



La Generación de la Ruptura y sus antecedentes

LELIA DRIBEN



RIA DEL ARTE MEXICANO

1
1970-1975

La Generación de la Ruptura

1970-1975

La Generación de la Ruptura y sus antecedentes

LELIA DRIBEN

Primera edición, 2012

Driben, Lelia

La Generación de la Ruptura y sus antecedentes / Lelia Driben. — México : FCE, 2012

64 p., 36 p. en color ; 23 × 17 cm — (Colec. Historia del Arte Mexicano)
ISBN 978-607-16-1128-4

1. Arte — México — Ruptura 2. Arte — México — 1950 I. Ser. II. t.

LC ND259

Dewey 729.972 D459g

El texto original de este libro se escribió gracias a un subsidio del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Distribución mundial

Diseño de la colección: Paola Álvarez Baldit
Imagen de portada: Rodolfo Nieto, *A-17*, ca. 1965, acuarela sobre papel.
Colección particular.

D. R. © 2012, Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 México, D. F.
Empresa certificada ISO 9001: 2008

Comentarios y sugerencias: editorial@fondodeculturaeconomica.com
www.fondodeculturaeconomica.com
Tel. (55) 5227-4672; fax (55) 5227-4694

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio, sin la anuencia por escrito del titular de los derechos.

ISBN 978-607-16-1128-4

Impreso en México • *Printed in Mexico*

Contenido

Introducción 9

PRIMERA PARTE

El muralismo como una singular y controvertida forma de la primera vanguardia en México 11

México, el muralismo y la Revolución de 1910-1920 15

SEGUNDA PARTE

Los modernistas solitarios 18

Rufino Tamayo 18

Carlos Mérida 19

Gunther Gerzso 21

Mathias Goeritz 22

Wolfgang Paalen 24

TERCERA PARTE

Maestros y protagonistas 27

Vlady 27

Juan Soriano 28

Los inicios de la Generación de la Ruptura 30

Los integrantes del grupo, uno a uno 32

Gilberto Aceves Navarro 32

Lilia Carrillo 34

Arnaldo Coen 36

Pedro Coronel 36

José Luis Cuevas 39

Enrique Echeverría 41

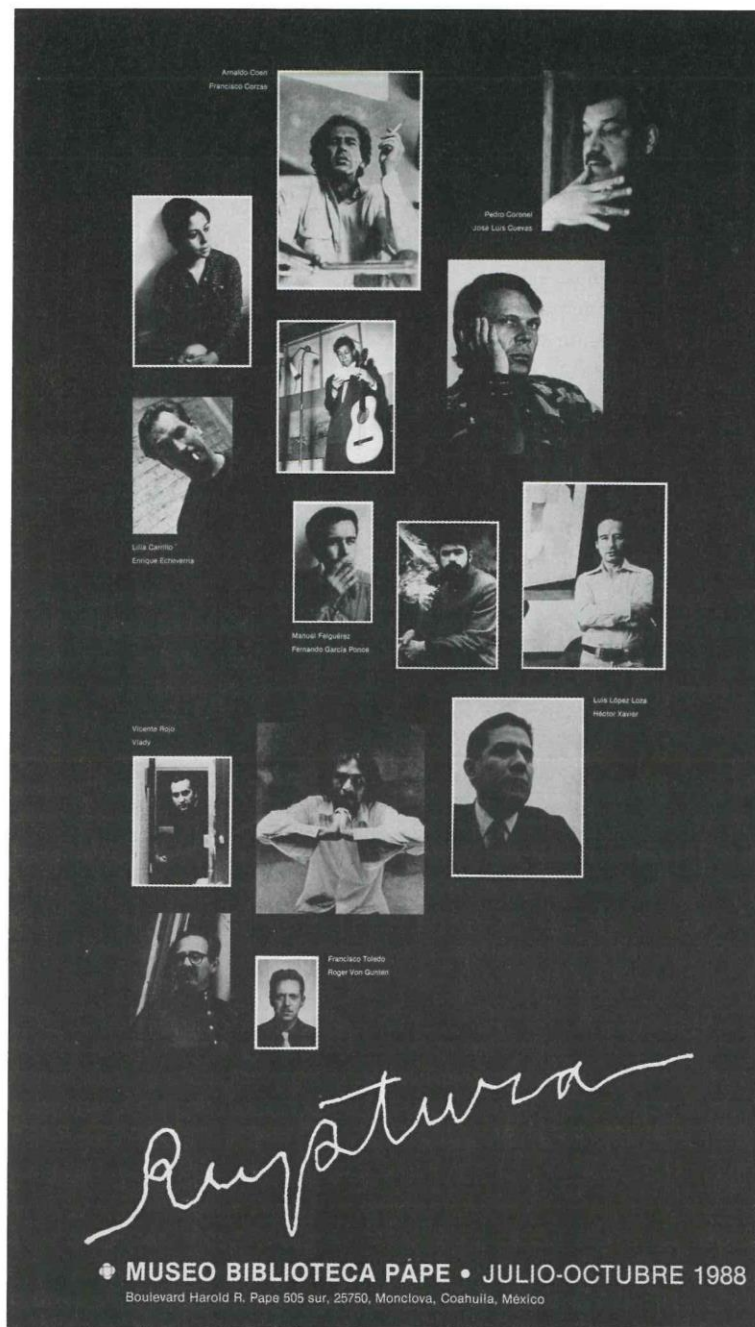
Manuel Felguérez 43

Fernando García Ponce	45
Alberto Gironella	46
Roger von Gunten	49
Rodolfo Nieto	50
Brian Nissen	52
Tomás Parra	53
Gabriel Ramírez	55
Vicente Rojo	56
Kazuya Sakai	58
Francisco Toledo	59

<i>Bibliografía</i>	63
---------------------	----

La Generación de la Ruptura y sus antecedentes

LELIA DRIBEN



Cartel exposición de la Ruptura, Museo Biblioteca Pape, junio de 1988.
Cartel: Manuel Felguérez. Fotografía: Francisco Kochen.

Introducción

Como se señala a lo largo de este ensayo, la modernidad en México comienza durante la década de 1920 con el movimiento muralista. No es el objetivo de esta investigación estudiar a detalle esa gesta ni la obra en particular de sus principales integrantes, sino plantear algunas preguntas acerca de los controversiales rasgos vanguardistas que pudiera albergar la obra de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. A partir de los años treinta, principalmente, Rufino Tamayo y Carlos Mérida forjan vínculos con la modernidad internacional y de manera relativa con las tendencias de vanguardia, a la vez que consolidan sus propios estilos. Gunther Gerzso muestra tardíamente sus obras —casi al compás de la Generación de la Ruptura— pero antes explora un tipo de estructura pictórica que confluye con el surrealismo.

También Wolfgang Paalen y Mathias Goeritz serán un aporte para los más jóvenes. No se incluye aquí al grupo de artistas extranjeros situados en el surrealismo ortodoxo. Esa decisión se basa en el hecho de que quienes vertebran este ensayo son los integrantes de la Generación de la Vanguardia o de la Ruptura, y entre ellos el surrealismo no tuvo ningún enclave nítido. Me refiero a las formas de estructuración de las obras. Aquí cabe una acotación: la obra de Paalen, marcada por la diversidad, sólo en parte corresponde al surrealismo; él perteneció durante un tiempo al movimiento, incluso fue un miembro importante en sus comienzos, pero después se apartó del grupo internacional que conformó tal tendencia. Si algo caracteriza a la producción de Paalen es la heterodoxia. También Goeritz perteneció brevemente en sus comienzos al surrealismo. Por su lado, Tomás Pa-

rra acometió la tendencia surrealista durante un periodo de su desarrollo como pintor, pero su producción global abarca otros estilos.

Por otra parte, es importante señalar que el nombre de esta generación ha sido motivo de controversia. Teresa del Conde fue quien propuso que se llamara de la “ruptura”. Ella comenta que tomó esta definición de una reflexión hecha por Octavio Paz al respecto. Vicente Rojo prefiere decir que fue la “Generación de la Apertura”. Quien esto escribe considera que se trata de los artistas que abrieron colectivamente las puertas de la vanguardia internacional en México.

Este trabajo no pretende reseñar la historia de cierto periodo del arte mexicano, sino realizar una semblanza de la pintura local en torno al eje modernidad y vanguardias. Dicha semblanza gira alrededor de las organizaciones formales relacionadas con la abstracción en sus distintos grados, que van de la neta, definida abstracción a los distintos grados de neofiguración. Se dirá que Alberto Gironella posee un enclave surrealista; no obstante, yo insisto en que, si bien hay obras de este pintor que conducen a tal vertiente, su impulso en ese sentido pertenece más al espacio de su habla y de sus gestos que al de su producción. Además, Gironella es un componente fundamental de la Generación de la Ruptura y representa un apartado central en esta investigación.

El papel de la Ruptura fue decisivo, en la medida en que cambió la percepción del arte en México a partir de un determinado momento ya señalado en este ensayo. Que la diversidad está presente en las obras de sus miembros, sin duda es así. Pero también hay, en el seno de dichas obras, coincidencias. Fueron un grupo y gracias a su obstinación mucho se transformó



Miguel Salas Anzures (director del INBA), Luis Nishizawa, Enrique Echeverría, Lilia Carrillo, Waldemar Sjölander, Manuel Felguérez, Vlady, Alberto Gironella, Vicente Rojo, 1962. Col. Esther Sierra y Chávez.

en el abanico diverso y cambiante que compone el vigoroso acervo de la pintura mexicana. Y hablo de pintura porque, pese a que en el caso de Felguérez se aborda el tema de su escultura por las razones apuntadas en el capítulo dedicado a su producción, este ensayo se focaliza en la pintura, con tres ineludibles excepciones:

José Luis Cuevas, Vlady y Gilberto Aceves Navarro, protagonista importantísimo de la vanguardia mexicana. La presencia del primero en esta investigación no necesita explicaciones y en cuanto a Vlady y a Gilberto Aceves Navarro cabe decir que fueron (y Aceves lo sigue siendo) extraordinarios dibujantes.

PRIMERA PARTE

El muralismo como una singular y controvertida forma de la primera vanguardia en México

En su ensayo "La modernidad, un proyecto incompleto", Jürgen Habermas escribe que esta época, en su última concepción, la que corresponde al siglo xx y a las últimas décadas del xix (no hay que olvidar que el término *moderno* fue usado en distintos momentos de la historia), emerge con la obra del poeta y crítico de arte Charles Baudelaire.¹ En el terreno del arte, los primeros anuncios de la modernidad son protagonizados por el impresionismo —con su búsqueda de autonomía en la puesta de la pincelada sobre la tela, y también con Cézanne y sus investigaciones todavía suavemente geométricas—. Así, si la transición a la modernidad en el viejo continente debe ubicarse en los últimos tramos del siglo xix, Picasso y sus colegas, con la creación del cubismo a principios del xx —siguiendo la lección de Cézanne y de Henri Matisse—, significan el más decidido ingreso al universo moderno del arte. El más decisivo pero no el único, porque allí estaban también las neofiguras de los expresionistas y los fauves.

Dice Habermas: "La modernidad estética se caracteriza por actitudes que encuentran un centro común en una conciencia cambiada del tiempo. La conciencia del tiempo se expresa mediante metáforas de la vanguardia, la cual se considera como invasora de un territorio desconocido [...] La vanguardia debe encontrar una dirección en un paisaje por el que nadie parece haberse aventurado todavía."² En otras palabras, si la modernidad artística acompaña

o anticipa movimientos que persiguen cambios importantes en la esfera social, la vanguardia se lanza a un tiempo distinto, cruzado por la radicalidad de las transformaciones sociales. Las vanguardias estéticas, entonces, están dentro de ese fenómeno más amplio que es la modernidad.

Fue Diego Rivera quien introdujo cabalmente el cubismo en su fase sintética en México y, con esta tendencia, aportó al arte mexicano una de las corrientes que, reitero, dieron más claramente inicio a la modernidad en Europa, en la medida en que las estructuras cubistas significan una mayor ruptura con la representación realista, a comienzos del siglo xx.

Una buena pregunta es por qué fue Diego Rivera —y no sus compañeros en la experiencia muralista, es decir, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco— quien adoptó con tanta soltura, maestría y talento el cubismo en parte de la producción que conforma una de sus primeras etapas pictóricas. La respuesta (bien conocida) está en la influencia que recibió el artista, nacido en Guanajuato en 1886 y muerto en México en 1957, durante sus años de estancia en París. París —centro del arte mundial en las primeras décadas de la pasada centuria— era proclive a la formalización de imágenes caracterizadas por un espíritu racionalista que les imprimía un tono más reflexivo que dramático.

En la base compositiva del cubismo hay, en efecto, una profunda actitud analítica, y es en tal actitud donde continúa dominando una forma de pensamiento global deudora del positivismo y más lejana en el tiempo del racionalismo. Simultáneamente, la contundente alteración que

¹ J. Habermas, "La modernidad, un proyecto incompleto", en Hal Foster, J. Habermas, J. Baudrillard *et al.*, *La posmodernidad*, Kairós-Colofón, México, 1988, p. 21.

² *Idem.*

implicó para el cubismo su alejamiento de la representación ilusionista lleva implícita la marca de cierta violencia. Pero ese rasgo no se traduce en gestos trágicos sino, insisto, en una transformación formal imbuida de reflexión teórica y desarrollada en un entorno permeado por la continuidad del espíritu racionalista.

