166.

38. Rufino Tamayo, “Aclaraciones al margen de un artículo de Raquel Tibol”. *Excelsior*, 25 de marzo, 1962.

39. Tamayo, “Aclaraciones al margen”.

40. Raquel Tibol, “Debo fijar posiciones”. *Excelsior*, 1 de abril de 1962.

41. Tibol, *Confrontaciones*.

por un humanismo de marcado carácter esotérico, desligado de cualquier interés social inmediato, palpable y reconocible. Pero la culpa de esto no la tiene el comité de selección”.⁴² Está también la nota que publicó en *Proceso* el 19 de marzo de 1979 sobre la cancelación de los murales de María Izquierdo, donde afirmaba contundentemente:

Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros fueron consultados y les pareció excesivo el encargo para una artista de nula experiencia en la práctica de pintar murales. Pero cualquiera que analice las pinturas y dibujos correspondientes a este episodio, dentro del conjunto de la obra ahora exhibida, tendrá que **darles la razón a los experimentados muralistas**. María Izquierdo hizo a un lado su estilo, su dicción su temática, su paleta, en fin todo cuanto definía su peculiar personalidad en la pintura mexicana contemporánea para encorse-tarse en la dirección más superficialmente didáctica y discursiva de la escuela muralística mexicana. Nada hay en ellos que recuerden a la pintura que trajo a mexicano [sic] al espacio metafísico de Giorgio de Chirico, nada de la compositora de alacenas tradicionales donde los objetos adquieren elocuencia étnica y ambigüedad simbólica, nada de los bodegones donde frutos o pescados se encendían en colores de agresiva sensualidad.⁴³

Volviendo a Tamayo, las notas que publicó sobre este artista revelan el desarrollo de la crítica de Tibol. En un primer momento no entendía por qué Tamayo hacía de lado los referentes políticos y sociales; pensaba que su pintura era informalista, su nacionalismo esotérico y su quehacer artístico individualista. En su respuesta, Tamayo niega ser abstraccionista y se posiciona como un pintor humanista. Tibol toma en cuenta estas objeciones y, en *Revaloraciones*, propone una nueva lectura de la estética de Tamayo basada en las nociones de lo arcaico⁴⁴ y lo contemporáneo.⁴⁵ Ahora define al oaxaqueño como un artista-artesano; encuentra en sus pinturas la dimensión humana, pero declara que lo único que sucede en ellas —y que sucede espléndidamente— es la pintura misma.⁴⁶ Tibol construye su narrativa del arte mexicano a partir de dos grandes dimensiones: la forma y el contenido. Sus acercamientos a la obra de Tamayo fueron desde el inicio de carácter formalista y temático, enfoque que desarrolla ampliamente en el artículo “Su plataforma estética”, dedicado a las influencias de los antiguos mexicanos presentes en la obra del oaxaqueño, de donde deriva sus cimientos estilísticos.

Tibol formó parte de la generación de críticos e historiadores que construyeron una historia de los estilos en México. Como observa Daniel Montero:

El término estilo, que es formalista en esencia, es usado por muchos críticos de arte del siglo XX para definir una forma típicamente mexicana y para explicar

42. Raquel Tibol, *Confrontaciones* (Ciudad de México: Sámara, 1992), 60.

43. Raquel Tibol, “El muralismo de María Izquierdo, acto fallido”, *Proceso*, 19 de marzo de 1979.

44. Raquel Tibol, “Revaloraciones”, en *Rufino Tamayo: antología crítica* (Ciudad de México: Editorial Terra Nova, 1987), 111.

45. Raquel Tibol, “Tránsito de Tamayo hacia las fuentes”, en *Rufino Tamayo: pinturas* (Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1988), 41-44; “Su plataforma estética”, en *Tamayo* (Buenos Aires: Proa, 1997), 17-29.

46. Tibol, “Revaloraciones”, 111.

47. Daniel Montero, “Crítica de arte: apuntes sobre lo contemporáneo”. *Index 5* (2018): 58.

cómo es que “lo mexicano” se puede circunscribir al arte producido en un contexto específico. De lo que se trataba, en la década de los 40, era de generar un contrapeso a las obras narrativas e ilustrativas de un arte ideologizado, como el muralismo mexicano, a favor de un arte verdaderamente mexicano, reconocible por su forma y ya no por lo que la historia en sus imágenes narraría.⁴⁷

Tibol reconoció la veta humanista en las creaciones de Tamayo, pero determinó su estilo a partir de las formas y los colores, reforzando así el sentido binario del discurso de posguerra. Es finalmente la forma —es decir, el estilo— lo que trasciende en el tiempo, y es ahí donde Tibol encuentra lo mexicano en Tamayo.

La crítica de arte de Tibol fue afín a los postulados de Marta Traba, pues ambas situaron la tradición identitaria en el pasado precolombino. Aunque, como Acha, defendía una comprensión sociológica del arte, en sus escritos sobre arte contemporáneo Tibol no concordaba con Acha y Morais, para quienes las nuevas apuestas creativas permitirían la consolidación de una vanguardia latinoamericana. Tibol construyó una historiografía marcada por “estilos”, pensando siempre en un arte con sentido social y humanista y en otro de corte formalista. Bajo estas premisas se posicionó como defensora de la pintura figurativa y de una idea esquemática del acontecer artístico. Pensaba que la crítica de arte debía ser objetiva y que debía eliminar la interferencia del sujeto en las interpretaciones, aunque como hemos podido observar su postura ideológica ciertamente marcó sus planteamientos.

