

Francisco Toledo, seus inícios

Carlos Andrés Molina Posadas
Universidad Autónoma Metropolitana – México
Tradução: Vanessa Daniele de Moraes

Resumo

Neste artigo, observa-se o desenvolvimento da obra de Francisco Toledo entre 1953 e 1963, rastreando aprendizagens e influências entre Oaxaca e Paris. Propõe-se, desse modo, doze apontamentos temáticos para abrir um diálogo sobre o início de sua obra gráfica.

Existem duas vias fundamentais para rastrear um mito de origem na obra de Francisco Toledo. A primeira coleta indícios de sua biografia, a metade do caminho entre o que o artista admite e o que dele se deriva a partir de diversificada documentação e conversando com quem o conhece. A outra provém da análise de suas imagens, certezas e etapas para uma cronologia de desenvolvimentos e influências. Devido ao fato de não existir um exaustivo e necessário catálogo fundamentado como ponto de partida para realizar um estudo propriamente iconográfico, o objetivo deste artigo é assinalar características claras na técnica e propor um debate a partir de uma mostra limitada de quadros¹. As coordenadas espaço-temporais que me ocupam se localizam entre 1953 e 1963, ou seja, entre sua partida de Oaxaca – para encontrar sua vocação artística -, a aprendizagem em um âmbito acadêmico em Paris e o diálogo com Rufino Tamayo. Para essa última etapa, é necessário esclarecer em ambos os pintores o entendimento de uma premissa essencialista que os reputa como intrinsecamente oaxaquenhos, característica que parecem compartilhar. Aposta-se aqui em um tecido que imbrica o particular e anedótico em Toledo, com uma série de apontamentos gerais sobre a gráfica até 1960, a geopolítica da arte e a elucubração de influências e ascendentes que os quadros anunciam.

A origem

Na década de 1950, havia uma maneira de fazer e conhecer a pintura que era favorecida pelos artistas de maior sucesso e que era adotada como oficial pelo Estado. Essa forma de representação colapsava em um só referente ao proletariado (fundamentalmente camponês e protagonista da guerra civil, mas também ao industrial e habitante da urbe atual), à trama discursiva do nacionalismo revolucionário (justificativa ideológica única e marco conceitual cidadão para entender o país que se construía após o conflito de 1910) e a um elemento indígena rural (espécie de arcádia bucólica mexicana e admiração ao índio como lugar primordial e conjunto majoritário da população). Este tipo de “realismo socialista”, numa acepção mexicana,

1 As obras das quais parto são: *Sin título*, 1960, 50.8 x 45.1 cm, técnica mista, Davidson Galleries, Seattle, Washington, EUA; *Chapulín tocando el arpa*, 1959, aquarela e colagem sobre papel, 64.5x49.5cm, Blanton Museum of Art-Austin, Texas, EUA; *Orgía*, 1963, aquarela sobre papel, 48 x 66 cm, Blomqvist Kunsthandel AS, Oslo, Noruega. Em 2013, Fomento Cultural Banamex iniciou um projeto museográfico e editorial e para isso reuniu uma vasta mostra de obra de Francisco Toledo (Juan Rafael Coronel Rivera, Alberto Blanco, David Huerta y Gonzalo Vélez, Francisco Toledo. *Obra 1957-1990*, 2t. (Fomento Cultural Banamex: México, 2016). Este artigo deve muito aos diálogos que na ocasião daquelas pesquisas tive com Cándida Fernández, Juan Coronel Rivera e Renato González Mello.

é obra fundamental do Muralismo e do *Taller de la Gráfica Popular*². Esses são os coletivos de artistas que funcionam como discurso oficial da arte e seu contraponto. O número 18 de *Artes de México* em 1957 celebrava os vinte anos do Taller de Gráfica Popular³. Isto prova a importância que a gráfica tinha para o mundo da arte no México naquele momento, ainda que pareça a partir da promoção oficial que propunha aos Três Grandes, que se tratava de um gênero menor.

Nesse coletivo de gravuristas, muito ativo, mas pouco agraciado pelos encargos do governo, se vivia de vendas diretas para o turismo cultural norte-americano e de pedidos propagandísticos para o sindicato ferroviário ou de eletricitistas⁴. Ali, um militante do Partido Comunista Mexicano e membro do T. G. P. a partir de 1947, Arturo García Bustos, faz parte desse pequeno grupo de artistas alunos de Frida Kahlo na *La Esmeralda*, durante a direção de Antonio “el Corcito” Ruiz e conhecidos também como “*Los Fridos*” (junto a Guillermo Monroy, Fanny Rabel e Arturo Estrada). García Bustos estava em 1954 retornando da aventura na Guatemala com o regime de Jacobo Arbenz e aonde havia chegado com a promoção de Luis Cardoza y Aragón⁵. Possivelmente, ele foi o primeiro docente que pôs Francisco Toledo em contato com o fazer e com o pensar artístico, quando foi seu professor de gravura em linóleo no Ensino Médio, no outono de 1952. Toledo logo encontrará, outra vez, García Bustos e sua esposa, Rina Lazo, na *Escuela de Bellas Artes* na primavera de 1955⁶. O contato com Toledo provavelmente se deu outra vez na biblioteca da Universidade de Oaxaca, no marco da exposição “*Testimonio de Guatemala*” (19 a 31 de dezembro de 1954) e cujo catálogo foi redigido por Cardoza y Aragón⁷. Naquelas aulas, a união de professores tinha assumido como compromisso ético primordial o despertar da consciência social de seus discípulos⁸.

Tem sido referências frequentes como princípio para uns apontamentos biográficos de Toledo publicados aqui e ali, as raízes indígenas, a perda do pai, o universo oaxaqueño

2 James Oles, ao discutir a *Madre Proletaria*, de David A. Siqueiros (1931) e a *Molendera*, de Diego Rivera (1924), qualifica ambos exercícios de “pintura realista de conteúdo social [...] artes triunfantes de origem soviética”. DEBROISE, Olivier; OLES, James. *Retrato de una década 1930 – 1940: David Alfaro Siqueiros*, 1996, p. 121-136. Ver também: MORALES GARCÍA, Leonor. “El Taller de Gráfica Popular y su vinculación con el realismo socialista”, *Primer Coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte. Arte y coerción*, 1992, p. 205-220.

3 De acordo com Leonor Morales García, este número da revista *Artes de México* foi dedicado a Arturo García Bustos. Ver: MORALES GARCÍA, Leonor. *Arturo García Bustos y el realismo de la escuela mexicana*, 1992.

4 PRIGNITZ, Elga. *El Taller de Gráfica Popular 1937-1977*, 1992, p. 34-47.

5 CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Ojo/voz*, 1998, p. 105.

6 MANRIQUE, Jorge Alberto. *Toledo: el gusto por la vida*, 2002, p. 11-ss.

7 MORALES GARCÍA, Leonor. *Arturo García Bustos y el grabado comprometido*, 1998, pp. 41-43.

8 TIBOL, Raquel. “¿Qué piensan los misioneros del INBA?: Rina Lazo y García Bustos en Oaxaca”. In: *México en la Cultura*, 1957, p. 2-8.

e sucessivas mudanças⁹. Por certo é que nenhum desses eventos aparece como constante em sua obra. Estamos frente a um mito ausente. Ainda que os estudiosos recorram àquelas circunstâncias para explicar o pintor, ele mesmo não as inclui na sua pintura, lhes resultam irrelevantes. Certamente houve um momento de sua infância que ele chegou a um Minatitlán que era somente mangue e selva, desconectado por completo do resto do mundo. Ali não havia caminhos, os animais e as pessoas pareciam compartilhar a paisagem, andavam nus, Francisco as recorda cantando sem nenhuma razão¹⁰. Deixando essa primeira infância, quando a figura do progenitor deixou de existir, Toledo começará a cobrar consciência própria na cidade de Oaxaca, um povo grande e com profundidade histórica suficiente como para ser cenário de etapas sucessivas e fundacionais da história nacional (a raiz pré-hispânica, o legado colonial e o alcance da soberania). Adolescente emigra à capital do país e daqui, do Distrito Federal, faz peregrinação vocacional à capital da Antiguidade, Roma.

Com a maioria chegará finalmente a Paris, a sede da Modernidade e sua Arte. Mas não existem, nem em sua pintura, nem no retrato de si mesmo, instantes de espanto, de descobertas, nem menção mais além do incidental que sugira uma inclinação ao metropolitano. Em nenhuma parte, Toledo conta a revelação da grande arte ao principiante. Esse seria o esperado relato que imbrica ao indivíduo com sua circunstância, mas não. Não se pode ler em sua obra elogios nem homenagens à história da arte que, sem dúvida, viu na Europa. Essas urbes, como alusão e insociável referente, não estão em sua obra.

A metrópole

O conto em que um sujeito inconsequente que supera toda a adversidade e se impõe ao seu próprio destino, à dinâmica e aos perigos da capital, ao heroísmo do recém-chegado à cidade, é uma tradição que se pode remontar ao *Oliver Twist* de Charles Dickens. No México, o imaginário que circunda este tipo de sujeito tem sua mais clara personificação na figura de Benito Juárez¹¹. Outros expoentes de certa fascinação com o edifício e a verticalidade, a andança

9 Ver, por exemplo, GUTIÉRREZ GALINDO, Blanca. *Francisco Toledo: historia y naturaleza*, 1996, p. 178; MORALES MAITA, Esther. “Francisco Toledo: mito y leyenda”. In: *Boletín Antropológico*, 2004, p. 123 – 137; ASHTON, Dore. *Francisco Toledo*, 1991; EMERICH, Luis Carlos; MONSIVÁIS, Carlos. *Francisco Toledo: obra gráfica para Arvil*, 2001, p. 167; TOLEDO, Francisco. *Francisco Toledo: exposición retrospectiva, 1963 – 1979*, 1980, p. 72.