Diego Rivera no abandonará nunca del todo esta influencia francesa, por lo menos en algunos sectores de su obra. Muchas veces se ha dicho que él fue el más afrancesado de los tres grandes muralistas, sin darle a ese adjetivo, desde estas notas por lo menos, un carácter peyorativo.

Pasemos ahora a José Clemente Orozco y a David Alfaro Siqueiros para abordar, someramente, sus confluencias con el expresionismo histórico. Como se sabe, el expresionismo alemán y nórdico en general constituyó otro de los movimientos precursores de la modernidad, que nace alrededor de 1900. Hay una diferencia entre el fauvismo francés, que es el correlato del expresionismo alemán, y esta última vertiente: mientras el expresionismo conlleva una honda dramaticidad en la exploración transformadora de sus figuras e imágenes tomadas globalmente —todo ello dentro del cuestionamiento a la representación surgida con el Renacimiento—, los fauves acentúan sus búsquedas en la distorsión del color. El expresionismo alemán y nórdico se inserta en la tradición del romanticismo alemán. Asimismo, el espíritu romántico, con su cuota de tragedia, atraviesa a toda la cultura alemana y el expresionismo recoge tal tendencia medular. El fauvismo, por el contrario, nunca llega a la exasperación desbordada; en todo caso permea una contenida exasperación y una furia cromática que guarda cierto tono festivo.

Por su parte, y como se sabe, la historia de las formas en México y su cultura en general también poseen fuertísimos rasgos vinculados a la tragedia, la épica y el dolor. La misma conquista es una compleja mezcla de esos rasgos. Después, la pintura colonial es influida sobre

todo por la pintura española, que también tiene como uno de sus ejes lo dramático. El Greco y Goya, para citar los ejemplos más conocidos, se inscriben en una tradición que puede considerarse un antecedente importante del expresionismo, tomado en un sentido cultural más amplio. En otra esfera, el barroco alcanza en México su máximo paroxismo, porque entre sus huellas visibles o latentes circulan las formas y rituales del mundo prehispánico.

Retomando a Orozco y a Siqueiros, resultan indudables las vinculaciones de sus respectivas obras con el expresionismo alemán. En ambos la reserva temática está colmada de elementos densos, oscuros a veces, con una carga semántica que se inclina a mostrar aspectos controversiales y marginales de la sociedad y de la condición humana. También hay épica en sus componentes argumentativos; en el caso de Siqueiros es una épica basada en lo que Octavio Paz denominó voluntarismo y fe en las posibilidades de la teoría marxista, devenida en doctrina gracias a los contenidos mismos del programa marxista, la dictadura del proletariado por ejemplo. En Orozco, su *Prometeo encadenado* alude a un discurso épico atemporal y mitológico, mientras que sus dibujos de prostitutas estigmatizadas por la sociedad coinciden con el expresionismo histórico.

Asimismo, si se atiende a la organización formal de sus obras, el uso de diagonales, la violencia de cuerpos y rostros, las figuras humanas desbordantemente voluminosas y otros aspectos, se constata la confluencia de estos dos artistas con el expresionismo histórico.

Creo conveniente señalar esto porque, en la mayoría de las ocasiones, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros son ubicados como los puntales y los realizadores máximos, junto con Diego Rivera, de la experiencia muralista. Aunque se reconoce la concurrencia de los dos primeros en la tendencia mencionada, no se hace mucho hincapié en su condición de principales introductores en México de dicho movimiento. Tal carácter introductorio no se con-

cretó al pie de la letra —como sí que Diego Rivera fue un cubista y un cezanniano cabal en muchos de sus cuadros memorables—, pero a la pintura de caballete de Siqueiros y de Orozco debe enfocársele como un momento de la modernidad ligada a su equivalente internacional. Relacionada pero no deudora, porque estos dos artistas le dieron a su pintura expresionista signos y formalizaciones muy propias, singulares y distintas.

Vale aquí un señalamiento: la práctica del cubismo sintético realizada por Rivera no debe considerarse como la introducción del arte de avanzada en nuestro país, tal cual afirman algunos (creo que por suerte pocos), porque no llega a ser un movimiento como sí lo fue el muralismo. Además Diego llegó un poco tarde a aquel estilo.

Volviendo a los conceptos de modernidad y vanguardia, la línea que separa a una de otra es lábil, móvil, plagada de entrecruzamientos. Si bien el resorte fundamental de la modernidad emergente en el paso del siglo XIX al XX fue la ruptura de la representación ilusionista, las primeras tendencias vanguardistas fueron radicalizándose gradualmente hasta llegar a situaciones extremas en la década de 1920; no es casual que ello aconteciera al compás de la Revolución de Octubre. Pero no olvidemos que esos cambios o giros de ciento ochenta grados ya venían gestándose. Un ejemplo paradigmático está en los primeros *ready made* de Marcel Duchamp, que datan de los años 1912 y 1914, aproximadamente. Además, alrededor de 1920 los dadaístas consuman actos performáticos que alientan la provocación, el escándalo, la negación de la forma y del lenguaje. Simultáneamente, los creadores rusos promueven un cuestionamiento a fondo de la pintura de caballete que conduce a la negación de la misma y a la máxima síntesis formal. Rodchenko, por ejemplo, pinta lo que él denomina el último cuadro, mientras que Malevich realiza su cuadrado negro sobre fondo blanco y su cuadrado blanco sobre fondo blanco. Todo ello

implica una puesta en términos críticos no sólo del despliegue formal abstracto o neofigurativo, sino, además, una puesta entre paréntesis del cuadro.

¿Resulta casual que estos sismos visuales se produzcan en momentos de transformaciones profundas de las sociedades en su conjunto? De ninguna manera. No existe una relación lineal entre cultura y sociedad; esto es obvio. Pero los cambios de pensamiento y los cambios concretos, el colocar en movilidad ideas y organigramas sociales radicalmente distintos a los existentes lleva a prácticas e ideas homologables en la esfera cultural. Dadá, los formalistas rusos en las investigaciones lingüísticas y los pintores suprematistas y constructivistas fueron permeables a las ondas transformadoras que provenían de la esfera de las ideas y de la órbita de lo social, aunque sus pinturas y gestos acordes con la vanguardia no se resolvían en imágenes que revelaran tales cambios. Los cambios profundos, por el contrario, se manifestaban mediante conceptos y prácticas estéticas, insisto, relacionables con los fenómenos sociales pero que sólo en forma simbólica los expresaban. Si la Revolución de 1917 en Rusia buscaba una reorganización radicalmente distinta de las sociedades, no resulta insólito que se cuestionara a fondo el formato del cuadro y se decretara su muerte. Desterrar al realismo de lo pintado adquiriría la significación de un borramiento frontal del sistema icónico ochocentista.

El decurso de las corrientes artísticas posteriores en la zona europea y en Estados Unidos, especialmente en Nueva York, demostró que no se concretó la muerte de la pintura, sino un proceso de pensamiento dialéctico que sustentaba no sólo las experiencias ideológicas, políticas y sociales (me refiero al sustrato teórico de aquel primer momento revolucionario), sino también las experiencias suscitadas en el territorio del arte. Y es que discutir con tanta contundencia las formas visuales produjo una perturbación de igual intensidad en el interior de

las mismas. Los pintores continuaron insertos en la pintura de caballete, pero ésta se vio impelida a alteraciones aún más hondas que la alejaron mucho más de la representación.

De ese modo, la negación del caballete como soporte provocó una afirmación más rotunda de las nuevas articulaciones del cuadro y de otros formatos. Los primeros años de la década de 1920, con las reestructuraciones estéticas, fueron medulares y significaron la culminación de un proceso que venía gestándose desde el siglo XIX.

En el terreno de las ideas y de los movimientos sociales, no hay que olvidar que la I Internacional Obrera existió de 1864 a 1876 y que la II Internacional —promovida por los socialistas democráticos en 1889— influyó poderosamente

en el movimiento obrero hasta 1914, año de inicio de la primera Guerra Mundial. En medio de ello estuvo la revuelta de los obreros y marinos rusos en 1905, hecho motivador de la memorable película *El acorazado Potemkin*, filmada por Sergei Eisenstein.

Toda esta movilidad social encuentra lazos que otorgan coherencia a las nuevas formas de articulación icónica, que fueron produciéndose durante las primeras décadas del siglo XX y aun antes. Sería obvio repetir que no fueron relaciones directas de causa-efecto. Con las intermediaciones del caso y la conciencia de que se trata de fenómenos distintos —me refiero al de la cultura y a las sociedades—, es posible establecer ciertas homologías.

México, el muralismo y la Revolución de 1910-1920

¿Es posible considerar al movimiento muralista como la primera vanguardia mexicana? Sí lo es, pero con sus propias, particularísimas formas y procedimientos, unas y otros polémicos y controvertibles respecto a lo que sucedía en Europa. Uno de los puntos clave que permiten esta afirmación es que la pintura mural en pleno siglo XX significa un aporte colmado de novedad. Y lo nuevo es una de las bases de las vanguardias. Otra vez debemos citar a Jürgen Habermas cuando dice que “el término ‘moderno’ apareció y reapareció en Europa exactamente en aquellos periodos en los que se formó la conciencia de una nueva época a través de una relación renovada con los antiguos y, además, siempre que la antigüedad se consideraba como un modelo a recuperar a través de alguna clase de imitación”.³ Lo recuperado por los muralistas fue el pasado y el presente de México, como dijera Octavio Paz en *Los privilegios de la vista II*. Trajeron al presente histórico de aquel momento a una porción de la sociedad, el campesinado, hasta entonces ausente de las manifestaciones iconográficas y marginado de la sociedad. Ello coincidiendo con una revolución fundamentalmente agraria, como fue la desarrollada entre 1910 y 1920.

Si nos centramos en la relación entre muralismo y vanguardia, veremos que en los temas los muralistas no actuaron a partir de mecanismos polarizadores tal como lo hicieron los vanguardistas europeos durante la primera parte de la década de 1920. Vuelvo a los ejemplos más nítidos: dadá y los abstractos de la desaparecida Unión Soviética en sus obras más radicales.

Llevar la estructuración de las formas a su mínima reducción o presencia genera un vacío, un ejercicio de *tabula rasa*, como si en ese vacío, en ese despojamiento, circulara la metáfora de lo abolido en la órbita social y también la metáfora del vacío provocado por la guerra reciente.

Orozco, Rivera y Siqueiros, por el contrario, no reniegan contundentemente de la representación, aunque sí erosionan sus reglas de la perspectiva y alteran la visión ilusionista. Hay en esto una reformulación, no una anulación. No olvidemos que cuando Diego Rivera recibe el encargo por parte de Vasconcelos de emprender la tarea muralista, su viaje por Italia no se propone conocer la obra de los maestros del Renacimiento, va más atrás, a los primitivos o prerrenacentistas que operan en sus estructuras por superposición de planos. Sin duda, ahí está la semilla recogida entre las innovaciones parisinas.

Retomo e insisto: los tres grandes del muralismo relatan la gesta revolucionaria; lo temático, vuelvo a insistir, es un componente de sus pinturas sobre los muros. Pero la novedad en ellos consiste en rescatar una parte de la sociedad mexicana, la indígena, campesina, marginal, para darle el lugar dignificado que el sistema político le había negado. Es decir, recogen, en sus pinturas, a los mismos sectores que protagonizaron la Revolución mexicana.

Resulta arriesgado establecer analogías, sobre todo cuando durante los largos años del predominio de la teoría del signo se han discutido ese tipo de asociaciones. Pero lo cierto es que pueden verificarse algunas relaciones entre dos hechos: la gesta de 1910-1920 no produjo

³ *Ibid.*, p. 20.

un giro de ciento ochenta grados en la organización de la sociedad mexicana, como se proponía la Revolución rusa, aunque fracasara. Y al compás de ello, los muralistas no erradicaron el relato visual, al contrario, lo despliegan con elocuencia. Aquello que sí constituye una novedad son los temas escogidos y ya mencionados: el campesino dignificado y con un protagonismo más activo en la historia y, junto con él, la reivindicación de su pasado.

Temáticamente, los murales que Diego Rivera pintó en Palacio Nacional y en el Palacio de Bellas Artes reconstruyen la historia de México en actitud polémica respecto a la historia oficial y plasman, además, su propio deseo de una sociedad más justa, los personajes paradigmáticos de sus ideas socialistas e ideas — en términos visuales— de progreso industrial.

A diferencia del conciliador realismo socialista, el realismo reprocesado, no al día, de Rivera, Orozco y Siqueiros se realiza con base en la polémica y la controversia respecto de las derivaciones de la Revolución. Y hoy, cuando tales derivaciones se han convertido en el rostro opuesto de la misma, pueden ser vistas como el testimonio de lo que se buscó y no se consiguió, o como el espejo refractario de una traición.

Si bien hay puntos de coincidencia con el realismo socialista en cuanto al uso de algunos símbolos, lo que en la ex Unión Soviética era la traslación a la pintura de emblemas y acciones acordes con el sistema, en los muralistas dichos símbolos traducían una relativa confrontación con el sistema local.