Tibol encontró una fórmula para entender las relaciones entre contenido y forma a través del humanismo, la mexicanidad, la síntesis y el lenguaje puramente pictórico de Tamayo. Paradójicamente lo incluyó dentro del canon oficialista, sin cuestionar la esquematización tradicional del discurso artístico. Los escenarios polarizados de la Guerra Fría contuvieron la amplitud y la dimensión de lo político y restringieron así los desplazamientos discursivos hacia otros lugares de enunciación.



BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan. *Crítica de arte*. Ciudad de México: Trillas, 1992.
- . “Teoría y práctica no-objetualista en América Latina”. *Primer Coloquio Latinoamericano Sobre Arte No Objetual, Museo de Arte Moderno de Medellín*, s/p. Ciudad de México: Fondo Documental ARKHEIA, UNAM-MUAC, 1981.

- Amador Tello, Judith. “En el lado bueno de la izquierda”. *Proceso*, 28 de febrero de 2015.
- Anónimo [*Excelsior*]. “Hoy es la exposición de Rufino Tamayo en Misrachi”. *Excelsior*, 1 de marzo de 1962.
- . “Gran éxito de Rufino Tamayo en la Misrachi”. *Excelsior*, 3 de marzo de 1962.
- . “Interesante plática de R. Tamayo”. *Excelsior*, 27 de noviembre de 1962.
- Barriandos, Joaquín. *Juan Acha: despertar revolucionario*. Ciudad de México: MUAC-UNAM, 2017.
- Concheiro, Elvira y Víctor Hugo Pacheco Chávez (compiladores). *Raquel Tibol: la crítica y la militancia*. Ciudad de México: Editorial CEMOS, 2016.
- García Ponce, Juan. *Crónicas de la intervención I y II*. Ciudad de México: Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- . *Apariciones. Antología de ensayos*. Ciudad de México: Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Goldin, Daniel. “Selección y prólogo”. En Juan García Ponce, *Apariciones. Antología de ensayos*, 7-15. Ciudad de México: Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Gual, Enrique F. “Tamayo 1961”. *Excelsior*, 4 de marzo de 1962.
- Liaudat, María Dolores. “Marxismo, cultura y antropología. Los aportes de Gramsci, Thompson y Williams”. *Cuestiones de sociología* 15 (2016), <https://www.cuestionessociologia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/CSe020/7963>.
- Mac Master, Merry. “Falleció Raquel Tibol, decana de la crítica de arte en México”. *La Jornada*, 23 de febrero de 2015.
- Medina, Cuauhtémoc. “La oscilación entre el mito y la crítica. Octavio Paz entre Duchamp y Tamayo”. En AA. VV., *Materia y sentido. El arte mexicano en la mirada de Octavio Paz*, 279-304. Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, INBA-Landucci, 2009.
- Montero, Daniel. “Crítica de arte. Apuntes sobre lo contemporáneo”. *Index* 5 (2018): 55-61.
- Nelken, Margarita. “Tamayo o la trascendencia interior”. *Excelsior*, 11 de marzo de 1962.
- Paz, Octavio. “Tamayo en la pintura mexicana”. En *Tamayo*, 31-39. Ciudad de México; Buenos Aires: INBA, Proa, 1996.
- Pellicer, Carlos. “Introducción”. *Tamayo. Nueva fisonomía del arte mexicano*, s/p. Ciudad de México: Galería de Arte Misrachi, 1962.
- Pérez Gavilán, Ana Isabel. “Los críticos sobre la crítica. Testimonios artísticos de México”. *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas* 3, n.º. 10 (1990): 45-56.

- Piñero, Gabriela A. “Lo político como condición de lo latinoamericano. Crítica de arte desde América Latina en los sesenta y setenta”. En *El arte latinoamericano durante la Guerra Fría: figurativos vs. abstractos*, coordinado por Antonio E. de Pedro, 87-130. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2016.
- Salinas, Adela. “La crítica de arte en México”. *Revista Universidad de México*, diciembre de 1991.
- Serviddio, Fernanda. *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2012.
- Tamayo, Rufino. “Aclaraciones al margen de un artículo de Raquel Tibol”. En *Textos de Rufino Tamayo*, recopilación y prólogo de Raquel Tibol, 83. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- . “Aclaraciones al margen de un artículo de Raquel Tibol”. *Excelsior*, 25 de marzo de 1962.
- Tibol, Raquel. “Diez años después”. *Excelsior*, 4 de marzo de 1962.
- . “Tamayo y el tamayismo”. *Excelsior*, 18 de marzo de 1962.
- . “Debo fijar posiciones”. *Excelsior*, 1 de abril de 1962.
- . “Apuntes y evocaciones”. *Excelsior*, 8 de abril de 1962.
- . “Un antropólogo habla de urbanismo”. *Excelsior*, 15 de abril de 1962.
- . Tibol, Raquel. “Siqueiros en Florencia”. *Proceso*, 20 de noviembre de 1976.
- . *Confrontaciones. El creador frente al público*. Ciudad de México: UAM-Azcapotzalco, 1987.
- . “Revaloraciones”. En *Rufino Tamayo: antología crítica*, 109-113. Ciudad de México: Editorial Terra Nova, 1987.
- . “Tránsito de Tamayo hacia las fuentes”. En *Rufino Tamayo: pinturas*, 41-44. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1988.
- . *Confrontaciones*. Ciudad de México: Sámara, 1992.
- . “Su plataforma estética”. En *Tamayo*, 17-29. Ciudad de México; Buenos Aires: INBA, Proa, 1996.
- Torres Arroyo, Ana María. *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo. ¿Un pintor de ruptura?* Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2011.
- Volpi, Jorge. *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*. Ciudad de México: Era, 1998.