10 Entrevistas com Francisco Toledo: MARTINS AHRENS, Jan. “Quise ser un ilustrador de mitos”, *El país*, 2015; MARTÍN DEL CAMPO, David. “Las sandalias del pintor”, *El Diario de Palenque*, 2014.

11 Ver a respeito: TENORIO TRILLO, Mauricio. *Artilugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*, 1998, p. 39-55.

citadina e sua magnitude são os vanguardistas do *Estridentismo* (1921 – 1927)¹². Com Rufino Tamayo, sim, houve esse transe com a grande cidade, o mesmo pintando os bondes em Indianilla e os aviões de Balbuena, quando visitou Nova York com Carlos Chávez por volta de 1927¹³. Pablo Picasso, Georges Braque e Diego Rivera fizeram de tal descrição do cidadão, manifesto estético. Cito esses artistas porque, sem dúvida, eram conhecidos por Toledo. O apontamento serve para insistir em que, nem da influência de outros, nem da vivência própria, Toledo se fascina com o caráter cosmopolita. Não vemos em seus quadros, planos, mapas, silhuetas, sons, cheiros, movimento, nenhuma das qualidades sociais ou psicológicas do encontro com a grande cidade¹⁴. Toledo parece estar absorto sempre, concentrado em um repertório que tem claro esteja onde estiver. Sua obra, então, não reflete do plano para fora, mas explora o que há na superfície e para dentro. Ele não está ocupado com um exercício imitativo, não é mimese o seu exercício¹⁵. Cada coisa ali traçada é um símile (a figura retórica que traça semelhanças) para a cena, um indefinido processo mágico do que há na natureza e a aproximação àquilo que ele compreende a respeito dos homens. Poucas vezes, há, nesta primeira etapa de Toledo, uma história narrada em seus quadros. Aquela foi uma época em que lhe importava mais o material no sentido último da palavra. Esse significado procede de “*mater*” e divide significantes com o originário, o natural, a cor dos animais, a textura do vegetal, as sensações mais primárias. O expressivo ali é para os sentidos e não para o intelecto, Eduardo Subirats tem chamado isso de “*experiência numinosa*” na pintura de Toledo¹⁶.

Na Cidade do México de 1957 ocorre um importante movimento telúrico, fato extraordinário que Toledo nem pinta nem menciona, ele é um estudante provinciano que ronda as escolas de formação artística em busca de oportunidade ou vocação. As inscrições para a Academia de San Carlos e para a Esmeralda já haviam encerrado e essa parece ser a única circunstância que explica a opção de Toledo pela Escuela de Diseño y Artesanías do INBA¹⁷.

12 Há inúmeras referências em Manuel Maples Arce, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, entre outros, a Estridentópolis, as máquinas, as explosões de trabalhadores. Ver os manifestos e RASHKIN, Elissa J. *The stridentism movement in Mexico: the Avant-Garde and Cultural Change in the 1920s.*, 2009.

13 BITRANS GOREN, Yael. *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, 2002, p. 19-28.

14 GOODMAN, Nelson. “Os capturing Cities”, *Journal of Aesthetic Education*, 1991, p. 5-9.

15 Emprego o termo em seu entendimento mais básico, aquele que Benjamin qualificara de “a faculdade do homem para produzir semelhanças”. BENJAMIN, Walter. “On the Mimetic Faculty”, *Reflections*, 1986 [1933], p. 137; para uma introdução ao debate acadêmico que o termo implica recomendo o verbete *mimesis* do glossário de termos teóricos para estudos midiáticos da Universidad de Chicago, escrito por Michelle Puetz, 2002. Disponível em: <<http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/mimesis.htm>>. Acesso em: 12 de dezembro de 2015.

16 SUBIRATS, Eduardo. “La resistencia estética”, *Arquitextos*, 2010.

17 ÁVILA, Sonia. “Escuela de Diseño y Artesanías busca su consolidación”, *Excélsior*, 2011, p. 7-8.

A *Memoria do Instituto Nacional de Bellas Artes 1958-1964* reporta que essa escola não era menor, tinha tantos como 39 professores e um total de 836 alunos¹⁸. Guillermo Silva Santamaría, o professor de Toledo em Oaxaca entre 1953 e 1955, era um surrealista colombiano, cuja técnica peculiar alcançava tridimensionalidade nas placas, justapondo tintas e etapas de impressão. Em 1959, justamente na ida de Toledo à Europa, Silva Santamaría era o encarregado do “Taller de Grabado en Metal” do Centro Superior de Artes Aplicadas. Em nível institucional, Carlos Alvarado Lang era o chefe do Taller de Calcografía y Grabado¹⁹.

Em 1949, José Chávez Morado havia começado a operar o *Taller de Integración Plástica*, patrocinado pela *Secretaría de Educación Pública* e onde, além da pretensão programática que tentava fazer arte pública na forma de esculturas monumentais e murais, experimentava dia a dia uma forma inusitada de trabalhar: não havia ali hierarquias, nem sistemas, tratava-se de um trabalho horizontal típico de uma oficina livre²⁰. Sem considerar aqui os alcances ou êxitos da “integração plástica” e sua consequência na Cidade Universitária, o que resulta relevante para a figura de Toledo é o ambiente de coletividade que momentaneamente observaria aquele adolescente oaxaquenho, que somente conhecia rudimentos de estampado, os quais daria continuidade em Paris. Dessa mesma maneira, transversal e igualitária, funcionaram o *Movimiento de Integración Plástica* e o *Taller de Artesanos*²¹. Em ambas instâncias colaboraram os primeiros professores de Toledo na Cidade do México: Raúl Cacho e José Chávez Morado. Cacho havia trabalhado em 1940 com Hannes Meyer, o proveniente da Bauhaus, daí a convicção sobre o esquema grupal e simples no ensino de artes²². Toledo recorreu ao *Taller de Grabado y Estampa* no *Centro Superior de Artes Aplicadas*. Entre os professores estavam Carlos Alvarado Lang para “*Grabado en hueco*”, Arturo García Bustos “*Estampa a la manera china*”, José Chávez Morado e Leopoldo Méndez, para “*Grabado en relieve*”, Fernando Leal Vavá dava “*historia del arte*” e Rina Lazo uma matéria chamada “*Dibujo Aplicado*”²³.

O bom selvagem

Alguns apontamentos, resgatados daqui e dali, em seu relato autobiográfico parecem

18 INBA. *Memoria de Labores del Instituto Nacional de Bellas Artes 1958 – 1964*, 1964, p. 22.

19 Ibidem, organograma, anexo.

20 DE SANTIAGO, José. *José Cháves Morado: Vida, obra y circunstancia*, 2001, p. 37.

21 NOELLE, Louise. “La integración plástica: confluencia, superposición o nostalgia”, *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte (In)disciplina.*, 1999, p. 537-551.

22 LAZO, Pablo. “Dislocating Modernity: Two Projects by Hannes Meyer in Mexico”, *AA Files*, 2002, p. 57-63.

23 INBA. *Memoria de Labores del Instituto Nacional de Bellas Artes 1958 – 1964*, 1964, p. 26.

responder com certa ironia ou aceitação sarcástica às histórias tecidas ao seu redor. Por exemplo, quando fala para a câmera a história do Vermelho, o mico protagonista do relato kafkiano, invenção a dois e que compõe junto a sua filha Laureana, diz: “na história do macaco que aprendi... esse sou eu”.²⁴ O mito do “bom selvagem” é um tropo constantemente empregado no século XIX para expor o mútuo achado que um ocidental e a alteridade cultural fazem o um do outro. Ali a narrativa colonialista tenta se apropriar do não-europeu assim “descoberto” e, conseqüentemente, aquele nativo dos novos territórios fará um jogo de adoções e resistências ao se enfrentar com o relato hegemônico que tenta uma dupla operação de compreensão e submissão. A fé do século XIX no evolucionismo e a história universal explicam a partir dessa premissa a chegada do “selvagem” a uma circunstância “civilizada” e os modos pelo qual se destaca ou conforma a essa nova vida²⁵. Para a narrativa do *bom selvagem* é igualmente relevante a epopeia do traslado, ou seja, a distância e a dificuldade em alcançar a civilização partindo da selva e cuja anedota é fundamental na conformação do biografado. Justamente quando Francisco Toledo viajou a Paris, trocaram a aeronave, a duração, as escalas e a experiência de um voo transatlântico²⁶. Mas tampouco lhe interessava, não há em Toledo representação da viagem, nem o destino ou as paradas. É a prática de sua pintura o que lhe importa.

Teresa Del Conde recolhe um antecedente pouca vez mencionado para localizar o princípio de Toledo como artista, a exposição entre dezembro de 1958 e janeiro de 1959 intitulada *Nuevos exponentes de la pintura mexicana* que foi celebrada no *Museo Universitario de Ciencias y Artes* da UNAM. Ali se ofereceu ao público obra de Juan Soriano, Manuel Felguérez, Enrique Echeverría, Vicente Rojas, Beniro Messeguer e Toledo mesmo²⁷. A crônica da exposição *da Revista de la Universidad* adverte que Toledo: “desenha com a genialidade e as limitações de um menino”, para explicar certo primitivismo encontrado em sua obra²⁸. Adverte, além disso, que os que mais chamam a atenção são Toledo e Lilia Carrillo.

24 Documentário *El Informe Toledo*, 2009, 82 min. A partir do breve relato de Franz Kafka, *Un informe para una academia*, 1917; o parlamento específico aqui referido se encontra entre o minuto 9’13” e o 9’16”.

25 FRITZSCHE, Peter. “Specters of History: On Nostalgia, Exile and Modernity”, *The American Historical Review*, 2001, p. 1587-1618.

26 O tetramotor *Super-Constellation* que partia da Cidade do México fazia escala em Nova York-La Guardia, depois em Gander no extremo de New Foundland, saltava o Atlântico até Shannon na Irlanda e, finalmente, chegava em Paris-Orly em quase 36 horas de voo efetivo. No inverno de 1959, Air France começou a operar o primeiro *Jet Caravelle*, que reduzia a viagem a três etapas de nove horas cada uma, duplicando o número de passageiros.