Por otra parte, cuando se observa la obra de los tres grandes en el contexto de lo que hasta entonces se pintaba en México, su repertorio de imágenes, secuencias narrativas y procesamientos formales redondeaba un cambio respecto a la pintura anterior. Y en ello pueden observarse componentes vanguardistas.

En sus relaciones con el poder político o con el sistema imperante, Diego realiza una pintura que se mueve entre el civismo y la crítica al mis-

mo. Siqueiros fue más frontal, incluso en su compromiso concreto con los procesos revolucionarios. Al involucrarse llegó a cometer errores gravísimos (como el intento fallido de atentado a León Trotski) y excesos que pagó con años de cárcel. Pintor de imágenes desmesuradas y hombre de acción —como pocos creadores llegan a serlo en este segundo aspecto—, conoció y se introdujo a fondo en las contradicciones —con sus momentos lumínicos y sus tenebrosidades— de un ideal que en sus comienzos buscó sustentar un modelo social y humanista justo que nunca se cumplió. José Clemente Orozco fue el más anárquico de los tres.

En la pintura mural de este trío de grandes hubo también una particular concepción de la épica pictórica, inédita hasta ese momento en el siglo xx, y ése es otro rasgo vanguardista de la experiencia compartida. La épica implícita en los murales de Rivera se constituía a partir del relato histórico detallado, con sesgos de ilustración. Tal constituyente en Siqueiros se manifestaba por el desborde en su articulación icónica y textural. Por su lado, Orozco, con su *Prometeo encadenado*, deslizaba una epicidad atemporal, aludiendo a una justicia que excedía toda teorización programática y recortes históricos.

Octavio Paz considera, no sin razón, que Siqueiros recoge más la lección de Gauguin y del futurismo italiano. Esto se ve claramente en la introducción en sus obras de elementos mecánicos exaltatorios tanto de la máquina como de la idea de progreso industrial. No obstante, también Siqueiros posee indudables rasgos expresionistas, no a la vanguardia ni en un sentido profundo, tal como se entiende al expresionismo y tal como lo explica Paz. El expresionismo de Siqueiros tiene algo de dramatismo teatral.

Paz comenta así las diferencias entre el fauve y el expresionismo nórdico: "El expresionismo, brutal cuando no irónico, es casi siempre patético. El fauismo es orgiástico; el expresionismo es crítico. Para el primero la realidad es una fuente de maravillas; para el segundo de

horrores. El fauismo es una gran exclamación de asombro y aplauso ante la vida; el expresionismo es un grito de desdicha y una acusación moral".⁴ Más adelante Paz dirá que el expresionismo es un movimiento que va contra el Estado, mientras que el muralismo es un movimiento que nace y se desarrolla con el apoyo del Estado.⁵ Otra diferencia apuntada por Paz es que el subjetivismo puesto en juego por los expresionistas alemanes constituye un aspecto vinculado con la sensibilidad. Para los muralistas, en cambio, ese subjetivismo "no es sólo emocional y psicológico, sino ideológico (moral en el caso de Orozco)"⁶

Paz encuentra equívocos en la experiencia muralista, el primero el nacionalismo. No obs-

tante, en la página 248 de *Los privilegios de la vista* este autor escribe: "En el primer tercio de nuestro siglo la pintura experimentó transformaciones radicales, del fauismo y el cubismo al surrealismo y la pintura abstracta. Todo lo que se ha hecho después no han sido sino variaciones y combinaciones de lo que se pintó e inventó durante esos años. El movimiento muralista mexicano es parte —aunque de manera excéntrica— de esos grandes cambios".⁷

En suma, en su mayor momento el muralismo conformó una singular y controvertida vanguardia en México, al compás de una sociedad que afloraba de la gesta revolucionaria y comenzaba a difundir cambios en la sociedad y en el Estado-nación.

⁴ Octavio Paz, *Los privilegios de la vista II*, en *Obras completas*, Círculo de Lectores, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 194.

⁵ *Ibid.*, p. 195.

⁶ *Ibid.*, p. 194.

⁷ *Ibid.*, p. 248.

SEGUNDA PARTE

Los modernistas solitarios

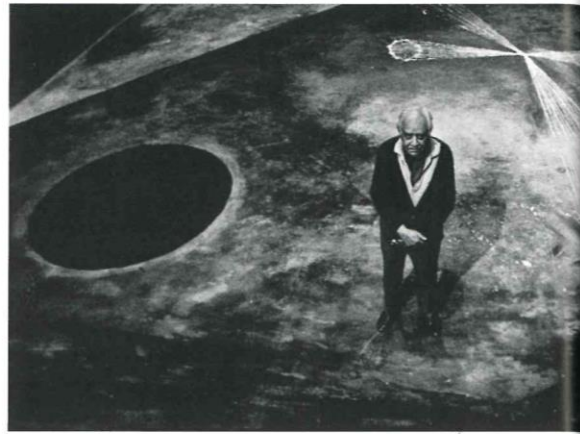
Las obras de Rufino Tamayo y Carlos Mérida tuvieron relación con las formas y propuestas internacionales. Fueron, como también los denominó Paz, los modernistas solitarios de México, una soledad artística provocada por el dominio excesivo y autoritario de la demasiado prolongada Escuela Mexicana de Pintura, que practicaba un indigenismo pictórico y un realismo localista desgastado, reiterativo, epigónico y patético a veces, aunque muchos de ellos tienen algunas obras bien logradas. Todo esto es bien conocido, pero se hace necesario repetirlo para entender cuál era el contexto en el que debieron desarrollar sus propuestas visuales Tamayo y Mérida.

Hay que decirlo: a propósito del abordaje que la Escuela practicó sobre vidas, fisonomías, costumbres y narrativas de la población indígena, en muchos de sus cuadros de caballete Diego Rivera pintó personajes de ese sector social con un franco estilo pintoresco.

Otros precursores que pueden caber en este apartado son Gunther Gerzso, Mathias Goeritz y Wolfgang Paalen.

Rufino Tamayo

Nacido en 1899 en la ciudad de Oaxaca y fallecido en el D. F. en 1991, Rufino Tamayo polemizó fuertemente con las ideas autoritarias del muralismo. Artista irrepetible, fue alejándose gradualmente del realismo. Pintó la tipología humana, los ámbitos internos, la atmósfera, los paisajes urbanos o pueblerinos, la naturaleza de su realidad local, colocando el acento en las renovaciones formales. Abordó su entorno pero también temas genéricos del arte



Rufino Tamayo. © Rogelio Cuéllar.

universal. Finalmente, a partir de la segunda mitad de los años cincuenta sus configuraciones comienzan a transitar una libertad total hasta lograr un rico, diverso y variado concierto de posibilidades icónicas. Esto acompañado por un dinámico trabajo con el color, la textura y la luz. Todos los colores caben en el imaginario visual de Tamayo, todas las sutilezas del claroscuro, las gradaciones tonales, las modulaciones de luz y sombra, las vibraciones de la materia. Una materia puesta en función de la luz y el color; y como sustrato, a veces visible, a veces suave y latente, las figuras precolombinas.

Hay, insisto, dos etapas en la producción de este artista. La primera se atiene a una neofiguración próxima al realismo: las figuras y objetos verosímiles que componen la imagen global poseen lazos firmes con sus referentes. Pese a esto, en esa primera etapa —que va de los años veinte a mediados de los cincuenta— es evidente que, para Tamayo, las figuras de la pintura se

detienen en su especificidad formal. Esto no significa que los tres grandes del muralismo no poseyeran, en sus conformaciones visuales, tales rasgos de neofigurativismo, pero siempre defendieron la conexión entre sus temas y los problemas sociales; Tamayo no. Tamayo pone énfasis en la cuestión formal, en las reglas intrínsecas de la pintura. Existe, incluso, cierto parentesco en algunas obras, como *Desnudo en gris* (1931), realizado por Tamayo, y *Mujer con metate*, ejecutada por Siqueiros en el mismo año. Se percibe, en tales figuras femeninas, una expansión un poco épica del cuerpo, más geométrica en el cuadro de Tamayo, pero igualmente exaltatorio de la mujer.

Aunque en su primera época Tamayo utilizaba una paleta diversa, los tonos de sus imágenes siempre parecen estar tamizados por una proclividad sombría, intimista. Así, por ejemplo, *Reloj y teléfono* (1925), si bien se enciende con verdes, rojos y amarillos, posee atisbos sombríos. Por su lado, *Rufino y Olga* (1934) se deja dominar por los distintos tonos de gris, y mientras la presencia en primer plano de la mujer, con nítidos contornos, le entrega a Olga un sitio principal dentro de la superficie, Tamayo se boceta a sí mismo mediante la suave línea del dibujo, recostado sobre el plano de fondo, como una presencia latente, confundida con los rasgos pictóricos, acentuando así su carácter artístico.

Un cuadro antológico de esta época es la *Venus fotogénica* (1934), pintura abigarrada de muebles y objetos en los que la diosa mitológica se convierte en una mujer común, de formas robustas, sensual, al alcance de la mano. Parada en la zona media del cuadro, le da, sin recato, la espalda al espectador, como si hubiera sido sorprendida por éste en su intimidad. Pese al rojo que llena el cortinado en esta tela, la otoñal luz se concentra mayoritariamente en el cuerpo de la figura, resaltándola, acoplándose a su condición deificada, y en las mandolinas dispuestas sobre el piso, como si música y sensualidad femenina establecieran un tácito lazo. Mientras tanto, al interior en el que la Ve-

nus se mira y se deja mirar, lo envuelve cierta penumbra crepuscular

Las músicas dormidas de 1950 —obra antológica— es una pintura nocturna, donde las figuras, convertidas en dos negras manchas sobre el oscuro gris del piso, recrean los volcanes que rodean el Valle de México. Tamayo alude aquí a la naturaleza y al mito, a dos elementos emblemáticos, con un mecanismo metafórico de ajustada síntesis. Después podrá permitirse una libertad total.

Tamayo recoge todas las gradaciones tonales y sinfónicas. Las modulaciones, transparencias y matices alcanzan un vigor poético de alta magnitud. Tamayo ya está más comprometido con las conformaciones cubistas. Sus personajes —de aquí hasta el final de su obra, que coincide con su muerte en 1991— responden a un imaginario sin límites, siempre circundado, surcado por la poética de la imagen.

Síntesis y despliegue, perfilamiento y desdibujamiento de las figuras, la obra de Rufino Tamayo, insisto, atrae sobre la planitud (y plenitud) de la tela una coreografía en la que luz, color, formalización y materia fraguan un sólido engarce que no conoce treguas. Todo ello en sus mejores obras, que son muchas. La puesta de la pintura, por otra parte, tiene la consistencia de una fina arenilla en vilo, suspendida más allá del cielo y la tierra, en una simbólica cosmogonía que parece de principios del mundo. Las pinturas de Tamayo son eso, un amanecer constante sobre el suelo y el aire.

Carlos Mérida

Carlos Mérida nació en la ciudad de Guatemala en 1891 y llegó a México en 1919, poco tiempo antes del surgimiento del muralismo. Murió en México en 1984.

En el comienzo de su texto sobre este autor, incluido en el libro titulado *Gerzso, Mérida, Tamayo* —publicado por el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1978—, Luis Cardoza y Aragón escribe: “Nacido en Guatemala, Carlos Mérida

ha unido el destino de su vida —su pintura— al patrimonio artístico de México”¹

Después, Cardoza habla de la llegada de Mérida a París, cuando aún no cumplía veinte años, en la época de auge del fauvismo y de la influencia cezanniana que desembocaría en la experiencia cubista.² Comenta, asimismo, que de Francia retornó a su país de origen, donde sus imágenes recuperaron temas folclóricos. Y continúa afirmando que el pintor buscaba realizar un arte americano, de modo tal que, cuando arribó a México, encontró una pintura que confluía con la suya en el sustrato temático. Pero aun antes de este encuentro, otro asunto señalado por Cardoza es el hecho de haber regresado con inquietudes americanas, después de su larga estadía europea.³ No obstante, cabe acotar que la influencia del arte antiguo perteneciente al otro lado del Atlántico, así como las nuevas tendencias, reemergerían bajo la forma de una lección e influencia constantes.

Vayamos a las primeras obras: en el libro denominado *Carlos Mérida*, escrito por Margarita Nelken y publicado por la Dirección General de Publicaciones de la UNAM en 1961, aparece en la página 57, en blanco y negro, un retrato femenino al óleo fechado en 1912, cuya constitución formal es relativamente deudora del fauve. En 1920 Mérida pinta un *Perfil* que rememora las antiguas pinturas egipcias y algunos ideogramas indígenas, mientras que en *Mujeres de Metepec* (1922), pintado seguramente en México, el trazado sintético de las figuras permite ver la influencia de Gauguin. No hay perspectiva en esta superficie, sino una sutil diferenciación de planos superpuestos.

Atendamos ahora a *Campesinos*, de 1924: lo único que da la pauta en este cuadro de la filiación apuntada en el título es la herramienta de trabajo que porta una de las figuras; esa herra-



Carlos Mérida. © Rogelio Cuéllar.

mienta, por otra parte, es la única diagonal de la estructura, porque la constitución de los personajes no sólo responde a un concepto universal de la iconografía humana, universal y moderna, sino que también hay una síntesis formal recogida de la lección de Cézanne. Pero ¿qué más podemos ver en estos protagonistas?: en primer lugar, su condición de antagonistas. ¿Por qué? Porque son figuras en tránsito entre su materialización activa y su desmaterialización fantasmal, pasiva, colocada entre la vigilia y el sueño.

Durante su primera estadía en París, entre 1910 y 1914, Mérida estudia con Amadeo Modigliani, Piet Mondrian y otros maestros. Además, su residencia en la capital francesa coincide con la de Diego Rivera, Roberto Montenegro y Pablo Picasso. Muchos años después, en 1921, Diego lo convoca para que lo ayude en la realización del mural en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria. Y en 1922 forma parte del grupo muralista Renacimiento Mexicano; un año más tarde decora la Biblioteca Infantil de la Secretaría de Educación Pública.

La obra que define la imagen con la que Carlos Mérida encuentra su decidido lugar en la historia del arte mexicano es aquella que nace en los años cincuenta. Se trata de cuadros donde el

pintor recoge, entre otras, la lección del cubismo: la geometría entrelaza rítmicamente a las figuras, guardando así una relación sutil con la música. No olvidemos la importancia que esta disciplina tuvo para Mérida. ¿Cómo se logra tal eco musical? Mediante el uso de suaves líneas inclinadas, que sugieren pero no consuman la diagonal. Esas líneas inclinadas se apoyan sobre el plano de fondo en dirección vertical y horizontal. El cuadro es un todo, pero dentro de ese todo es posible entrever los acordes rítmicos.

Acabamos de ver el aspecto formal. Ahora veamos el color. En los *Tres hitos* (1961) el paso gradual de un tono a otro, más los destellos amarillos, por la particular intensidad de este color y por su carácter soleado, contribuyen al despliegue del ritmo. Las figuras, por otra parte, tienen algo de máscaras en las que afloran, como una suave memoria de los tiempos remotos, los rasgos de rostros creados por el arte prehispánico.

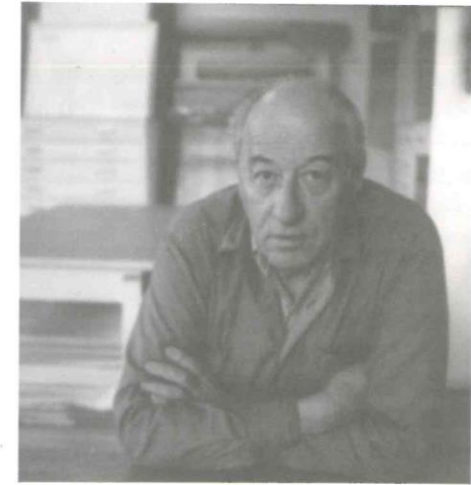
Las obras que más nutridamente entrelazan a las figuras son las más dinámicas. También coadyuvan a ese dinamismo los contrastes y gradaciones de color.

Hay en la obra de Carlos Mérida referencias a la tierra y a las antiguas culturas, pero se remarca la especificidad de las formas, su autonomía. Y, en efecto, la confluencia entre realidad y cultura se logra sólo como un vago recuerdo, porque lo que prevalece en su obra es el trabajo formal, la búsqueda de su propio estilo en medio de una vigorosa herencia: la de la modernidad internacional.

Gunther Gerzso

Mesurados en la constitución de sus imágenes, Carlos Mérida y Gunther Gerzso se insertan en la abstracción geométrica para, desde ese enclave, lograr su sello particular.

Gerzso nació en la Ciudad de México en 1915, de padre húngaro y madre alemana, y murió en esta misma urbe en 2000. Sus años de formación escolar transcurrieron en Suiza, en casa de



Gunther Gerzso. © Rogelio Cuéllar.

un tío que tenía una importante colección de pintura antigua. Probablemente esas primeras visiones determinarían, más tarde, su elección autodidacta por la pintura y la escultura. Cosmopolita desde muy joven, este artista hace sus estudios preparatorios en México pero en 1935 se marcha a Ohio, donde estudia escenografía durante cinco años. Después, de nuevo en México, compartirá la práctica privada de la pintura con las escenografías para el cine.

En 1950 realiza su primera muestra individual en la Galería de Arte Mexicano, dirigida por la célebre Inés Amor; hay otra exposición personal en dicha sala en 1954, pero desde 1956 Gerzso comienza a exhibir su obra en la Galería Antonio Souza y en 1965 participa con cuarenta pinturas en la VIII Bienal de São Paulo, Brasil.

Dos años le llevará a este artista pintar su óleo sobre masonite titulado *La barca* (1941-1942). Influidor por el surrealismo de reciente anclaje en México, en este bastidor Gerzso rememora libremente, a su modo, un fragmento del Bosco que, como se sabe, es antecedente ineludible del surrealismo, tanto como Lautréamont lo fue de la literatura de dicho movimiento. Gerzso se inaugura como pintor vinculado a tal vertiente. Pero hay también en aquellos ini-

¹ Luis Cardoza y Aragón, "Carlos Mérida," en *Gerzso, Mérida, Tamayo*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1979, p. 63.

² *Idem*.

³ *Idem*.

cios cuadros expresionistas, como el furioso rojo denominado *Mujer pájaro* (1944) o como *Naufragio* (1945), que recuerda vagamente a *La balsa de la Medusa* de Géricault. Después, en 1947, los bastidores *Paisaje* y *Cenote* y en 1949 *El señor del viento*, con acordes constructivistas, preanuncian lo que será la configuración definitiva de su producción.

Tanto *El señor del viento* como *Los cuatro elementos* (1953) dejan que el espacio vacío expanda su lenguaje. Similar mecanismo activa *Mal de ojo*, de 1957, y un apenas esbozado ejercicio constructivista asoma en *Personaje* (1956). Pero antes —entre 1953 y 1956— *Ciudad abandonada*, *Paisaje de Papantla*, *Estructuras antiguas* y *Cabezas* colmarán casi por entero la superficie con la articulación constructiva. Entre 1959 y 1961 este autor organiza la superficie mediante grandes áreas, frecuentemente colmadas de espesor matérico, como si la aspereza buscara la metáfora de un suelo tenuemente recubierto por lava volcánica. Y es en el mismo año de 1961 cuando algunas zonas de cada estructura develan la articulación en capas que, más tarde, consolidará la imagen rectora realizada por Gunther Gerzso. Ya para entonces el pintor está inmerso en la abstracción total, que expulsa definitivamente a la figura humana, pese a que algunos bastidores, como *Personaje mitológico* (1964), la enuncian, dejando su existencia sólo en la acción de nombrarla. Gerzso suele, asimismo, llamar paisaje a sus antipaisajes, ésos que afloran desde el fondo de su conciencia visual pero que en el cuadro se someten a una denodada abstracción geométrica.

¿Cómo se estructuran las obras más conocidas de Gerzso, las que inscriben su denominación de origen en la historia del arte mexicano? Mediante superposiciones de capas que ocultan totalmente el plano de apoyo, generando una suerte de perspectiva esbozada; en realidad una antiperspectiva si se la compara con la renacentista. Al fondo de tales superposiciones parece habitar siempre un enigma. Con exactitud, Rita Eder definió este proceso organi-

zador como el “esplendor de la muralla” en su libro homónimo.⁴ Y es que estos muros segmentados, que se hunden en la profundidad o afloran de ella, se disponen ante la visión del espectador como el simulacro de otras arquitecturas, como trozos de ciudades brotadas de un imaginario fuera de todo tiempo y espacio. Las variaciones mínimas vertebran, también, esta obra surcada por el rigor. Y dichas mínimas variaciones estructurales, junto con el color —a veces monocorde, con delicados cambios entre una capa y otra, otras veces intenso y contrastante y otras más engarzado con transparencias, o bien, neutro, homogéneo, brillante—, abren diversos estadios de luz entre las capas que emergen del negro, secreto fondo.

Mathias Goeritz

En 1949 aparece en la escena mexicana un hombre con estudios universitarios de filosofía, cursos en la Escuela de Artes y Oficios de Berlín y un doctorado en historia del arte. El tema de su tesis: *Ferdinand von Rayski y el arte del siglo XIX*. A propósito, Rayski fue un pintor decisivo en la formación del pintor alemán Georg Baselitz. Pero el escritor de la tesis es, por supuesto, quien simplificaría su nombre llamándose Mathias Goeritz.

Nacido en 1915 en Danzig, que por esa época era una ciudad independiente de Alemania, Werner Mathias Goeritz Brünner falleció en México en 1990. Aquí desarrolló una vasta y riquísima obra colmada de talento y contribuyó a abrir las puertas de la percepción hacia las formas internacionales del arte. Resultó, así, artista a ultranza y precursor.

Polifacético, lo definió Jorge Alberto Manrique. Y, en efecto, este judío por parte de madre que pasó por varios destierros no sólo se desarrolló en el campo de las artes visuales como el dibujo, la escultura, la pintura y el arte

⁴ Rita Eder, *Gunther Gerzso, el esplendor de la muralla*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Ediciones Era, México, 1994 (Galería. Colección de Arte Mexicano).



Mathias Goeritz. Archivo / Procesofoto.

objeto; desarrolló, asimismo, variadas actividades. Fue, por ejemplo, un imbricador de la forma escultórica con la arquitectura en su célebre obra *El Eco*; realizó intervenciones en diversos edificios y fue, además, un educador y promotor cultural de altura. En ese marco organizó varias exposiciones de relevantes artistas extranjeros en México, fue el gestor principal de la Escuela de Altamira en España, escribió ensayos, promovió y practicó el arte objeto y la poesía concreta.

Allí está, para testimoniarlo, su propuesta titulada justamente “Poesía concreta”, en la que se verifica la intertextualidad entre poesía y forma visual, así como el carácter material y visual de la grafía escritural. Allí está, también, en la reserva de la memoria y de la historia artística, el manifiesto y posterior exposición *Los Hartos*, presentada en la Galería Antonio Souza en 1961.

Siete años más tarde, coincidiendo con los Juegos Olímpicos de 1968, y acompañando desde lo estético a la gesta deportiva, fue el promotor de la Ruta de la Amistad, para la que convocó a escultores de distintos y distantes países, incluidos artistas locales. Goeritz realizó, ade-

más, con el arquitecto Luis Barragán y el artista Jesús Reyes Ferreira, las Torres de Satélite. El emplazamiento elevado de las mismas, su síntesis y armonía formal y su bien distribuida conjunción de diversas alturas hacen que, pese a la transformación modernizadora —para bien y para mal— que con los años tuvo la ciudad, estas torres no hayan perdido su calidad visual y espacial. A ello sin duda contribuye el hecho de que esté bordeada por el anillo periférico. Cuando se transita por esta vía rápida las torres van asomando gradualmente con toda su apostura y, al llegar a las mismas, la curva formada por el camino a ambos lados permite completar su visión. No hubiera sucedido lo mismo si una masiva y desestructurada urbanización rodeara a las torres.

Sucede lo contrario con las esculturas que incluye la Ruta de la Amistad. El anillo periférico aquí se apropió de su entorno inmediato obstruyendo una adecuada visibilidad de las mismas.

Como vemos, Goeritz fue un actor protagónico en los proyectos arquitectónico-urbanísticos de México. Creo que, como ocurrió con otros artistas, el pintor-dibujante-escultor alemán captó la pertinencia de recuperar vínculos con el patrimonio antiguo de su país de adopción, en el que los viejos edificios y templos alternan con esculturas. Una lejana e intensamente reformulada referencia a las ruinas prehispanicas posee el Espacio Escultórico, que se yergue en un paraje solitario, agreste y con suelo volcánico de Ciudad Universitaria, al sur de la ciudad. Y, por supuesto, la elección de la geometría de las obras que lo componen también guarda una relación con los sistemas geometrizarantes de las antiguas culturas. El Espacio Escultórico contiene piezas de Goeritz, Helen Escobedo, Hersúa, Silva y Sebastián.

Mathias Goeritz significó, en suma, un dinamizador intenso dueño de un no menos intenso imaginario, que se reflejaba puertas adentro y puertas afuera de su obra. Pero desde sus márgenes internos y vista en retrospectiva, la pro-

ducción de Goeritz está cruzada por una diversidad de propuestas que se desplazan entre la mancha y el dibujo delicadamente gestual, colmado de síntesis, el impulso expresionista y la geometría, la neofiguración giacomettiana de algunas primeras esculturas y una abstracción ortodoxa, así como el misticismo bíblico de sus relieves dorados.

Existe, en suma, en la conciencia estética de Mathias Goeritz un compromiso a fondo con la modernidad y las vanguardias y un replegar-se sobre las capas del saber histórico artístico para asomar de ellas con obras únicas, interceptadas por referencias culturales donde se percibe, claramente, el sello del estilo propio. Goeritz buscaba, en suma, una esencialidad de las formas y los procesos visuales en la que, dialécticamente, se engarzaba la convicción de la materialidad de las mismas. Materia como proceso y como resultado, como esa textura donde habita una visualidad sin mácula y el entramado de secretas latencias. Esencialidad y épica, moderna épica, he ahí dos ideas siempre puestas en tensión, en el equilibrio inestable de la función artística. Eso resume, entre otras cosas, la obra de este creador cabal.