27 DEL CONDE, Teresa. “Francisco Toledo como artista gráfico”, *Anales de Instituto de Investigación Estéticas*, 1989, p. 151-162.

28 GÓMEZ DÁVILA, Ventura. “Nuevos Exponentes de la Pintura Mexicana”, *Revista de la Universidad de México*. 1959, p. 21-22.

Uma diferença fundamental entre a obra de Francisco Toledo e a de Lilia Carrillo (frequentemente são citados juntos nas mudanças aos finais dos cinquenta e princípio dos setenta) radica no fato de que a “abstração geométrica” típica da capital segue um processo Cézanneano, enquanto que a figuração do oaxaquenho preside sempre o croquis linear. Carrillo procede de uma mancha de cor que se voltará no processo da obra, seu rascunho. Ou seja, não há diferença entre a pintura final e seu traço formal primeiro. Àquele esboço seguem um contraste tonal e uma série de texturas que eliminam por completo todo rastro de desenho. Ali Carrillo persegue duas influências fundamentais: Manuel Felguerez, pelo imediato; e Zao Wou Ki, pela contraparte culturalmente remota²⁹. Francisco Toledo traça o itinerário de sua pintura e esse esqueleto não se abandona nem se transforma nunca. Esses primeiros traços são certezas ao princípio, demonstração ao final de cada obra. Rufino Tamayo, interlocutor respeitado de Toledo em Paris, apreciava também a obra de Carrillo por aqueles tempos e seguramente a inclui em suas falas. Carrillo assiste à *Académie de la Grande Chaumière* em 1953 e está de volta ao México quando Toledo procura escola até 1957. São os anos em que ambos dialogam com Antonio Souza como amigo e galerista³⁰.

Moderno

Os diversos momentos constitutivos de cada quadro em Toledo são a precisão de coordenadas com as quais localiza sua identidade complexa, o imbricado universal, social e comunitário inteligível na sua obra. A personalidade assumida de Toledo como juchiteco, os rastros zapotecos em sua pintura, são um exercício de reflexão *a-posteriori* (o artista se reconhece mestiço, aquela não foi sua língua nativa, nunca foi campesino e viajou à Europa numa missão conscientemente formativa), é eleição e ficção do ser frente à sua própria trajetória e às influências culturais que correm pela sua obra³¹. Isso no conteúdo; no formal é o contrário: sua busca por valores plásticos dialoga com a modernidade ocidental que vive desde 1960. Um exemplo disso foi quando ele vê “*clichévèrres*” em Paris e, anos depois, discute com Manuel Álvarez Bravo essa técnica, aqueles efeitos de transparência, textura e sobreposição de superfícies que permitem a manipulação fotográfica com vidro como substrato³². Em tais

29 MARTÍNEZ LAMBARRI, Margarita. “Lilia Carrillo (1930-1974) – remembranza”, *Discurso visual*, 2004.

30 DEL CONDE, TERESA. “La aparición de la ruptura”, *Un siglo de arte mexicano: 1900 – 2000*. 1999, p. 1-20.

31 Isso se desprende da conversa que teve com González-Mello e Medina no IAGO em 1994. Ver em: “Entrevista exclusiva con Francisco Toledo”, *Viceversa*, 1994, p. 6-14.

32 MEJÍA, Regina. “IAGO: un proyecto generoso”, *El imparcial*, 2013, p. 5-7.

exercícios, não há uma ideia prévia, é experimentação prévia, é mistura de gravuras desenhando sobre a superfície, pintura em seu sentido mais amplo e experimentos com químicas, a luz e sua eventualidade na fotografia.

Em resumo, para a época, há um jogo de incongruências que servem como dispositivo de explicação, em que a mexicanidade compartilhada nas peças pré-colombianas e também nos Rivera ou nos Siqueiros, nas montagens de Fernando Gamboa, está numa ahistoricidade limitada, não obstante, pelo lugar do asteca e a metade do século XX. A obra de Toledo se desenvolve em outro registro, em outra dimensão temporal, uma que é eterna e mais além de coordenadas historicistas, essa que conecta a representação do homem pré-histórico com um caráter atemporal e próprio daquelas imagens cuja natureza é reconhecida como essencialmente artística. A esse mesmo respeito Cardoza y Aragón dizia que não havia “desígnios folclóricos” no que tange a um “não sei que sabor indígena” quando compara o sabor local do oaxaquenho de Toledo com a peculiaridade eterna que salta à vista como “primitivismo gráfico” e sua “originalidade radical”³³. Jorge Alberto Manrique se refere a essa mesma característica como um convite no qual “nos propõe uma maneira de ver... voltar um modo mítico de relação com as coisas...”³⁴. Alude-se assim a uma suposta eloquência que distingue ao bom selvagem na narrativa do Ocidente, um regresso à certa visão perdida e que seria conveniente recuperar³⁵. A premissa ideológica e discursiva pela qual Toledo será ligado é sua condição de desterrado. De pele escura e aspecto esguio, num clima de explosões políticas entre França e Argélia, Roberto Donís afirma que os policiais os detinham com frequência e os acusavam de serem árabes sem papéis³⁶. Toledo não assume as coordenadas de mexicanidade usuais entre os conterrâneos no exterior, mas seu personagem convida à leitura do bom selvagem na luta com o ser da modernidade. Ali mesmo, reconhece estar ilhado na Europa, sente-se à parte, tem saudade. Mas isso não reflete em sua pintura. Essa identidade e essas raízes, a do índio, por exemplo, que não é tema ou preocupação para ele, se tornam relevante, no entanto, para quem começa a conhecê-lo.

Ainda que muitos dos animais e algumas histórias provenham do imaginário Zapoteca, nenhuma daquelas estampas pretende explicar aquele âmbito mítico e acabam sendo meras ilustrações. A obra de Toledo, então, é um material etnográfico de fronteira entre o indígena milenário e a contemporaneidade de seu autor. Não está ali a formulação canônica com que Claude Lévi-Strauss distingue o mito de outros materiais recolhidos pelo antropólogo ou o

33 CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Pintura Contemporánea de México*. 1974, p. 29-30.

34 MANRIQUE, Jorge Alberto. *Toledo: el gusto por la vida*, 2002, p. 13.

35 SORBER, Edna C. “The Noble Eloquent Savage”, *Etnohistory*, 1972, p. 227-236.

36 GÓMEZ HARO, Germaine. « Roberto Donís: in memoriam », *La Jornada*, 2008, p. 13.

turista³⁷. Não se esclarecem, na pintura de Toledo, estados do corpo nem seus processos, não há construções que deem coerência ao edifício espaço-temporal do oaxaquenho, nem em que se infira alguma classificação social, tampouco estão simbolizadas estruturas político-religiosas. Não existindo esta teleologia no trabalho de Francisco Toledo, temos que sua obra simplesmente torna-se objeto plástico a partir do que ele observa ou do que lhe foi contado. Situa-se, então, a um passo da realidade referida; é ofício de artesão e sua contemplação precisa distância, ali só seu autor assume como próprio o que olha, o que nos pinta e simplesmente nos oferece.

Artista

A primeira exposição de Toledo é aquela mítica com Souza na rua de Berna na Cidade do México e sua correspondente misteriosa em Dallas-Fort Worth. Toledo reconhece em Antonio Souza uma influência primordial, o galerista tinha uma ideia clara do mundo da arte que compartilhou com o oaxaquenho e que o encaminhou para se dedicar totalmente à sua vocação e ao seu mercado. Em uma entrevista com Elena Poniatowska, Toledo permite que Souza o rebatize como “Francisco”, lhe dá o endereço de Tamayo no *Quartier Latin* e, a partir do diálogo com ambos os personagens, entende o que é “se posicionar” como artista³⁸. Nessa etapa, inicia uma correspondência com híbridos de desenho e de carta. Em uma missiva para aquele galerista, cujas palavras circundam a um elefante, pergunta se haveria que adiar para janeiro de 1962 a mostra. Preocupado com sua própria promoção, pede direções de possíveis divulgadores na América e Europa e menciona já ter conhecido André Pieyre de Mandiargues³⁹. Notamos também o achado da escritura não como texto, mas como adorno e composição, essas letras não configuram uma oração somente, elas têm o peso específico de qualquer outro traço na composição. Mandiargues, por sua vez, escreveu pela primeira vez sobre Toledo em “Permanence Du Sacre” em 1964⁴⁰, e, então, seguirão exposições na Suíça, Alemanha, Inglaterra e Noruega.

37 MOSKO, Mark S. “Thecanonic formula of Myth and non-myth”, *American Ethnologist*, 1991, p. 126-151.

38 PONIATOWSKA, Elena. “Francisco Toledo - II y última”, *La Jornada*, 2010. Por outro lado, “positioning” é um anglicismo proveniente do *marketing* e que supõe imbricar a exploração de um nicho no mercado [produto], ofertar ali como único um insumo o produto dado [promoção], desenvolver uma marca e sustentar estratégias de venda a longo prazo. Em grande medida, é parecido com o que Souza e Tamayo explicam a Toledo que deve ter em sua obra: distingui-la do resto dos mexicanos e da oferta galerística, encontrar a maneira de tecer as peculiaridades objetivas de cada quadro com a subjetividade que se relaciona com ele como personagem, prover a seu público aquilo que o mercado demande, sem deixar de lado a variedade e a exposição de suas criações, conforme as tendências.

39 TOLEDO, Francisco *Letter to Antonio Souza* (1960), 1970.

40 ELIADE, M.; GIEDION-WELCKLER, C. *Permanence du Sacre*, 1964, p. 49.

Toledo se interessa, a partir de então, pela gráfica em geral, aquelas técnicas que de fato perfuram a matriz. Na gráfica, transita do linóleo à litografia e logo à litografia, ensaia águas-fortes e combinações de técnicas, da xilografia vai à água-forte, a mezzotinta se encontra com a ponta-seca. Torna-se sagaz para adivinhar os efeitos do claro-escuro, adiantar quando o processo de corrosão do ácido sobre a prancha dará como resultado um efeito mais ou menos intenso, descobre variedades de texturas e tons com cada placa nova, torna-se estrito consigo mesmo.