Wolfgang Paalen

Una impresionante trayectoria surca la vida y obra de Wolfgang Paalen, antes y después de su arribo a México en 1939. En efecto, este hombre cuyo legado circula entre sus escritos teóricos y sus producciones visuales, nació el 22 de julio de 1905 en Viena, Austria. Su padre, Gustav Robert Paalen, comerciante, tenía excelentes relaciones en los ámbitos cultural y artístico. De origen judío, Paalen padre fue el inventor nada menos que del termo. Además, de acuerdo a una carta de Michael Paalen —hermano del pintor— dirigida al doctor Kloyber, dejó su raíz originaria, hecho que tuvo significación: “Una especie de esfuerzo cultural por parte de mi padre y tal vez fundamental para él, fue el de su conversión”. Después Gustav Paalen rechazará,



Wolfgang Paalen. © Paalen Archiv, Berlín, Alemania.

durante la primera Guerra Mundial, un título nobiliario con el que se sentiría un advenedizo. La madre, Clothilde Emilie Gunkel, fue actriz en su juventud.

Paalen hijo presentó por primera vez en público su obra en la muestra colectiva organizada por la Secesión de Berlín en 1925. Por ese tiempo se deja atraer por la pintura *Los emigrantes* de Kokoschka y viaja a París, donde permanecerá durante un año, para regresar luego a Munich e incorporarse como discípulo a las enseñanzas de Hans Hofmann, quien más tarde emigrará a Estados Unidos para convertirse en uno de los iniciadores del expresionismo abstracto estadounidense. En 1926 se acerca al arte primitivo de Oceanía; su interés por él excede al de la cultura occidental y a partir de entonces nunca le abandonará. En 1929 Paalen expone en grupo en el Salon des Surindépendants de París.

En 1931 se casa con Alice Rahon, quien lo acompañará al exilio o autoexilio mexicano en 1939; en 1934 realiza su primera muestra individual en la Galerie Vignon de París, donde entra en contacto con Paul Éluard y Max Ernst, y ese

mismo año se une al grupo Abstraction-Création, formado, entre otros, por Paul Klee y Vasily Kandinsky. Cuando en 1936 exhibe en la Galerie Pierre de París, a la inauguración asisten Picasso, Kandinsky, Léger, Max Ernst, Miró, Tanguy, Man Ray, Hans Arp, Giacometti, Breton y Éluard. En ese momento conoce a Alfred Barr Jr., director del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Meses después participará en dicho recinto en la colectiva *Dada Fantastic Art and Surrealism* y, por invitación de André Breton, en la *International Surrealist* organizada por la New Burlington Gallery de Londres. Como se ve, Paalen ya está netamente asociado al movimiento surrealista.

1937 es un año intenso. Paalen crea el *fumage*, que consiste en dibujar con el humo de una vela encendida sobre una tela en la que ya ha comenzado el proceso iconográfico. El artista no sólo dibuja prodigiosamente y pinta, sino que también ejecuta esculturas y objetos. Son varias las exposiciones internacionales en las que se incluyen cuadros y objetos de Paalen; Marcel Duchamp, otro artista contemporáneo, expone con él.

En enero de 1938 la Galerie des Beaux-Arts, en la Rue Faubourg de Saint-Honoré de París, presenta la *Exposición internacional del surrealismo*. Meses más tarde André Breton organiza en la Galerie Renou et Colle una muestra individual del surrealista austriaco. En la exposición del Museo Carrillo Gil ya aparece en Paalen la inquietud por colocar en tensión lo intuitivo y lo reflexivo, además de ciertas dudas en cuanto a la eficacia del *fluir* de la conciencia en la pintura surrealista.

De 1937 y 1938 hay un conjunto de pinturas realizadas por Paalen insertas en la estética surrealista que, ocasionalmente, incluyen elementos reconocibles: ojos, una figura femenina, un extraño arco en medio del paisaje solitario, paisajes fantásticos que parecen acentuar una soledad metafísica. Por lo general estos cuadros muestran crecimientos entre arbóreos y orgánico-humanos, con afiladas puntas, que

muestran cierto grado de exasperación. Son, asimismo, imágenes que se despliegan y repliegan en la instauración de un misterio, como si buscaran el lado oscuro y sombrío —pese al uso del color, de lo real—, otra realidad, marcada por sinuosidades, ríspida, que sustituye a los modelos imbuidos de lógica. En todo caso es otro tipo de logicidad —dominada por su negación del pensamiento racional— la que permea estos trabajos.

Al regreso de un viaje que lo llevó a Praga, Bohemia y Sagan, en el verano de 1937, Paalen inicia su compleja obra totémica. Probablemente haya rasgos totémicos en estas obras del artista austriaco, en sus engendramientos sustraídos del tiempo y de la historia, cierto retorno a una temporalidad habitada por el mito de lo descartado y monstruoso.

Pero volvamos ahora a una etapa anterior de su pintura: entre 1932 y 1936 Paalen desarrolla una articulación de la imagen abstracta, muy conceptual, en la que cada superficie ensambla una serie de formas informes, de contornos netos y colores en su mayoría contrastados. Algunos de estos cuadros se titulan *Composición*, otros en cambio llevan por nombre *El hombre posible*, *Dos cabezas* y *Cabeza*. Resultan teóricamente interesantes estas referencias concretas que por otra parte emergen también en otros pintores abstractos hasta la actualidad. Pero si en algunos autores dichos títulos actúan como la necesidad de un asidero, de un cable a tierra, en Paalen parecen más bien la propuesta, desde el interior de las formas, de una disimilitud específica y deliberada. En otros términos, una intermediación que coloca la consistencia visual de la pintura en esa misma condición, lo visual separado de cualquier referente y cambiando el carácter de ese referente.

Las obras que Paalen produjo en el periodo 1937-1947 fueron modelos importantes para el trabajo de los pintores expresionistas abstractos estadounidenses durante sus primeros años de desarrollo. Estas obras se exhibieron en Nueva

York y se publicaron en la revista de arte *Dyn*, editada por Paalen de 1942 a 1944 en la Ciudad de México. Aun antes de su llegada al Nuevo Mundo, en septiembre de 1939, Paalen ya era conocido por los expresionistas abstractos. Expuso junto a Picasso, Braque, Léger, Mondrian, entre otros, en la Gallery of Living Art del Museo A. E. Gallatin, que formó parte de la Universidad de Nueva York en Greenwich Village entre 1927 y 1943 y fue considerado el museo más importante para el desarrollo de los artistas norteamericanos de la época.

En México, Paalen realiza un cambio en su pintura. Hay un fumage de 1940 en el que la intervención del humo sobre el óleo y la tela genera un vacío en medio de trazos y manchas impregnados de poesía, trazos y manchas que consuman el estado preconstitutivo de la forma, un estado dentro del cual el fumage se abre a la metáfora de la desaparición de la forma. Hay asimismo estructuras muy dinámicas, don-

de la pincelada impresionista y las gruesas líneas curvas en sucesión crean una sensación de vértigo y un suave efecto óptico. Léger, Picasso, los destellos fauves y el libre, *sui generis* constructivismo se concentran en estos cuadros de la década de los cuarenta para fraguar, a partir de múltiples lecciones, el estilo propio. A finales de los años cincuenta Paalen sustituye tales sistemas iconográficos por un encadenamiento de pequeñas manchas encendidamente cromáticas que emergen como el eco pálido de la forma. Hay, no obstante, un retrato de André Breton (1952) en el que la expulsión del signo, el instaurar la sucesión de manchas llenando todo el espacio como icono excluyente, habla de un vacío en el que la tiniebla se reconvierte al color, puro color silente entre el molino de la pincelada.

Wolfgang Paalen se suicidó en Taxco, estado de Guerrero, México, el 24 de septiembre de 1959.

Maestros y protagonistas

La participación de Vlady durante aquellos primeros años en los que se gesta la generación fue relevante. Asimismo, cuando surge el grupo Juan Soriano aporta ideas y libros en cuyas páginas centellean nuevas propuestas y nuevos nombres. Y entre 1955 y 1970 sus pinturas se relacionan con nuevas formas.

En efecto, este autor nacido en Guadalajara era aproximadamente diez años mayor que todos ellos. Sin embargo, después de haber realizado una obra realista e intimista de gran vigor, se incorpora al grupo durante un tiempo en el que producirá algunas obras de refinado despliegue compositivo, insertas en la zona de tránsito entre la abstracción y la neofiguración.

Tanto Vlady como Juan Soriano merecen un capítulo aparte en este trabajo. Según narra el pintor y curador Tomás Parra, la dinámica y generosa condición de dadores de ideas, orientaciones implícitas y explícitas, transmisión de conocimiento respecto a lo que habían gestado las vanguardias europeas en la primera mitad del siglo xx, que caracterizó a Vlady y Soriano, fue un punto disparador para los jóvenes creadores. Mediante viajes y residencias en el viejo continente ambos pudieron observar en directo las obras producidas allí. Y en sus maletas, quizá ligeras de vestuario, traían seguramente reproducciones que los artistas emergentes devoraron con avidez.

Vlady

Nacido como Vladimir Kybalchich (1920-2005) en Rusia —más precisamente en la San Petersburgo de los zares, después llamada Petrogrado y, a partir de la implantación del sistema comu-



Vlady. © Rogelio Cuéllar.

nista, Leningrado—, el muchacho que pasó a la historia del arte mexicano bajo el nombre de Vlady llegó a México en 1943 junto con su padre, el poeta Victor Serge. La familia ya había soportado varios exilios dentro y fuera de la Unión Soviética, primero por la condición trotskista de Serge; después, cuando se establecen en París, donde el poeta toma contacto con los surrealistas y el hijo ingresa a varios talleres —entre éstos el del chileno Roberto Mata—, escapando del nazismo. Es entonces cuando Victor Serge y Vlady cruzan el Atlántico rumbo a América e inician un azaroso periplo por varios sitios, entre ellos la isla Martinica, hasta que logran quedarse en México.

Si bien Vlady expone por primera vez en su propia casa, galería de la que hablaremos más adelante, entre 1959 y 1961 presenta una memorable muestra de pinturas en la sala Misrachi

y muy pronto comienza a proyectarse internacionalmente: participa en las bienales de París, São Paulo, Tokio, Córdoba (Argentina) y en la Feria Mundial de Osaka.

Su pintura durante aquella época se caracterizaba por una paleta muy colorida con matices de verdes, rojizos, azules y sepias, entre otros, en una articulación icónica donde lo orgánico, es decir, ese corpus visual que acusa distintos grados de cercanía y distancia respecto a la referencia corporal, accionaba el equilibrio que le permitía pasar a la abstracción. Y era densa la puesta de la materia, con la pincelada al descubierto, explicitada, datándose a sí misma. Hecha entonces a base de pinceladas de diversos recorridos, este recurso movilizaba el singular ritmo del espesor matérico.

Con la curaduría de Tomás Parra, en noviembre del año 2000 el Museo de Arte Moderno de México inauguró la primera retrospectiva de dibujos, acuarelas y obras gráficas hechas por Vlady que se llevó a cabo en este país. Allí, el multifacético hombre que desarrolló una tarea teórico-reflexiva en torno al arte del pasado y del presente exhibió su análoga versatilidad en el manejo de la línea; y es sorprendente tal cualidad.

La exposición incluía, en su primera fase, una serie de retratos precisos que captan lo medular de sus protagonistas, tanto como determinadas situaciones que permean esa condición vertebral; un ejemplo de esto último es la dolorosa imagen de Gironella, no el pintor, tampoco ningún familiar del mismo, sino un personaje real y, sospecho, secreto, sólo conocido en el interior de una historia igualmente en reserva. Los retratos recuperan instancias de esa historia, tan intensa como controvertida en su momento. Está el de Victor Serge, el de Boris Eltsin —quien fue el ideólogo de Lenin—, los de Tarov, Puig y Breton. Salvo el de Gironella, recostado en una cama con marcas de dolor en su rostro y en la postura del cuerpo, los demás se delinearán con el solo contor-

no. Pero hay un retrato doble o triple de León Trotski que, mediante un logradísimo mecanismo de líneas sucesivas, connota simultáneamente su fulgurante presencia, su caída, la muerte posterior y su permanencia en la memoria colectiva.

Ese escalonamiento de líneas que de pronto asumen variadas direcciones mediante un corte angular continuo reaparece en otros dibujos, sea para difuminarse en figuras sin referencias o para perfilar elementos más o menos reconocibles. Pero también esas líneas de movimiento y caída electrificante, con una apenas perceptible modulación óptica, parecen dibujar la inapresabilidad del aire.

Abigarramiento y síntesis, graffía fecunda, realismo y distorsión, oscilación entre sensualidad y erotismo expreso, contrastes y claroscuros graduales, mancha, gesto y reducción silente de la línea, paisajes que van de la densa naturaleza tropical a la evanescencia del agua o la nube, todo cabe en el amplísimo imaginario que dibuja la mano prodigiosa de Vlady.

Juan Soriano

Hasta mediados de la década de los años cincuenta Juan Soriano (Guadalajara, 1920-México, D. F., 2008) fue un sólido pintor realista, con algunas obras de enclave expresionista que no se encuentran entre sus mejores logros, tal vez porque no responden a la coloratura general de su obra. Y en su fase representativa cabe destacar el nutrido conjunto de retratos. Soriano fue, en efecto, un sagaz retratista que sabía imbuir en sus personajes cierta síntesis en la conformación de contornos y fisonomía, así como captar al retratado en una expresión profunda, muchas veces ausente, de replegado gesto abstraído.

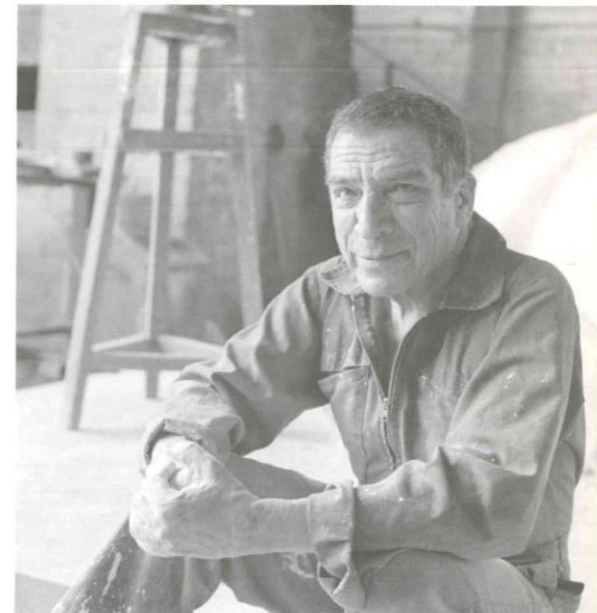
Un conjunto de retratos cuya protagonista es Guadalupe Marín resalta como paradigma en el contexto de la etapa vanguardista explorada por Juan Soriano. En un gradual paso de la figura-

ción a la neofiguración, tal conjunto desglosa el proceso que transforma la materia de la vida en materia de la pintura. En 1947 el pintor ejecuta una imagen vital y poderosa de la figura en cuestión. Catorce años después un nuevo óleo ofrecerá la metáfora visual de su sombra afantasmada, su abstracta silueta como recuerdo del aliento vital que latía en el primer, representativo retrato. Y en 1962 Lupe Marín es sólo un dibujo sobre un campo cromático habitado por veladuras y transparencias; doble habitabilidad: la de la silueta que evoca a la Marín y la de estas modulaciones tonales.

Otros cuadros de esta época son *El pez luminoso* (1956), las distintas versiones de *Apolo y las musas* (1954), *Viaje a la isla de Creta* (1954), *Pájaro alucinado* (1956-1957) y un autorretrato en verdes y sienas que eslabona a ultranza el símbolo de la pintura en su condición específica. Y es que ese autorretrato es un círculo con manchas: círculo que alude al centro, la cabeza como centro rector, esférica como ese otro centro que es el sol; todo ello para connotar desde un motivo central el carácter nuclear de la forma en la pintura abstracta. No obstante ello, durante esta feliz etapa de su trabajo Soriano no abandona nunca del todo cierta figuración que lo enclava en determinadas referencias personales y culturales.

Repetición y circularidad, abigarramiento algunas veces festivo y otras veces sombrío, articulación de las formas que suelen dejar espacio al plano de fondo y otras veces lo invaden haciendo de la estructura un todo que anula la división de zonas configuradas, colores intensos y evanescentes, andrógino desenfadado para tocar un tema medular: *La madre*. Y también manchas que insinúan flores y se resignifican en manchas, deliberada ambigüedad entre lo verosímil y su borramiento para completar esta corta pero prolífica etapa en la obra de Juan Soriano.

¿Qué más? Los colores: rojos, verdes, violetas y amarillos intensos, lilas y morados encienden un alto registro lírico, una poética vi-



Juan Soriano. © Rogelio Cuéllar.

sual circular y en caída, en sucesión, nutrida conjugación de trazos y figuras abiertas (*El pez luminoso*), crecimiento de formas que no pierden su condición flotante sobre la tela, en suspenso, como si apenas rozaran el aire, el agua, la superficie, una fantasía sin fin que desborda los límites del cuadro. También aspereza a veces (*Animal*) y densidad nocturna (*Avis aurea*), como si la conciencia implícita e ineludible de la muerte sesgara la imagen. De ahí el tumultuoso caos sellado sobre el espesor de *El ojo* y el caos chispeante, a modo de implosión vital, que entrega, por ejemplo, *La planta azul*. En ocasiones el núcleo configurado se abre en explosión centrífuga; tal es el caso de *El ojo azul* y del retrato de María Zambrano. El ojo nombrado, definido por la arbitraria abstracción de la palabra escrita en el título se nombra desde esa otra acción abstractizante, y por lo tanto desfiguradora, del juego formal que vuelve a construirlo, distinto, desfasado.

Los inicios de la Generación de la Ruptura

Una casa en la que vivían Vlady y su esposa Isabel fue el centro de reunión de los primeros artistas que gestaron el movimiento. Esa vivienda poseía varios cuartos que se utilizaron como estudios y pronto extendió sus funciones para convertirse en espacio de exposiciones. Así nació la Galería Prisse. Su nombre está ligado a cierta anécdota graciosa: un día llegó un sueco al lugar y, mientras observaba las obras que enseguida compraría, un gato entró a la sala y su atractivo —que parecía querer competir con los cuadros— distrajo la atención del sueco, quien comenzó a llamarlo *prisse, prisse!* Fue Alberto Gironella quien propuso que la galería se llamara Prisse. Sus miembros fundadores: Vlady, Gironella, el refugiado español Josep Bartolí y el dibujante Héctor Xavier. Enrique Echeverría se acercó por breve tiempo pero después se marchó becado a España. Poco más tarde se incorporó José Luis Cuevas. Corría el año 1952 y el lugar era epicentro de reuniones no sólo para pintores sino, además, para poetas, narradores e intelectuales en general. Fue en ese año cuando expusieron colectivamente allí Vlady, Gironella y Enrique Echeverría, entre otros artistas. Gironella incluso se estrenó como expositor individual en la Prisse. Ahí mostró su primera paráfrasis plástica, titulada *La condesa de Uta*, pintura significativa si consideramos que las paráfrasis ocupan un lugar fundamental en la producción de este artista.

Cuevas expuso en Prisse en 1953, el mismo año en el que concluyó la intensa, dinámica actividad de este espacio, al que solían asistir, en medio de lecturas literarias y discusiones sin fin, Arturo Souto, José de la Colina, Salvador

Elizondo, Horacio López Suárez —profesor de literatura de la UNAM— y un grupo de poetas españoles acompañados a veces por León Felipe. En un año y meses, el tiempo que logró mantenerse activa la Prisse, se realizaron diez exposiciones. Todas sin fines de lucro.

La segunda sala que agrupó las nuevas propuestas fue Proteo, fundada en 1954 por un canadiense llamado Parizeau, pero Alberto Gironella la dirigió durante un tiempo. Dos años más tarde, en 1956, se abre la galería de Antonio Souza, justo enfrente de la Proteo, en la calle Génova.

Según palabras de Manuel Felguérez recogidas en el libro de Rita Eder sobre Gironella, “en ese momento las dos galerías, la Proteo y la Antonio Souza, estaban dando la pelea por el nuevo arte. En la Proteo exponían entre otros Goeritz, Gironella, Echeverría, Vlady y Rojo. El grupo de la Souza era una mezcla de pintores ya consagrados, por ejemplo: Tamayo, Gerzso, Soriano y algunos jóvenes. Si bien no éramos de la misma galería pertenecíamos al mismo núcleo, precisamente en el momento de la pelea contra la Escuela Mexicana de Pintura”¹

Ahora bien, el espacio en el que se consolidó definitivamente la Generación de la Ruptura fue la Galería Juan Martín, fundada en 1961 y situada primero en la Cerrada de Hamburgo, Zona Rosa, y después en la calle de Amberes, cuando la Zona Rosa era epicentro de exhibiciones artísticas y no el decadente paraje ciudadano en el que se ha transformado ahora.

La exposición inaugural de la Juan Martín reunió a Enrique Echeverría, Lilia Carrillo, Leonora Carrington, Manuel Felguérez, Gunther Gerzso, Alice Rahon y Remedios Varo. Una combinación de surrealistas extranjeros, algunos de ellos refugiados de la Guerra Civil española y de la persecución nazi (me refiero a Carrington, Alice Rahon y Remedios Varo), con artistas de generaciones mayores (los recién nombrados y Gunther Gerzso) y con jóvenes emergentes (Echeverría, Carrillo, Felguérez). Pero luego la Galería Juan Martín se concentraría sobre todo en la Generación de la Ruptura.

En 1964 la Galería Pecanins también comienza a cumplir un papel difusor al exhibir obras de artistas nacionales, catalanes y latinoamericanos. Todo lo hasta aquí expuesto en lo que se refiere a espacios privados. La Ruptura nació en las galerías porque la Escuela Mexicana tenía cooptados los sitios públicos. Pero en 1965 comienza a abrirse el panorama para los jóvenes artistas que se enfrentaban a los esquemas oficiales. Se realiza el Salón Esso, patrocinado por esta transnacional petrolera estadounidense y convocado por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). En este salón confluyeron conservadores y renovadores. No faltó el escándalo: el jurado, formado por defensores de las dos tendencias, otorgó los pre-

mios a Fernando García Ponce y Lilia Carrillo. En el jurado estaba Juan García Ponce, el crítico principal de la Ruptura, y la protesta se centró en el hecho de haber premiado a su hermano. Pero por supuesto, detrás de esta protesta, quizá justificable, persistía la batalla. En 1966 la colectiva *Confrontación 66* convocada por el INBA fue el espacio de otro enfrentamiento en el que ganaron los rupturistas.

Como se sabe, 1968 es el año en el que se produce un importante movimiento estudiantil y la matanza del 2 de octubre, en coincidencia con las Olimpiadas. A través del Instituto Nacional de Bellas Artes el Estado convoca a la *Exposición solar*, cuya sede sería el Palacio de Bellas Artes. Los jóvenes de la Generación, a la que se unieron otros artistas como Helen Escobedo, convocan por oposición al primer Salón Independiente, que tuvo dos ediciones más en las que participaron extranjeros como Saura, Bonevardi y Seguí. El primer Salón se realizó en el Instituto Isidro Fabela, mientras que el segundo y el tercero tuvieron su sede en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM.

Cabe agregar otro hecho fugaz, aunque no menos importante, promovido por Mathias Goeritz en 1960: el movimiento de filiación dadaísta Los Hartos, que incluyó un manifiesto y en el que participaron José Luis Cuevas y Pedro Friedeberg, entre otros.

¹ Rita Eder, *Gironella*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981, p. 41.

Los integrantes del grupo, uno a uno

Gilberto Aceves Navarro

Quienes conocen los nombres o figuras que conformaron el núcleo inicial de la Generación de la Vanguardia o de la Ruptura se preguntarán qué hace aquí Gilberto Aceves Navarro y, en efecto, él no formó parte de ese grupo. Sin embargo, lo incluyo porque sus propuestas estéticas así como su edad coinciden con las de la generación. Y como decidí organizar esta parte del ensayo por orden alfabético, Aceves ocupa el primer lugar.

Extraordinario dibujante, Aceves Navarro parece tener siempre presente esa disciplina cuando elabora sus iconografías pictóricas. El dibujo puede permanecer visible u oculto, embozado, pero está su latencia, su recuerdo puesto en términos de figuras, objetos, memoraciones o configuraciones de la naturaleza. Asimismo, al impulso instintivo —que en muchas de las obras emerge como un vértigo de brochazos, pinceladas, progresivas áreas de color y manchas— se suma el repertorio de sus elaboraciones mentales, subsumidas en lo recóndito del pensamiento y vueltas a aparecer, a aflorar en la visibilidad de la imagen.

Muchas veces, por no decir todas o casi todas, Gilberto erosiona y hasta puede llegar a triturar a la figura humana, sobre todo la femenina, pero termina rescatándola con delectación, con sensualidad, casi diríamos sumergiéndola en una corriente subterránea en la que juega el eros del pintor entregado a su contraparte, contraparte cómplice e indispensable, el eros del observador.

Como ya se dijo, el ensayo que motiva estas notas se centra en los primeros periodos de los



Gilberto Aceves Navarro. © Rogelio Cuéllar.

artistas que lo integran. Es por eso que a partir de este momento nos enfocaremos en algunos cuadros que vienen de aquellos viejos tiempos. Dicho sea de paso, tuvimos la fortuna de encontrar esa suerte de reliquias en los talleres de los artistas, cosa que no siempre sucede.

De 1963 hay una tela denominada, con la típica actitud humorística que caracteriza a Aceves, *La comisión escrutadora*, que alude probablemente a los jurados de los salones de arte. Es un cuadro sutil, extremadamente sintético, trabajado en tonos ocres y sienas texturados. A propósito, no olvidemos que el espesor matérico en la pintura abstracta (que en este caso está representado por el tapiz textural) suele instaurar la metáfora del cuerpo humano. Retomo: hay dos ojos que también pueden ser dos lentes para, al duplicar el recurso, responder al incisivo título del cuadro. De uno de los ojos se desprende una

franja que puede identificarse muy levemente con una anatomía.