Gráfica

A historiografia da gráfica contemporânea reconhece William Stanley Hayter como o último e grande inovador do meio impresso e da técnica da gravura⁴¹. O traço distintivo de sua obra está na adaptação da *escrita automática* de André Masson, um dos surrealistas com os que Hayter teve proximidade nos anos trinta e quarenta⁴². O britânico podia desenhar livremente com um instrumento tão severo e difícil de manipular sobre superfícies duras como o buril. Suas linhas têm sido comparadas com o florilégio e a leveza do *whiplash* na *art nouveau*⁴³. *Modernidade* na gráfica significa o domínio temático da linha, a descoberta espacial e multidimensional na criação de diversos planos ao imprimir sobre uma mesma placa várias vezes e com distintas cores, deixando em segundo plano a descrição, a história. Importa mais a gravura como técnica do que aquilo que se representa.

Na oficina de William Stanley Hayter em Paris, Toledo olha por um dia uma prática para a imprimatura que partia de pressupostos espaciais similares aos dos seus mestres e praticantes no México. Hayter mesmo publicou em 1962 um livro em que fala da técnica da gravura, mas também do que poderíamos chamar seu método docente naquela irmandade de estamperia de placas e edição de livros:

... não é como oficina tradicional onde invariavelmente se reproduz uma técnica conhecida... umas trinta e cinco pessoas trabalhando, de uma dezena de nacionalidades... o trabalho se segue independentemente e, se podemos dizer que existe instrução, esta não obedece a preceitos ou proibições, não há ao menos uma forma de autoridade... os aspectos esculturais da gravura e a impressão nos

41 Ver: BLACK, P.; MOORHEAD, D. *The prints of Stanley William Hayter*, 1992; ESPOSITO, Carla. *Hayter et l'Atelier 17*, 1990.

42 COHEN, David "S. W. Hayter. Glasgow and Paris", *The Burlington Magazine*, 1989, p. 164-165.

43 ROBERTSON, BRYAN. «Our man in Paris », *The Spectator*, 1967, p. 20.

ocupam... e o caráter da ambiguidade espacial resultante de uma impressão...⁴⁴.

Ali se explora a gravura, colorida a partir de diversas viscosidades na tinta e a consecução de “fundos” supera o desenho ou a mimesis⁴⁵. Por outro lado, a imaginação, naquela oficina da rua *Campagne #17*, ia das criaturas surrealistas à superposição de planos típica do Tachismo. Mas Toledo não se descobriu aí: existe registro somente de um trabalho ali produzido e a Francisco Toledo mesmo o *Atelier 17* não traz grandes recordações. Depois disso, seu amigo e dono da Galeria Flinker o aproximaria do *Quaides Orfévres* à imprensa de Mourlot, na qual a obra de Toledo se desenvolveria de maneira muito notável, talvez menos no que cada quadro descreve, mas, definitivamente, no repertório de engenhocas técnicas e na exploração de possibilidades com o meio impresso.

A imprensa de Mourlot, Fernand e seu filho Jacques, patriarcas daquele negócio, puseram à disposição de Toledo suas prensas litográficas, placas de zinco *grainoir*, placas de alumínio e utensílios variados. Ainda que ali se apreciasse a formação profissional de instituições como a *École Estienne*, a aprendizagem ocorria de maneira gremial, na prática cotidiana e no intercâmbio informal de experiências⁴⁶. A partir de 1937, os Mourlot gozavam de enorme prestígio com os interessados na gráfica e até 1960 trabalham com Picasso, Braque, Chagall, Dubuffet, Giacometti e o próprio Toledo. Além disso, em Mourlot, Toledo pode ver a série de estampas taurinas que Picasso havia feito entre 1959 e 1960. Ali, se encarregaram, também em 1960, de fazer a tiragem para a gráfica de Marc Chagall (sua Bíblia do Deserto). De modo tal que não é remoto dizer que se trata das primeiras influências que Toledo teve ao morar e trabalhar em Paris. Em 1961, há uma exposição de Georges Braque no Museu do Louvre, ali se imprimem os cartazes publicitários para a mostra *L'Atelier Braque*. Trabalhando em colaboração com Mourlot Frères, a infraestrutura e a experiência do pessoal são únicas. Toledo terá acesso a pedras que proveem de bancos do Danúbio, calcário da pedreira de Solhofen na Alemanha, pesadas e de uma suavidade

⁴⁴ HAYTER, Stanley W. *About Prints*, 1962, p. 90-94. Tradução livre de: “Unlike the traditional workshops, this Atelier has to do with an idea rather than with a fixed place... unvarying application of a known technique... Among some thirty-five people working, a dozen nationalities may be represented... whatever monetary support the Atelier has ever received has in all cases been employed to supply subsistence and material to promising students... work is carried on independently... and in so far as there can be said to exist any instruction, this is not by precept and interdiction, nor does there exist the voice of authority... the sculptural aspects of print-making are perhaps emphasized, and where the special characters of the ambiguity of space in the print...”

⁴⁵ BLACK, P.; MOORHEAD, D. *The Prints of S. W. Hayter*, 1992.

⁴⁶ Consulte a respeito: BLANCHARDT Gérard, PORCHEZ Jean François. *Typo-graphic design in France from the end of the year 2000*. Lyon: Lettres Françaises, Atyp-Lyon, 1998 e p. 172; e *Monographie de l'École Estienne*, 2000, p. 228.

imbatível. A própria oficina, além disso, tinha um catálogo de imagens de prova e primeiras impressões comparado, vantajosamente, na época, com o departamento de gravura do Museu Britânico⁴⁷. No At lier Clot, Bramsen & Georges de Paris, Pierre Alechinsky (artista gráfico) e Peter Bramsen (litógrafo) estão entre seus primeiros colegas e interlocutores. Esse último o descreve como “tímido ao extremo”⁴⁸. Toledo começa a colaborar com Daniel Gervis em 1962 e um ano depois irá expor em sua galeria do *6 me arrondissement*. Nessa gráfica, produziram-se, entre 1957 e 1964, os quatro volumes do *Picasso Lithographe*⁴⁹. Toledo esteve exposto a todas essas imagens. É claro, na sua obra, que seleciona dali algumas influências.

Obras

Toledo não se interessava pela temática, mas pelo meio mesmo da gráfica ou da pintura. Os animais e objetos ali representados escapam a um âmbito que flutua entre o denotativo e o conotativo, ou seja, nem se contenta com descrevê-los, nem se ocupa de interpretá-los. Ali somente há uma mostra, uma exemplifica o do que observa e lhe parece relevante. É ao universo privado de Toledo que nos assomamos. O objeto está sempre   vista e centrado, talvez porque o sujeito nos observe ou por presenciarmos somente o diálogo ou intercâmbio entre os ali envolvidos. Não é frequente encontrar contrastes de cores complementares tampouco harmonias cromáticas que anunciam significado. É o desenho, a própria linha que articula cada coisa representada, os azuis, ocres e avermelhados acompanham e d o posterior corpo ao observado.

Em outros quadros, se manifesta um palimpsesto de traços e texturas que serve para gerar uma rede, primeira volumetria para cada protuberância desenhada, cada animal ou pessoa cuja fun o não é a de consertar paisagem em infinita e estrita recessão de planos como na tradi o ocidental. Toledo não usa a perspectiva própria na pintura desde o Renascimento, a retícula geométrica que sustenta seus espaços na simples superfície trabalhada e de aparência inocente: elementares cruzamentos para um equilíbrio central básico. Estabelece-se, assim, uma rela o equivalente entre o espectador, a cena descrita e o universo a que pertence o representado. Ali não há drama, a contempla o   para um instante detido.

Característica ostensiva da obra nesses primeiros anos resulta na defini o implícita que Francisco Toledo faz da gráfica como meio para conhecer o real oaxaque o, o ofício do desenhista

47 PONGE, Francis. “Matter and memory”, *Leonardo*, 1970 p. 93-95.

48 GÓMEZ-HARO, Germaine. (investigación);  lvarez, A. (dirección). *El Informe Toledo*, 2010. A men o específica se encontra em 34’17”.

49 MOURLOT, Fernand. *Picasso lithographe*, 1970.

e o animal como ponte para sua cosmogonia. Vejamos, por exemplo, o jacaré que emerge ao encontro de outro lagarto (ver Fig. 1). Rabo e focinho sobressaem do mangue sugerindo um horizonte. A retícula do quadro é também a treliça de selva que se adivinha ao fundo, atrás de um quadrúpede (uma anta?), que distraído olha sua própria imagem na água. Toledo alcança, grafando na superfície da gravura, diversos efeitos que descrevem ondulações líquidas, a textura na pelagem do herbívoro, assim como direcionamento para o réptil e a animação do instante detido que observamos à espreita. Reduzida em complexidade, mais textura e forma, nem perspectiva nem efeitos geométricos, a obra primeira de Toledo não parece ter preocupações compositivas e está mais concentrada em explorar o meio e a técnica (ver Fig. 2).



Figura 1- Francisco Toledo, Sem título, 1960, técnica mista, 50,8 × 45,1 cm. Davidson Galleries, Seattle, Washington

Espaço

Seus espaços são simples e bidimensionais, aquele é um mundo plano. E é assim, visual e filosoficamente falando, porque ali se pinta uma origem perdida, um ser fundamental e primitivo que já não é o deste lado do quadro, um âmbito zapoteco, ou indígena e nativo que sua pintura recupera e nos fascina pelo alheio, sem que compreendamos o todo de sua origem. Em *Chapulín tocando el arpa* (Fig. 2), há um trajeto por sensações táteis; pode-se

adivinhar Toledo aplicando cores aguadas rapidamente e impaciente arranhando logo a caixa de cordas do instrumento, as patas do ortóptero. Mais do que a sinalização específica para um inseto compondo música, essa peça constata a diversidade de recursos que o papel admite. A cor operou a taumaturgia de criar volume, úmido o azul serve de fundo enquanto que o calor do vermelho traz consigo o sujeito e o objeto ao primeiro plano.