Veamos por otro lado qué se desprende de la descripción anterior: hay en el cuadro una tenue consistencia figurativa que se prolonga hacia la explicitación del título. Desde que surgió la abstracción bajo la forma de una transformación radical, cuando esa actitud estética se realiza, tanto los observadores como los autores buscamos un asidero con lo real exterior a la obra entendiendo a esta última como otra realidad. Buscamos ese amarre porque de lo contrario nos sentiríamos sumergidos en una suerte de abismo. Y, en un sentido inverso, lo abstracto está implícito en las formas de lo real. Descontextualizado, un muro puede verse como una pintura abstracta; lo mismo ocurre con un rectángulo o cuadrado recortado de una alfombra, ese elemento nos recordará una pintura minimalista, incluso podemos llegar a decidir, al compás del arte contemporáneo, que estamos ante un cuadro minimalista y por ende conceptual.

Vayamos a otro extremo sin temor a los contrastes en la ejemplificación y observemos la *Alegoría sacra* de Giovanni Bellini: si escindimos del contexto las formaciones rocosas ubicadas en la parte superior izquierda, la imagen nos mostrará un cuadro expresionista abstracto. A propósito, esas formaciones rocosas confluyen con formas similares de Max Ernst.

Obviamente, estos descolocamientos sólo pueden darse a partir de ese nuevo Renacimiento que provocó, junto con otros movimientos pero de manera más absoluta, la invención de la pintura abstracta en los albores del siglo xx.

Retornemos a Aceves Navarro y a su obra de las primeras décadas: pintada en 1963, *La ventana de las gorgonas* representa lo que enuncia el título mediante los bordes del cuadro con sus subdivisiones y también aquí los personajes están llevados al máximo de su desrealización. Un efecto remarcable es la combinación del negro opaco con el mismo color (si se puede considerar al negro como tal, creo que sí) llevado a su más intensa luminosidad.

El almuerzo de Diógenes está fechado en 1965 y forma parte de la serie que posee el mismo nombre. A propósito y entre paréntesis: ¿hasta dónde una obra puede ser poseída por su autor? ¿Cuándo está en proceso de ejecución o terminada y estando aún en el taller? ¿Deja de pertenecerle cuando se encuentra en la sala de exhibición y comienza a tener en los espectadores otros dueños? ¿Cuándo pasa materialmente a otras manos, las de su eventual comprador? ¿El pintor pierde totalmente la posesión cuando se produce ese hecho o sigue estando la obra de alguna manera con él, en su memoria y en los rastros que el objeto creado deja en su recuerdo? Las fronteras entre todas estas situaciones son muy lábiles.

Regreso a *El almuerzo de Diógenes* sólo para decir que es un cuadro muy texturado en el que el núcleo central reproduce una figura. Sobre los márgenes izquierdo y derecho se atenúa la puesta de la materia y la paleta alterna azules, ocres, negros y grises, todo muy nutrido y arracimado.

En 1967 Aceves pintó un cuadro llamado *Sin título* en el que continúa aplicando el esquema sintético con rasgos heredados de la geometría. El tono general es rojo oscuro mezclado con algunos ocres y toques de gris, bermellón y naranja. Y se reitera, como ocurría en la tela antes descrita, la figura central en tonos blancos y grises muy sintetizada y por lo tanto alterada.

Con un dejo pop y una buena cuota de desmitificación, Gilberto Aceves tiene el desparpajo de colocar varias planchas de ropa en *Fieras de calor* (1973) y suele asimismo incorporar otros objetos insólitos y de uso cotidiano en sus bastidores, como un elefante o un cochecito de juguete.

En la década de los setenta Aceves Navarro trabajó dos series llamadas *La Decapitación de San Juan Bautista* e *Historias del Zoológico*. En este último conjunto el artista concreta un giro de ciento ochenta grados respecto a la síntesis que vimos en algunas obras de los años sesenta. Las historias del zoológico en efecto son de una

violenta gestualidad. *Sección del tiempo número 4* es un ejemplo, está hecho con colores negros furiosos sobre un fondo gris azulado.

Como se sabe, la decapitación de san Juan Bautista posee un nítido lugar entre los innumerables pliegues del relato bíblico y, en su transposición al sistema de la pintura, ha encontrado notables recreadores como el Caravaggio y Tiepolo. Este traslado del código de la escritura al código de la pintura implica un pasaje, con sus inevitables transformaciones: en lo pintado vemos aquello que permanece velado, invisible entre las graffas del texto. Pese a esto existe una coherencia, una unificación a través de lo narrado. Sin cambiar de código, una parte sustancial de la pintura del siglo xx, con su extrema disolución de la ilusión representativa, ha fisurado y revolucionado el esquema original. En esa línea se insertan las reinterpretaciones de la decapitación de san Juan Bautista efectuadas por Gilberto Aceves Navarro. En una de las telas un cuadrado de color rojo encendido connota el acto violento, el asesinato de san Juan Bautista. En otros bastidores no hay ningún signo, ninguna señal, el acto exterminador se convierte en una iluminación.

Veamos algunas obras hechas con otras técnicas: hay gouaches sobre papel de 1960 que reproducen la síntesis y la estructura ordenada de aquellas primeras pinturas descritas en otro lugar de este texto. Hay otros en los que el dibujo marca bien sus contornos y transparenta el plano de fondo. En uno más aparece una figura antropomorfa, un monstruo, mitad hombre, mitad sapo, que se perfila con trazos negros sobre la superficie.

En 1965 está fechado un gouache de alto voltaje lírico que entremezcla las suaves manchas de color con el dibujo de formas completamente abstractas. En este papel, en su parte inferior, aparece un frasco de pintura. Además de la operación metapictórica, lo que aquí se muestra es la imprevisible costumbre de Aceves que lo lleva a reunir objetos y formas disím-bolas sobre un mismo bastidor.

En su ensayo sobre el erotismo George Bataille escribe que “el terreno del erotismo es el terreno de la violencia, el terreno de la violación”². Hay un gouache sobre papel en el que Gilberto Aceves Navarro desata una sexualidad salvaje: una figura masculina monta sobre la espalda de otra y a su vez otro personaje está de pie sobre el lomo del primero, mientras dos protagonistas más permanecen de pie, observando y participando al mismo tiempo, no sin temor, atónitos. Por las posturas que asume este conjunto de hombres con acentuado aspecto bestial, la escena se introduce en el fuego de la violencia y de la violación.

Finalmente, imaginemos una parábola que nos lleva al comienzo de este capítulo: hay dibujos a tinta en los que la pluma se desplaza ligera y ágil, en una interrelación pareja con su sostén: el espacio. Por el contrario, en otros dibujos la línea colma hasta el paroxismo toda la extensión de la superficie. Y en unos más los trazos se hacen rabiosos, gruesos, eléctricos; toda la gama de posibilidades cabe en la producción de Gilberto Aceves Navarro, un artista que ha asumido el riesgo de algo que muchos, tal vez con injusticia, le reprochan: su insistencia en la diversidad.

Lilia Carrillo

“Lilia Carrillo (1930-1974) pintó su autorretrato en 1950. Posó una mano sobre el escote con un gesto recatado que era también de afirmación, como si dijera simplemente: yo.”³ Así comienza Jaime Moreno Villarreal su libro sobre esta artista. Después, aludiendo a la obra posterior de Lilia, el mismo autor agrega: “Quienes convivieron con ella, al recordarla, siempre mencio-

² Georges Bataille, *El erotismo*, Sur, Buenos Aires, 1960, p. 16.

³ Jaime Moreno Villarreal, *Lilia Carrillo, la constelación secreta*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Ediciones Era, México, 1993, p. 5 (Galería. Colección de Arte Mexicano).

nan sus ojos grandes y expresivos, e inmediatamente después su silencio. Al dejar la palabra inarticulada Lilia Carrillo señala lo que está viendo. Dentro de ella”⁴.

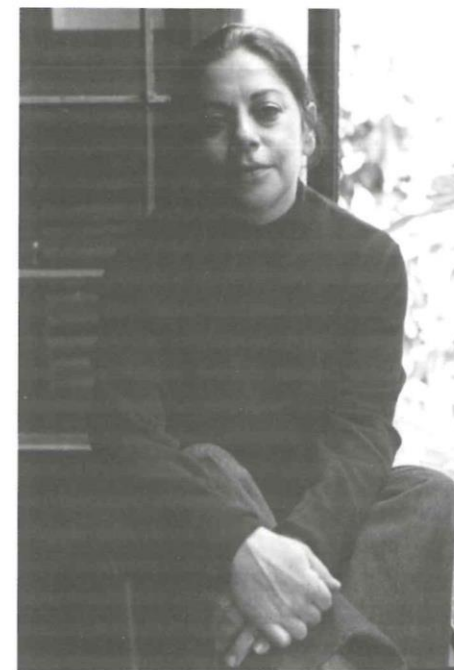
Lilia extendió su yo interno a la pintura, donde el lenguaje de las figuras es sustraído para que, en su lugar, y en suspensión, mediante manchas, trazos, puntos, destellos, habite ese otro lenguaje del silencio, de la pausa y el acallamiento poético, que es, en sí, otra forma de lenguaje.

La artista abandonó pronto ese replegado realismo que se observa en su *Autorretrato*. Intentó fugazmente una evanescente geometría, para pasar luego a un constructivismo muy libre, impregnado por las modulaciones y honduras del espacio. Cuadros como *La laguna* y *La ciudad de Andrómeda*, ambos de 1957, atestiguan ese sutil constructivismo atravesado por un suave espesor matérico. Y es cierto, como afirma Moreno Villarreal, que hay en ellos una influencia de Wolfgang Paalen. Después la artista forjará gradualmente su estilo: una poética que, al deconstruir la forma, se hace de grafos, difuminadas áreas de color que deslizan suaves gradaciones de luz y sombra, atisbos, enigmas, oscilaciones entre el blanco, el negro y el siena como tonos pendulantes entre sí que envuelven algún rojo, un azul, el amarillo.

A veces la tela se enciende en rojos oscuros colmados de marcas negras y asomos de blanco, como en *Mediodía* de 1957; otras veces una zona del cuadro es negra y la otra conoce las modulaciones del blanco interceptadas por una cascada rojiza, como ocurre en *Ventana* de 1965. Hay telas, *Condición primera*, por ejemplo, de 1966, que recuerdan en algo a Rufino Tamayo. Pero las obras más decididamente suyas son aquéllas en las que Lilia disuelve la forma, entrega la voz al espacio habitado por huellas, latencias de una voz interior callada, replegada en sí misma.

¿Hay violencia en las telas de Carrillo? Está el gesto íntimamente tempestuoso, una violen-

⁴ *Idem*.



Lilia Carrillo. Archivo / Procesofoto.

cia en tensión con la quietud, redimensionada por la metáfora (si de metáfora puede hablarse en su pintura) del aire y del suelo donde los imaginarios pasos se deslizan tenues.

Existen ciertos datos biográficos coincidentes entre Frida Kahlo y Lilia Carrillo: una vez, siendo joven —cuando era estudiante en la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda—, Lilia se cayó de un andamio en el ex Convento de San Diego durante una clase de pintura mural. El accidente le ocasionó una fractura que fue considerada por los médicos poco importante. Muchos años después, ya casada desde 1960 con Manuel Felguérez, la pintora debió ser hospitalizada por un aneurisma en la médula espinal. Esto ocurrió a fines de 1970. No obstante, Lilia siguió pintando cuadros de pequeño formato recostada en la cama. Estuvo tres años internada en el Instituto Mexicano de Rehabilitación y soportó diez cirugías. En 1974 volvió a su casa en silla de ruedas y murió el 6 de junio de

ese año. Dejó un cuadro inconcluso: sobre el blanco de la tela hay destellos amarillos y un toque rojo, como un anuncio, una premonición. ¿Qué es el blanco? ¿La nada y el todo en suspenso? ¿Un deseo, no dicho, de serena perdurabilidad en una esfera retirada del mundo?

Hay una fractura en la vida y en la obra de Lilia Carrillo, antes y después de la enfermedad. En 1970 la artista pinta un cuadro muy rojo, como sangre coagulada que, conmovedoramente, se llama *Anticipación al olvido*. Por esa época había muerto Socorro García, su madre, figura fundamental en la vida de esta muchacha que dejó de ver a su padre a los cinco años.

¿Se reconocerá alguna vez a Lilia Carrillo como uno de los pintores informalistas más grandes a escala internacional? En México sabemos que la respuesta es afirmativa.

Arnaldo Coen

Nacido en México D. F. en 1940, Arnaldo Coen fue el artista más joven que caminó junto con los miembros de la Generación de la Vanguardia. De formación autodidacta, mostró desde el principio un talento natural para acoplarse a las influencias y efectuar un giro sobre las mismas logrando cierto sello propio. Por su juventud durante aquellos años finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, probablemente resulte controversial su inclusión en esta generación. Pero la historia del arte con sus divisiones no es unívoca. De ahí que, siendo en aquellos tiempos un pintor emergente que aún no cumplía los dieciocho años, sorprendió por su oficio y ductilidad pictórica. Dúctil y versátil, en efecto, ensayándose a sí mismo como pintor, probando una y otra constitución de la estructura y, dentro de ella, líneas, colores, despliegue de formas y reducción de las mismas para dejar intactas grandes zonas de la superficie, transparencias y empastes, geometrías y trazos libres, sombras de figuras kleinianas, cruces, flechas, arabescos, aligeramiento de la imagen o densidades cargadas, todo



Arnaldo Coen. © Rogelio Cuéllar.

este conjunto de recursos comportó la pintura de Coen en sus inicios.