Figura 2 – Francisco Toledo, Chapulín tocando el arpa, 1959, aquarela e colagem sobre papel, 64.5 x 49.5 cm. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Gift of Thomas Cranfill, 1973; HCR transfer, 1982. Foto : Rick Hall

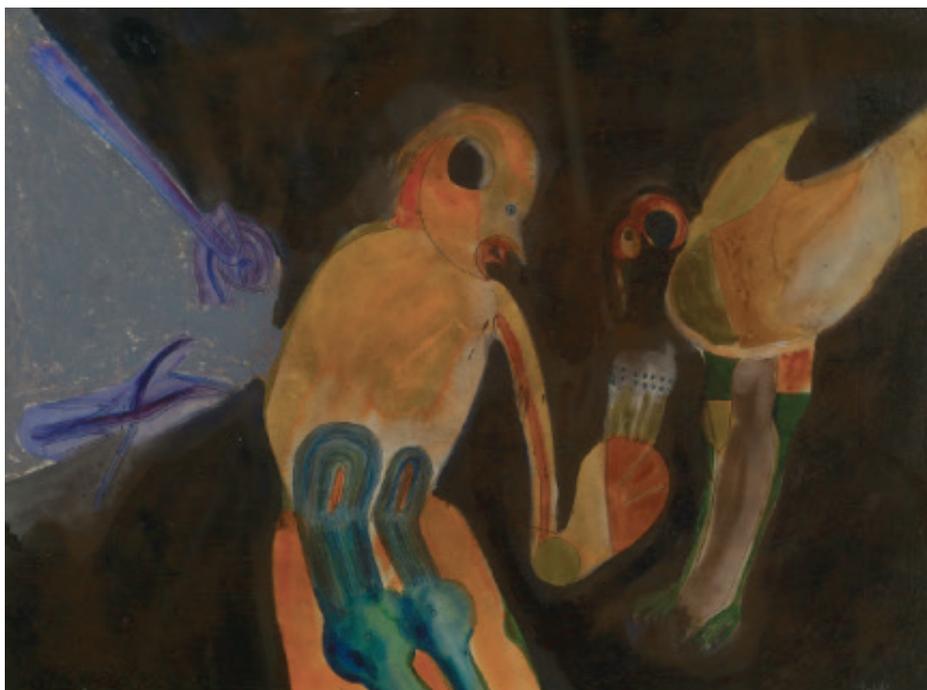


Figura 3- Francisco Toledo, *Orgia*, 1963, aquarela sobre papel, 48 x 66 cm. Blomqvist Kunsthandel AS, cat. 76, n. 40688, p.I

Às vezes, Toledo se ocupa também em conhecer a corporeidade e o terreno do papel ou da tela sobre os quais pinta. Ali, sobre uma variedade de papel machê, Toledo aproveita a absorção dessa massa de celulose e fibras polpudas para impregnar zonas de cor até alcançar uma consistência sólida de aparência quase pétrea quando a superfície vai secando. Está mais interessado em averiguar como se comporta o papel e menos no personagem ali representado. Tal é a quantidade de tinta que chupa o material que o desenho se perde, predominando áreas de tinta e recomposição de papel com esses matizes. Esse é o caso de *Orgia*, realizado na Noruega (Fig. 3).

Frequentemente o suporte físico para cada desenho é papel encontrado -- não parece haver método nem cuidado ao escolhê-lo. É mero e imediato pretexto para pintar outra vez; diríamos que o reflexo é representar, a superfície é o de menos. O pincel recolhe e arrasta tintas sobre papéis de formatos irregulares, inclusive incidentais, literalmente pedaços. Emprega estes instrumentos de escritura como goivas, não desliza, mas rasga, pressão que quase rompe a folha em que trabalha. Isto lhe confere, ademais, a cada obra uma qualidade auditiva, ali onde o trabalho precisa de cada linha se aprecia como um exercício de uma textura muito específica. Cada traço se almeja arranhado, talhado quase, há ali um rumor, um barulhinho que Toledo provoca cutucando na matéria e tirando algo que é papiro ou madeira. Essa materialidade que lhe importa está além do que suas linhas descrevem, é um conteúdo meta-pictórico, mas igualmente relevante.

O mundo da arte

Toledo é um homem de seu tempo, apesar de seu forçado isolamento provinciano, essa atitude o torna personagem assumido à volta de Paris em 1965, identidade criada logo que conheceu o casal Mandiargues e depois de ver como funcionava o casamento dos Tamayo ao pintar e vender. Desde essa ocasião, Toledo teve convicção de que o mercado da arte é ineficiente, isto é, que não funciona como o capitalismo o consideraria ótimo. Desse mercado, compara-se, favoravelmente, com qualquer outro nicho financeiro que se invista esperando muito lucro. O da arte é anômalo, dado que não obedece às leis de preços, se comporta inesperadamente em leilões e somente o renome de um artista basta para assegurar capital e rendimentos em uma dada oferta⁵⁰. Enquanto Tamayo comercializa obras ao preço que quer e seduz no circuito das Nações Unidas (oferecendo contrapeso à retórica confrontacional da Guerra Fria), Toledo se faz intrigante e, por original, incompreendido. Rufino Tamayo pinta com sofisticação e elegância, sua habilidade é a de agradar, enquanto que em Toledo vemos um mexicano diferente, impalpável e cru⁵¹. E esse será outro valor agregado que o mercado pode perceber na obra deste singular oaxaquenho. A sorte acompanha Toledo depois de participar nesse ritual de passagem e aceitação que o consagra a um artista emergente em Paris, de 1963, o XIX “Salón de Mayo” no Museo de Arte Moderno⁵².

Edward Said escreveu sobre o exílio como a incurável ferida provocada a um homem quando o sentido de pertencimento, a origem e a identidade se encontram em lugares distantes. No entanto, costuma ocorrer, nestas vítimas de desenraizamentos, uma lucidez intelectual que resulta em contraponto renovador a cada entidade cultural a que fazem referência (a própria, a adotada e acaso aquela que os obrigara ao estranhamento)⁵³. Toledo desenvolverá, então, um *corpus* de obra que não admite interpretação regional e se propõe universal, anterior à história da arte mesma, a-histórica em seu índice a formas claramente humanas de expressão. A sua operação epistêmica é similar à que inclui Rufino Tamayo na tradição mesoamericana, assim

50 James E. Pesando elabora uma projeção financeira com dados de Sotheby's, Christie's e várias galerias parisienses e novaiorquinas especializadas em gráfica moderna, entre 1961 e 1992, em que um dos índices é justamente a obra de Toledo, conforme: PESANDO, James E. “Art as an investment: The market for Modern prints”, *The American Economic Review*, 1993, p. 1075-1089.

51 Entre os autores que têm qualificado Tamayo de “fácil”, cito Bernard S. Myers, com seu texto “Tamayo versus the Mexican Mural Painters”, *College Art Journal* 13,2007, p. 101-105; e Luis Camnitzer, no livro *Conceptualism in Latin America*, 2007, p. 2 y ss.

52 Ver: XIXe Salon de Mai. Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1963; e NAVARRETE, Sylvia “Francisco Toledo”, *Maestros del Arte Contemporáneo en la colección permanente del Museo Rufino Tamayo*, 1997, p. 214-218.

53 SAID, Edward W. *Reflections on Exile and other essays*, 2002.

explicada por Paul Westheim nos anos quarenta⁵⁴. Em ambos casos, ainda que a estética tenha um sabor residual zapoteca e por ele se costume começar toda tentativa de compreensão, a proposição plástica que ambas obras projetam é ulterior, ali onde pré-colombiano e moderno deixam de ter sentido por serem limitantes coordenadas espaço-temporais⁵⁵. Se a materialidade da cor resulta uma semiótica oaxaquenha, ainda que o bestiário parecesse microcosmos, o assunto último na pintura de Toledo é justamente a representação, a possibilidade imanente que o ser humano tem ao criar. Toledo é sempre figurativo, mas nunca realista. E ali está o *quid* que o distingue da geração prévia de artistas no México, mesmo os consagrados, seus mestres.

A “art-autre”, no ano de 1959, quando Toledo se afina em Paris, é um termo apropriado para localizar aqueles artistas sem compromisso ideológico ou programa estético, vagamente associados à figura de Michel Tapié e entusiastas do tachismo⁵⁶. Esse é o período em que, inicialmente, se encontram críticos e comentaristas, mas logo essa definição se tornará equívoca e insuficiente. Jean Dubuffet havia sido uma descoberta de Clement Greenberg em 1946⁵⁷. Trata-se do único artista de vanguarda no pós-guerra de Paris que não pode ser localizado ou definido a partir de uma tomada de posição estritamente ideológica⁵⁸. No instante em que Toledo olha a obra de Dubuffet constata suas duas convicções, e que se podem intuir a partir do momento em que deixa o México: por um lado, a necessidade de conhecer mais sobre as possibilidades técnicas da gráfica; e, por outro, um método de origem surrealista de interessantes possibilidades como o “automatismo”. O encontro com Dubuffet o ajuda a se desvincular de paradigmas artísticos, enquanto que outra descoberta, a do suíço Paul Klee, o convida a seguir o caminho de uma estética de aparência infantil e inocente numa paisagem pintada que lhe resulte próprio e autêntico. De Rufino Tamayo, indivíduo reservado no pessoal, mas muito claro ao fazer declarações sobre seu contexto e sua arte, Toledo herda uma atitude da qual se podia esfumegar o compromisso doutrinário que aquele contexto parecia exigir, optando por uma condição universalista que, em sua indiferença pelas intrigas políticas, des-historiza e retira a pressão propagandística da prática de um artista.

54 CHAMETZKY, Peter. “Paul Westheim in Mexico: a cosmopolitan man contemplating the heavens”, *Oxford Art Journal*, 2001, p. 25-43.

55 MARTÍN MARTÍN, Fernando. “Francisco Toledo o el demiurgo fabulador”. In: *Laboratorio de Arte*, 1999, p. 415-428.

56 Sobre a *art autre* e o tachismo, ver o texto introdutório de Frank O’ Hara, *New Spanish Painting and Sepulture: Rafael Canogar and Others*, catálogo de exposição (Nova York: The Museum of Modern Art / Doubleday, 1960), p. III. Por outro lado, quem melhor traçou essa rota que Toledo tomou quando conheceu o tachismo foi Danielle Chapleau, “Que restera t-il de nous?”, tesis de maestría (Quebec: Université Laval-Faculté d’Aménagement, d’Architecture, Arts Visuels et Design, 2007), p. 89.

57 GREENBERG, Clement “Pierre Matisse’s Big Four”, *Newsweek*, 1946, p. 102.

58 GUILBAUT, Serge “Postwar painting games: the rough and the slick”, *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montréal 1945-1964*, 1990, p. 33.

Geopolítica

Nem o México nem a arte eram alheios ao conflito que a bipolaridade geopolítica do pós-guerra implicava no final dos anos cinquenta. O Pavilhão de nosso país na Feira Mundial de 1958 percebe como o discurso de relações exteriores e o programa plástico de uma nação devem se ajustar necessariamente àquele pleito de hegemonias⁵⁹. Isso devia resolver-se em três planos, o nacional, o continental e o mundial. Exemplo disso é o *continuum* que Chávez Morado traça nos muros do Centro Médico entre a medicina pré-hispânica e a atualidade de fisiologia nuclear e farmacêutica industrial; a I Bienal Interamericana de Gravura e Pintura no Palacio de Bellas Artes, onde vinte e um países expuseram posições diversas desde o “misonéismo” até a mais cordial universalidade⁶⁰, finalmente vemos o mestiço mexicano abraçar a era atômica na parede do edifício nacional próximo ao *Atomium* de Bruxelas⁶¹. O slogan que Fernando Gamboa tinha para aquela representação era “*responder a um conceito de realismo moderno*”. Ou seja, sem se distanciar de suas preferências figurativas e sem contradizer a corrente ideológica do “nacionalismo revolucionário”, o máximo operário da política cultural no México, não tem mais remédio que admitir geometria, abstração e síntese como valores plásticos; liberdade, universalismo e individualismo como temas. De onde o discurso implícito daquela seleção plástica propaga o realismo muralista reputado como representação de um regime liberal, seu conteúdo e seu repertório técnico falavam de vanguarda abstracionista à maneira do MoMA e suas coleções. Nos dizeres de Ana Garduño, a arte estava decretada desde Washington no político e desde Nova York no visual⁶².

A partir de 1950, proliferaram encontros entre países da América e Europa, em que estava em voga programas de intercâmbio cultural, particularmente exposições de arte. No entanto, esses gestos de boa vontade eram justamente táticas diplomáticas do momento. Para o *United States Information Service*, estes eventos e sua difusão eram vitais para mudar o modo de pensar de intelectuais, artistas e entusiastas da cultura (geralmente convencidos de esquerda)⁶³. Francisco Toledo percebeu claramente essa movimentação no México e no exterior. O lugar

59 BRIUOLO DESTÉFANO, Diana “Guerra Fría en Bruselas: México en la Exposición Universal de 1958”, *Discurso Visual*, 2009.

60 MOYSSEN, Xavier “La Primera Bienal Interamericana de Grabado y Pintura”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1959, p. 77-81.

61 GARDUÑO, Ana. “La Ruptura de Fernando Gamboa”, *Discurso Visual*, 2011.

62 Idem. “Fernando Gamboa, el curador de la Guerra Fría”, *Fernando Gamboa, el arte del riesgo*, 2009, p. 17-65.

63 MCDONALD, Gay R. “The launching of American Art in postwar France: Jean Cassou and the Musée National d’Art Moderne”, *American Art*, 1999, p. 40-61.

aonde chegou, Paris, não era mais nem menos que o círculo onde este pleito se desfazia. Ali Alfred H. Barr, René d'Harnoncourt e Jean Cassou haviam lembrado a “Modern American Painters and Sculptors” e a “50 Years of American Art”⁶⁴, o mesmo lugar que tinha estrondoso sucesso o Ballet Bolshoi soviético dirigido por Igor Moseyev. Enquanto isso em Manhattan, Georfé Balanchine criava para o New York City Ballet sua arqui-famosa versão do “Quebra-nozes” de P. O. Tchaikovski. Cada cenário e museu que as potências ocupavam com seus triunfos eram mais uma das estratégias de luta para aquele conflito.

Entre 1955 e 1959, o MoMA de Nova York apresentou em Paris duas exposições de arte e desenho contemporâneos⁶⁵. Nelas se dava especial ênfase ao Expressionismo Abstrato e às diretrizes de consumo material e de design de interiores da American Way of Life promovido pelas companhias de desenho industrial norteamericanas (*Tupper Corporation, Knoll e Hermann Miller*, entre outras). É muito provável que se Toledo não viu nenhuma delas, sem dúvida, escutou delas como recentes eventos no mundo da arte a que chegava. O contra-argumento, se diria, foi instaurado um ano depois pela Galeria Charpentier com sua exposição “Cent Chefs d’ouvre dès peintres de l’École de Paris” e que apresentou obra do século XIX, além de obra dos Nabis, dos Fauves, Cubismo e Surrealismo. Para sua seção contemporânea, baseou-se em Marc Chagall, Hans Hartung, Roberto Matta e André Masson. Esse último era quem de maneira mais explícita defendia que o Surrealismo havia se extinguido com a Segunda Guerra Mundial e na América, e que sua extensão lógica era o “action painting” e “l’automatisme”⁶⁶.

Esse mesmo pleito ideológico, cuja aposta abstracionista se opunha ao realismo preeminente no mito “Los Tres Grandes”, está devidamente resenhado por Raquel Tibol. Foi elea quem comentou a esse respeito, em uma série de artigos publicados em “Diorama da Cultura”, no jornal *Excelsior*, sob o título “Sobre o que discutem os pintores mexicanos?”⁶⁷. As notas aparecem em paralelo à I Bienal Interamericana de Pintura e Gravura e nas conferências que a Frente Nacional de Artes Plásticas organizou para expressar suas opiniões das revistas *Artes Plásticas* e *Artes de México* (fundadas em 1953 e desenhadas por Vicente Rojo). Em dezembro de 1958 Salas Anzures foi nomeado Chefe de Departamento de Artes Plásticas e Chávez Morado Diretor da Escuela de Artesanías. Possivelmente, Toledo partilhava, ainda que talvez de um modo menos virulento e articulado, a opinião que prevalecia entre os entusiastas do *galerismo* nas ruas da Zona Rosa, o ambiente e a convicção nos negócios de Mariana Amor e Antonio

64 GUILBAUT, Serge. *How New York stole the idea of Modern Art*, 1985, p. 147-154.

65 MCDONALD, Gay “Selling the American Dream: MoMA, Industrial Design and PostWar France”, *Journal of Design History*, 2004, p. 397-412.

66 MORAND, Kathleen “PostWar Trends in the École de Paris”, *The Burlington Magazine*, 1960, p. 187-192.

67 TIBOL, Raquel “¿Sobre qué discuten los pintores mexicanos?”, *Excelsior*, 1958.

Souza. Aquele era um sentir que captaria Socorro Garcia em uma reportagem: “é que não havia um só broto, uma nova expressão que se diferenciava da manjada escola realista socialista, exaustivamente representada por mestres, discípulos, imitadores, mistificadores, etc?”⁶⁸.

Tamayo

Tamayo havia pintado o “*Prometeo trayendo el fuego a la Humanidad*” para a Sala de Conferências da UNESCO em Paris-Fontenoy, em 1958 e outros quadros de menor formato. Ele explorava o efeito *gestalt* em que a figura se torna fundo e vice-versa⁶⁹. Talvez Toledo tenha aprendido ali esse truque, logo após a Exposição individual de Tamayo na *Galérie de France*, em 1960 -- são comuns também nele esses jogos. Tamayo e Toledo provavelmente discutiram e tiveram pontos de encontro com relação a como se resolve um quadro. Na sua exposição parisiense, Tamayo enuncia que não há esboços, se trabalha diretamente sobre a superfície última; o mais importante no quadro, aquele que lhe dá estrutura, é a textura do plano, o material mesmo (que pode ser a tela ou o papel); a paleta é limitada pela necessidade, sua variedade depende da manipulação da matéria pictórica e não da aplicação da quantidade de cores disponíveis⁷⁰. A textura, a dimensão tátil na superfície da pintura de Toledo é casualmente aquilo que poderíamos chamar seu *pathos*. É por isso que Teresa Del Conde tem chamado Toledo em sua “consciência memoriosa... [para]... desenvolver conteúdos arcaicos”⁷¹. O *ethos*, em consequência, é esse *canon* que parece derivar do diálogo com Tamayo ou do descobrimento de Dubuffet.

Octavio Paz escreveu, então, que o prazer de olhar necessariamente deve se converter em um juízo. Nesse mesmo texto, caracteriza a obra de Tamayo como um ato de crítica. Trata-se de um argumento a partir do qual Paz separa Tamayo de seus contemporâneos e que também funciona quando se explica determinada direção compartilhada com Toledo; a heterodoxia como opção consciente, a fuga ao estilo preponderante de sua época e a solidão como busca de uma linguagem própria. Em ambos pintores, observamos como influência “a poderosa figura isolada de Dubuffet” e o rigor plástico como pesquisa fundamental⁷². Para a crítica fora do México, na década de cinquenta, Rufino Tamayo era o responsável fundamental de ter dirigido

68 GARCÍA, Socorro. “La Galería de Antonio Souza: una lección para los burócratas del arte”, *Novedades*, 1958.

69 CORREDOR-MATHEOS, J. “El Espacio Sagrado”, *Tamayo*, 1987, p. 16-17.

70 LASSAIGNE, Jacques. “Estudios y Elección”. *Rufino Tamayo*, 1994, p. 33-36.

71 DEL CONDE, Teresa. “Francisco Toledo. Los poderes creativos”, *Vuelta*, 1996, p. 58-61.

72 PAZ, Octavio “Rufino Tamayo. Transfiguraciones”, *Los privilegios de la vista*, 1989, p. 127-128; 144-145.

a arte no México pela via do cavalete, a pintura mesma e se distanciando da função discursiva do mural e da revolução ilustrada⁷³. Não é, então, uma surpresa que Toledo visse, como parada necessária em sua peregrinação, a visita ao mestre oaxaquenho, o campeão de dissidência frente aos Três Grandes e aos usos que ideologia e Estado faziam tanto da sua obra como de sua fama.

Autoria

A linha é o elemento básico e fundamental de toda representação. É o potencial expressivo por trás do mínimo traço, escrito ou desenhado. Nessa linha, reflete-se um caráter individual específico para o autor do texto ou quadro que estamos considerando. Trata-se, igualmente, “da letra”, das peculiaridades na escritura, do estilo desenhístico de qualquer pessoa. Com base nisso, podemos propor uma progressão que vai do concreto ao abstrato e que se observa nas linhas de Francisco Toledo, assinando seu nome em cada obra entre 1959 e 1962 aproximadamente. A assinatura do artista identifica, primeiro, a autoria, seguidamente incide no reconhecimento que fazemos de tal criação. Ali esse traço distintivo deixa de ser um mero nome para um indivíduo realmente existente e se transforma na denominação específica de um criador em particular. Depois e independentemente do nosso olhar ou consideração, a assinatura se torna marca no sentido do direito de exploração comercial, mas também de exclusividade; constata com sua peculiar forma a primeira verificação rumo ao encontro da propriedade intelectual e à construção do uso de toda índole. Finalmente, essa rubrica está ligada à noção de “originalidade”, função que se desprende da cláusula anterior, além de lhe conferir a problemática e inescapável “aura” benjaminiana. Esta assinatura é um gesto individual e, em primeira instância, espontâneo. Logo se torna um traço escolhido, signo consciente que marca como única cada imagem e objeto que identifica. A assinatura do artista se encontra, então, à metade do caminho entre o desenho, a caligrafia e a escritura automática, não é aquela operação alfabetizada e inteligente que constrói uma a uma letras necessárias e suficientes para escrever ou ler um nome, tampouco reconfigura como imagem a realidade observada⁷⁴. A assinatura é justamente essa relação, o emblema caligráfico que Toledo adapta e adota para reconhecer sua obra. Inclusive, existem estudos de psicologia que sustentam correlações válidas entre essa linha e a personalidade, grafologia que lançaria luzes sobre o foro interno do artista

73 MYERS, Bernard S. “Tamayo versus the Mexican Mural Painters”, *College Art Journal*, 1954, p. 100-105.

74 DEVLIN-GASCARD, Loretta “The signature as an access line to expressive drawing”, *Art Education*, 1997, p. 39-44 .

legível a partir de seu desenho, sua assinatura, seus “traços conectivos”, como se tem definido⁷⁵.

Assim a assinatura, o “Toledo” determinado em dois ou três voltas de lápis, é um gesto plástico reconhecível e, desde então, repetido, traço semi-automático e não escritura, para deixar um índice do seu sobrenome. Agora tem aprendido a problematizar a identidade artística, tal assinatura tem parentesco com o modo com que Picasso assinala e põe selo autoral em cada uma de suas obras. Ou seja, Toledo abstrai o ato de escrever a seis letras de seu alter-ego artístico e converte o gesto da rubrica em um desenho identificável e simples (Fig. 4).



Figura 4 – Assinaturas de Toledo: anos 1962, 1961, 1960 e 1959 respectivamente.

Epílogo

Cardoza y Aragón começou a explicar a pintura de Francisco Toledo com um esclarecimento básico: para ele, a representação tem uma qualidade meta-pictórica, ou seja, um componente de significado que do visual não admite tradução a palavras e que pode somente ser entendido em termos plásticos. Junto a isso, parece haver uma coesão narrativa, congruência iconográfica e sensação generalizada de pertencimento em tudo aquilo que Toledo pinta. Ou seja, as características essenciais de um universo mitológico⁷⁶. Se o mito se encontra daquele lado da fronteira do que pode ser historicizado e representado, aquele âmbito é justamente a demarcação, o termo espaço-temporal que dá princípio ao humano e se oferece só como narrativa. A mitologia nos ensina sobre um universo divino e/ou pré-histórico que não muda. A realidade da qual fazemos referência está em eterna transformação e é diametralmente oposta à esfera sobrenatural. Esse algo ulterior ao gênero humano, “*primitivo arte sacro*” diz Cardoza y Aragón, foi uma aprendizagem para Toledo, esjá que ele esteve exposto à narrativa universal da Arte e a sua origem última, ambas expressões que viu em Paris, no palácio do *Louvre* e no *Musée de l’Homme*⁷⁷. Sua arte tem a função messiânica, anunciada e necessária, de divorciar à representação no México de seu nacionalismo, a partir de duas vias: a primeira de complexidade técnica e elaboração heterogênea, a segunda de coloquial e acessível temática. Ou seja, eleva a

75 DYSON, A. H. «The emergence of visible language: Interrelationship between writing and drawing», *Visible Language* 16, 1982, p. 360-381.

76 CARDOZA Y ARAGÓN, Luis *Ojo/Voz*, 1988, p. 83-85.

77 Idem. *Pintura Contemporânea de México*, 1974, p. 29-30. [Por que “idem” e não o traço?]

arte como fazer e simplifica sua aproximação como conteúdo; “artesão diverso e minucioso”, o chamou Cardoza y Aragón.

Referências

ASHTON, Dore. *Francisco Toledo*. Los Ángeles: Latin American Masters, 1991.

ÁVILA, Sonia. “Escuela de Diseño y Artesanías busca su consolidación” [entrevista a sua diretora, Berenice Miranda]. In: “*Expresiones es Cultura*”, Suplemento de *Excélsior*, 6 de agosto de 2011, ano XCVI, t. II, n. 34140. 6 ago. 2011., p. 7-8.

BENJAMIN, Walter. “On the Mimetic Faculty”. In: _____. *Reflections*. Nueva York: Schocken Books, 1986 [1933], p. 137.

BITRANS GOREN, Yael. *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. México: Conaculta-INBA, 2002, p. 19-28.

BLACK, P ; MOORHEAD, D. *The prints of Stanley William Hayter: A complete Catalogue*. Nueva York: Moyer Bell, 1992.

BRIUOLO DESTÉFANO, Diana “Guerra Fría en Bruselas: México en la Exposición Universal de 1958”. In: *Discurso Visual*. n. 13 Revista digital del CENIDIAP, México: Conaculta, julio-diciembrejul.-dec. 2009. Disponível em: <<http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb13/agora/agodiana.htm>>. Acesso em: 19/nov/2013.

CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin America : Didactics of Liberation*. Austin : University of Texas Press, 2007., p. 2 y ss-.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Ojo/Voz* (Gunther Gerzso, Ricardo Martínez, Luis García Guerrero, Vicente Rojo y Francisco Toledo). México: Editorial ERA, 1988. p. 83-85.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Pintura Contemporánea de México*. México: Ediciones ERA, 1974.

CHAMETZKY, Peter. “Paul Westheim in Mexico: a cosmopolitan man contemplating the heavens”. In: *Oxford Art Journal*, vol. 24 n. 1, 2001. p. 25-43.

COHEN, David “S. W. Hayter. Glasgow and Paris”. In: *The Burlington Magazine*. vol. 131, n. 1031, fev. 1989. p. 164-165.

CORREDOR-MATHEOS, J. “El Espacio Sagrado”. In: *Tamayo*. Barcelona: Eds. Polígrafa, 1987, p. 16-17. DE SANTIAGO, José. *José Cháves Morado: Vida, obra y circunstancia*. Guanajuato: La rana, 2001, p. 37.

DEBROISE, Olivier; OLES, James. *Retrato de una década 1930 – 1940: David Alfaro Siqueiros*.

Catálogo de exposición. México: Instituto Nacional de Bellas Artes – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Museo Nacional de Arte, 1996.

DEL CONDE, Teresa. “Francisco Toledo. Los poderes creativos”. In: *Vuelta*. vol. 20 n. 234 México, mayo, 1996.

DEL CONDE, Teresa. “Francisco Toledo como artista gráfico”. In: *Anales de Instituto de Investigación Estéticas* – México: UNAM, vol. XV, n. 60; 1989., p. 151-162.

DEL CONDE, Teresa. “La aparición de la ruptura”. In: *Un siglo de arte mexicano: 1900 – 2000*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Landucci Editores, 1999., p. 1-20.

DEVLIN-GASCARD, Loretta. “The signature as an access line to expressive drawing”. In: *Art Education*. vol. 50 n. 2, marzo de 1997.

DYSON, A. H. «The emergence of visible language: Interrelationship between writing and drawing». In: *Visible Language* 16, n. 4, 1982. p. 360-381.

ELIADE, M.; GIEDION-WELCKLER, C. *Permanence du Sacre*. París: XXéme Siècle, 1964. p. 49.

EMERICH, Luis Carlos; MONSIVÁIS, Carlos. *Francisco Toledo: obra gráfica para Arvil*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001. p. 167.

ESPOSITO, Carla. *Hayter et l'Atelier 17*. Milán: Elcta, 1990.

FRITZSCHE, Peter. “Specters of History: On Nostalgia, Exile and Modernity”. In: *The American Historical Review*. Vol. 106, n. 5, dez. 2001. p. 1587-1618.

GARCÍA, Socorro. “La Galería de Antonio Souza: una lección para los burócratas del arte”. In: *Novedades* (Suplemento México en Cultura), México, 7 set. 1958.

GARDUÑO, Ana. “Fernando Gamboa, el curador de la Guerra Fría”. In: *Fernando Gamboa, el arte del riesgo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Mural Diego Rivera (catálogo de la exposición), 2009, p. 17-65.

GARDUÑO, Ana. “La Ruptura de Fernando Gamboa”. In: *Discurso Visual*, n. 16, Revista digital del CENIDIAP, México: Conaculta, jan.-abr. 2011. Disponible em: <<http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb16/aportes/apoana.htm>> Acceso em: 21/nov/2013.

GÓMEZ-HARO, Germaine. (investigación); Álvarez, A. (dirección) *El Informe Toledo* (DVD) CANANA; Casa Lamm; Óptima Films; México, 2010, 84 min.

GÓMEZ HARO, Germaine. «Roberto Donís: in memoriam». In: *Suplemento La Jornada Semanal* / Arte y Pensamiento. Sección de *La Jornada*, n. 696, 6 jul. 2008. p. 13.

- GÓMEZ DÁVILA, Ventura. “Nuevos Exponentes de la Pintura Mexicana”. In: *Revista de la Universidad de México*, México, n.1, set. D1959.p. 21-22.
- GOODMAN, Nelson. “Os capturing Cities”. In: *Journal of Aesthetic Education*, vol. 25, n. 1. Primavera 1991. p. 5-9.
- GREENBERG, Clement “Pierre Matisse’s Big Four”. In: *Newsweek*. The magazine of news significance, EUA, 20 maio 1946, p. 102.
- GUILBAUT, Serge. *How New York stole the idea of Modern Art*. The University of Chicago Press, 1985.
- GARDUÑO, Ana. “Postwar painting games: the rough and the slick”. In: *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montréal 1945-1964*. MIT Press, Cambridge and London: S. Guilbaut Ed, 1990. p. 33.
- GUTIÉRREZ GALINDO, Blanca. *Francisco Toledo: historia y naturaleza*. Tesis de Maestría en Artes Visuales. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1996. p. 178.
- HAYTER, Stanley W. *About Prints*. London: Oxford University Press, 1962.
- INBA. *Memoria de Labores del Instituto Nacional de Bellas Artes 1958 – 1964*. México: Secretaría de Educación Pública – Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964. p. 22.
- LASSAIGNE, Jacques. “Estudios y Elección”. In: _____; PAZ, Octavio. *Rufino Tamayo*, México: Patria Editorial, 1994. p. 33-36.
- LAZO, Pablo. “Dislocating Modernity: Two Projects by Hannes Meyer in Mexico”. In: *AA Files*. n. 47. Londres: Architectural Association of Architecture, 2002. p. 57-63.
- MANRIQUE, Jorge Alberto. *Toledo: el gusto por la vida*. México: Smurfit Cartón y Papel de México, 2002; p. 11-ss.
- MARTÍN DEL CAMPO, David. “Las sandalias del pintor”. In: *El diario de Palenque*. 3 set. 2014. Disponível em: <http://www.diariodepalenque.com.mx/2014/09/las-sandalias-del-pintor/>. Acesso em: 10 set. 2015.
- MARTÍN MARTÍN, Fernando. “Francisco Toledo o el demiurgo fabulador”. In: *Laboratorio de Arte* n. 12, España: Universidad de Sevilla, 1999. p. 415-428.
- MARTÍNEZ LAMBARRI, Margarita. “Lilia Carrillo (1930-1974) – remembranza”. In: *Discurso visual*. Revista CENIDIAP n. 1jul.-set., 2004. Disponível em: <<http://discursovisual.cenart.gob.mx/antiores/dvwebne01/remembranza/remmartinez.htm>>. Acesso em: 16 ju. 2014.

MARTINS AHRENS, Jan. “Quise ser un ilustrador de mitos”. In: *Suplemento de El país*, 26 ago. 2015. Disponível em: <https://elpais.com/elpais/2015/08/13/eps/1439482044_072675.html>. Acesso em: 01 fev. 2016.

MCDONALD, Gay. “Selling the American Dream: MoMA, Industrial Design and Post War France”. In: *Journal of Design History*. Vol. 17 n. 4, 2004.

MCDONALD, Gay. “The launching of American Art in postwar France: Jean Cassou and the Musée National d’Art Moderne”. In: *American Art*, vol. 13, n. 1, Primavera de 1999, p. 40-61.

MEJÍA, Regina. “IAGO: un proyecto generoso”. In: *El imparcial*. El mejor diario de Oaxaca. Suplemento Especial. Oaxaca, nov. 2013. p. 5 – 7.

MORALES GARCÍA, Leonor. *Arturo García Bustos y el grabado comprometido*. Dissertação de Mestrado na História da Arte, Faculdade de Filosofia e Letras, UNAM; México, 1998, pp. 41-43.

MORALES GARCÍA, Leonor. *Arturo García Bustos y el realismo de la escuela mexicana*. México: Universidad Iberoamericana, 1992.

MORALES GARCÍA, Leonor. “El Taller de Gráfica Popular y su vinculación con el realismo socialista”. In: *Primer Coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte. Arte y coerción*. Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigación Estéticas, 1992. p. 205 – 220.

MORALES MAITA, Esther. “Francisco Toledo: mito y leyenda”. In: *Boletín Antropológico*, n. 60, jan.-abr. 2004. p. 123-137;

MORAND, Kathleen “PostWar Trends in the École de Paris”. In: *The Burlington Magazine*, vol. 102 n. 686, Modern Painting, maio 1960. p. 187-192.

MOSKO, Mark S. “The canonic formula of Myth and non-myth”. In: *American Ethnologist*. Vol. 18, n. 1, fev. 1991. p. 126-151.

MOURLOT, Fernand. *Picasso lithographe*, 4 vols. Monte Carlo: André Sauret, 1970.

MOYSSEN, Xavier. “La Primera Bienal Interamericana de Grabado y Pintura”. In: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*; n. 28, México, 1959. p. 77-81.

MYERS, Bernard S. “Tamayo versus the Mexican Mural Painters”. In: *College Art Journal* vol. 13 n. 2, invierno de 1954.

NAVARRETE, Sylvia “Francisco Toledo”. In: *Maestros del Arte Contemporáneo en la colección permanente del Museo Rufino Tamayo*. México: Americo Arte Editores, 1997. p. 214-218.

NOELLE, Louise. “La integración plástica: confluencia, superposición o nostalgia”. In: *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte (In)disciplinas*. Estética e historia del arte en

el cruce de los discursos. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999. p. 537 – 551.

PAZ, Octavio “Rufino Tamayo. Transfiguraciones”. In: _____ . *Los privilegios de la vista*. Arte del Siglo XX – III [México en la obra de Octavio Paz - 8]. México: Fondo de Cultura Económica; 2ª. ed. 1989; p. 127-128; 144-145.

PESANDO, James E. “Art as aninvestment: The market for Modernprints”. In: *The American Economic Review*. vol. 83, n. 5, dez. 1993. p. 1075-1089.

PONGE, Francis. “Matter and memory”. In: *Leonardo*. The M.I.T. Press, vol. 3, n. 1, jan.D 1970. p. 93-95.

PONIATOWSKA, Elena. “Francisco Toledo - II y última”. In: *La Jornada*. Contracapa, ano XXVI n. 9313, 18 jul. 2010. Disponível em: <<http://www.jornada.unam.mx/2010/07/18/cultura/a04a1cul>> . Acesso em: 02 jan. 2014.

PRIGNITZ, Elga. *El Taller de Gráfica Popular 1937-1977*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992. p. 34-47.

RASHKIN, Elissa J. *The stridentism movement in Mexico: the Avant-Garde and Cultural Change in the 1920s*. Plymouth: Lexington Books, 2009.

ROBERTSON, BRYAN. «Our man in Paris». In: *The Spectator*. Londres, 3 mar. 1967. p. 20.

SAID, Edward W. *Reflections on Exile and other essays*. Convergences: Inventories of the Present 26. Massachusetts: Harvard University Press, 2002.

SORBER, Edna C. “The Noble Eloquent Savage”. In: *Etnohistory* vol. 19 n.3, 1972. p. 227-236.

SUBIRATS, Eduardo. “La resistencia estética”. In: *Arquitextos*, Ed. R. Guerra, Brasil, n. 123, vol. 5, ano 11, ago. 2010.. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.123/3503>> . Acesso em: 15 jun. 2014.

TENORIO TRILLO, Mauricio. *Artilugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. p. 39-55.

TIBOL, Raquel. “¿Qué piensan los misioneros del INBA?: Rina Lazo y García Bustos en Oaxaca”. In: *México en la Cultura*. Suplemento Novedades, n. 104, 24 mar. 1957.

TIBOL, Raquel. “¿Sobre qué discuten los pintores mexicanos?”. In: *Diorama de la Cultura de Excelsior* , Año XLII, tomo III, números 14981, 14995, 15009 y 15030. 23 mar., 6, 20 abril., 11 maio 1958.

TOLEDO, Francisco. *Francisco Toledo: exposición retrospectiva, 1963 – 1979*, México: MAM, 1980. p. 72.

TOLEDO, Francisco. *Letter to Antonio Souza* (1960). Aquarela e tinta sobre papel, 21.1 x 27.7 cm, David Rockefeller Latin American Fund, MoMA – Nova York: Department of Drawings and Prints, n. 27, 1970.

XIXe Salon de Mai. *Musée d'art moderne de la Ville de Paris*. du 28 avril au 19 mai 1963. Paris: P.P.I., 1963.

Submissão: 02/05/2020

Aceite: 23/06/2020

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2018n26p137>

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.