Alrededor de los años ochenta vi en su taller un conjunto de cuadros insertos netamente en la geometría. Se concentró en el cubo como núcleo central de la pintura, para llenarlo con pequeñas figuras, haciendo de la reiteración un mecanismo propositivo.

Mucho después, en tiempos más o menos recientes, su pintura cambió totalmente, se hizo por completo distinta a la que lo colocó en el seno de la generación. La pintura actual de Arnaldo Coen, en efecto, está inserta en un realismo que utiliza la reinterpretación, la glosa y la paráfrasis como elementos constitutivos.

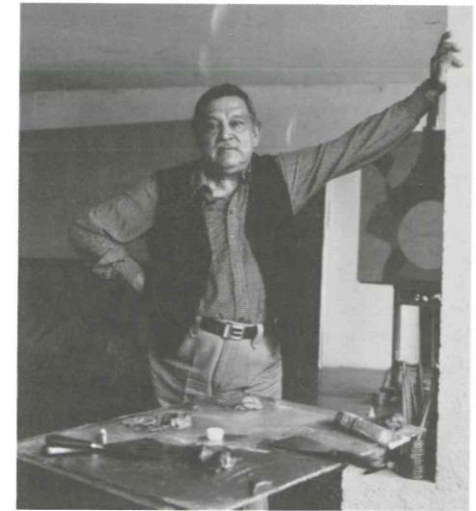
Pedro Coronel

En sus comienzos, a principios de la década de 1950, Pedro Coronel (Zacatecas, 1921-Ciudad de México, 1985) pintó una serie titulada *Los Apóstoles* (1952), en la que pervive la influencia de la Escuela Mexicana de Pintura. Todo consiste en figuras violentas, estragadas, surcadas por el sacrificio, ubicadas, en fin, dentro del expresionismo figurativo. Dos años después

el pintor expuso en la Galería Proteo, una de las cunas de la Generación de la Ruptura. En el prólogo del catálogo de dicha exposición, escrito por Juan Rulfo, se lee: "Sus figuras yacen como aplastadas y gimientes en la tortura de la desesperación, o huyen", y más adelante: "La imagen de nuestro tiempo; el hombre cuyos goznes han sido rotos y cuyas deslavadas arterias se mueven aferrándose al vacío en contorsiones casi macabras, como si hubiera negado hasta el mismo regazo del llanto y no le quedara la fuerza del dolor".⁵

Estas palabras de Rulfo se corresponden con la obra que en ese periodo realizaba Coronel y van más allá: se relacionan con el modo especialmente dramático de concebir la religión, inherente a la identidad mexicana y que guarda relación con el mundo prehispánico, colmado de sacrificios, sangre, violencia y muerte. Con el mundo prehispánico y con la herencia española; no en vano el barroco es un movimiento esencialmente español que se expande a México y se potencia en estas tierras. La biografía del autor zacatecano preserva el recuerdo de un hecho vivido con intensidad y temor que se conecta con lo que venimos diciendo: "Cuando yo era niño me llevaban a ciertas ceremonias religiosas secretas [habla de la época de la prohibición del culto, pocos años después de concluida la Revolución mexicana y en plena guerra cristera]. En ese tiempo las familias eran verdaderamente fanáticas y la prohibición del culto exacerbaba ese fanatismo [...] Existían las famosas penitencias: la gente se flagelaba con los rosarios o con cuerdas especiales, en el interior de las iglesias, mientras las letanías ascendían como música de fondo".⁶

La influencia de la Escuela Mexicana de Pintura sigue manifestándose en *Magüeyes rojos* (ca. 1953) y en dos retratos que también muestran el rojo como color dominante: el de



Pedro Coronel. © Rogelio Cuéllar.

Dolores Suárez Diez y su hermana (ca. 1954) y el de Helen Lavista en su primera versión (1953). Sin dejar de ser figurativos, estos cuadros están permeados por la geometría, áspera en los magüeyes en consonancia con su modelo real y la árida tierra que lo rodea, suave en los dos retratos, con una levisísima evocación del retorno al clasicismo que practicó Picasso alrededor de 1930 en la figura de Helen Lavista.

Viajero incansable, Coronel ya había deambulado por Europa. En 1947 viajó a París, donde conoció a Octavio Paz, al pintor Victor Brauner y al escultor Constantin Brancusi. Vivió varios años en la capital francesa, donde trabó amistad con Sonia Delaunay. Estuvo también en Japón, Canadá, Estados Unidos, Suiza e Italia. Si nos acercamos a esta parte de su biografía, es porque Coronel reúne durante estos años la lección de los muralistas y los nuevos aprendizajes recogidos con la ávida mirada de todo pintor joven durante sus permanencias en otras latitudes.

Los años 1956 y 1957 constituyen tanteos en la búsqueda de un estilo. De 1957 datan tres naturalezas muertas en las que nuestro pintor comienza a explorar la estructura vertical de ele-

⁵ Pedro Coronel, Grupo Financiero Bital, México, 1993, p. 37.

⁶ *Ibid.*, p. 176.

mentos dispuestos secuencialmente, muy juntos, ocupando todo el espacio de la tela. En estos bastidores el color preanuncia las potencialidades que conocerá después. Mientras tanto, pese a su aparente simplicidad, *Bodegón con retrato* y *La cita*, ambos de 1957, permiten descubrir una severa carga de concentración pictórica-semántica.

En 1958 Pedro Coronel pinta *El advenimiento de ella*, una obra decisiva en su producción porque vehiculiza un máximo, exuberante despliegue compositivo. Con una paleta en la que predominan los rojos y su derivación hacia el morado, el pintor expande una serie de figuras que consolidan la disposición secuencial. Y la "ella" del título está en el centro de la superficie robando para sí el rojo más fuerte y luminoso de todo el cuadro y exhibiendo un antropomorfismo de clara filiación mitológica. Ésta es la manera subyacente, esencializada, con la que Coronel introduce en su universo simbólico la cultura prehispánica.

Si el color es fundamental en la producción de Pedro Coronel —un color intenso, a fuego vivo en ocasiones, oscuro, con la fulguración del azufre en otros casos, los menos—, muchas veces se aligera, se hace más suave, permite que un aire tenue lo atraviese por entero. Así sucede con *Sin título* de 1958, en el que las figuras surcan todo el espacio del cuadro, dejando a la superficie, entendida metafísicamente, en la incógnita de lo que hay más atrás de lo estructurado en ella. El fondo asoma apenas en ambos costados de la zona inferior, mientras los dos bicharracos que habitan el resto se desplazan verticalmente. Hay que tener en cuenta este frecuente esquema vertical en la obra de Coronel.

Un ejemplo de aquellos momentos en los que el pintor se acopla a los colores oscuros es *La palabra de piedra* (1959). Allí un gran búho que acoge sobre su cuerpo toda la riqueza compositiva del cuadro está pintado con tonos bajos, muy bajos: verdes, ocres, negros, azules, algunos matices rojos. El ala derecha

del búho posee en su seno la forma de un pescado con su ojo y su boca de perfil. En el final del ala hay una cabeza indefinible que puede ser antropomorfa. El pescado tiene un gran pie que se apoya en la base inferior del cuadro, cerca de las garras del búho. Arriba, en el rincón izquierdo, hay dos figuras que están seguidas en dirección a la derecha por tres caras, en dos de ellas, a la manera de un cubismo *sui generis*, se superponen los ojos del búho. El búho, animal de la noche, el pescado, animal del mar, y las figuras antropomorfas conforman una fauna mítica que vuelve a conectar la pintura de Coronel con las culturas antiguas, aunque la articulación iconográfica es marcadamente europea.

Sin dejar las estructuraciones que llenan todo el campo del cuadro, a principios de los sesenta aparecen por lo menos tres lienzos en los que la tela está parcialmente habitada por el vacío. Ese vacío sustituye a las figuras y se transforma, por ausencia, en presencia iconográfica. Los óleos así pintados, con similar disposición formal, son: *Mujeres habitadas* (1960), *La amante dormida* (1961) y *El amante dormido* (1963). Los tres están, por otra parte, levemente inspirados en las *Músicas dormidas* (1950) de Rufino Tamayo y, por ende, los tres evocan tenuemente la naturaleza cósmica bajo el eco de los volcanes o de las montañas que rodean el Valle de México.

Vayamos a los cuadros: en *Mujeres habitadas* se apoyan sobre la parte inferior dos figuras, una de las cuales amamanta a un niño, mientras que en el margen izquierdo se yergue otra figura indefinible: ¿una tercera mujer?, ¿el hombre que vigila y protege?, ¿un ser arrancado del polvo de los tiempos? Estas posibilidades son análogamente pertinentes, porque así son las leyes de la neofiguración, o de la abstracción tamizada con elementos reconocibles. Ésta, huelga decirlo, es una de las características de Pedro Coronel: como muchos otros autores insertos en su mismo andarivel, el artista se mueve progresiva y decrecientemente entre

los límites de lo figurativo y lo abstracto, cosa que le permite una gran libertad. En cuanto al cromatismo, en *Mujeres habitadas* el rojo es el color dominante, mientras morados, rosas y algo de negro acapara la zona de las figuras.

En *La amante dormida* también el rojo llena el espacio vacío, un rojo fuego como el fuego más vivo de principios de la creación. Y es que la pintura de Pedro Coronel nos remite, nos lleva, nos lanza al ciego encuentro con el principio de todo. Una ceguera que también es iluminación. Y allí, sobre ese rojo, se insinúan lunas y soles. Entre tanto, la amante yace durmiendo el sueño de los tiempos remotos, o de todos los tiempos. A su lado, una forma que es árbol, pájaro u hombre nuevamente vigila.

Finalmente, en *El amante dormido* hay una pequeña variación cargada de significado: el espacio vacío e igualmente rojo no colma toda la extensión del cuadro; por el contrario, una variedad de violetas y verdes asoma tímidamente por debajo del mismo. Y la región roja asume la forma de una circunferencia, de un óvalo muy libre que convoca sobre sí transparencias, secretas marcas y texturas, latencias. Es lejana, vagamente, como un cuenco materno que ampara en su seno al amante con su cara de sapo y su gran boca al borde del grito, del espanto; y a la figura femenina con varias alas de pájaro, el torso estilizado y las caderas-piernas formando un círculo; es la mujer del viento aunque la mujer del viento esté, en realidad, en otro cuadro.

No siempre la verticalidad prevalece en las estructuras de Coronel; existen, por el contrario, composiciones en las que el nutrido y rítmico ensamble de las formas deja aflorar líneas circulares que dominan la composición. Tal es el caso de *Los pájaros* (1960), *Los fantoches luminosos* (1962), *Piedra de soledad* (1964), *Calendario azteca* (1966), *Pintura N° 20* (1965), *El avión* (1966), *Las voces* (1967) y *Año uno Luna* (1969).

Y a propósito, pocas veces encontraremos un predominio de líneas rectas en la obra de

este pintor. Éstas están subsumidas debajo de la apariencia iconográfica, o bien aparecen ocasionalmente. En síntesis, los trazos planos constituyen una presencia escasa, supeditada al dinámico juego de líneas curvas.

Existen dos tipos de obras en la producción de Pedro Coronel: una bronca, hecha por lo general con un solo núcleo de imagen, oscura, terrosa, violenta, con mucho espesor matérico, un grosor granulento, áspero, sinuoso. Un ejemplo es *Mujer con memoria de mariposa* (1964), pese al lirismo del título. Otro testimonio es *Sin título*, del mismo año, en el que se reduce la carga matérica y se tamizan los contrastes cromáticos. Dos casos más se vertebran sobre la superficie de *Cabeza de mujer del viento* (1958) y *Cabeza de hombre lejano* (1958).

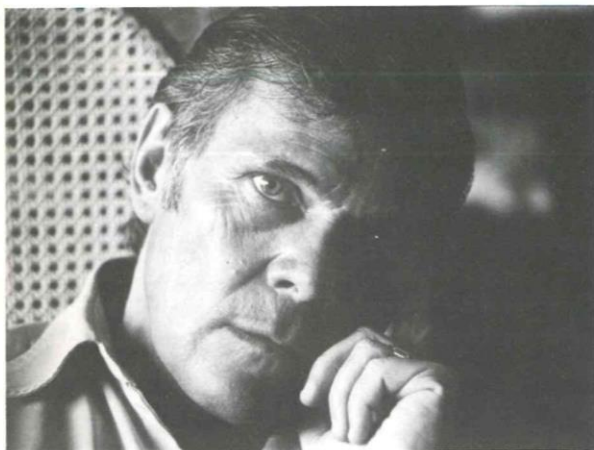
El otro estilo estructurante se focaliza en aquellas imágenes donde Coronel despliega al máximo la riqueza formal y compositiva. Y entre ambas polaridades es posible encontrar cuadros de formato mediano, como *El avión* (1966), en los que el espacio y el estado preformal de las figuras conocen una feliz, ligera tensión en estado intermedio.

Por el contrario, de los años 1969 y 1970 persiste una serie de cuadros atravesados por una configuración más sencilla, con contornos más netos y un manejo de la paleta más uniforme. Resultan, si se quiere, bastidores con un dejo de decorativismo.

Diez años mayor que los miembros de la Generación de la Vanguardia o de la Ruptura, Pedro Coronel comienza siendo un referente de los mismos y teniendo en su conciencia visual la lección de Rivera, Orozco, Siqueiros y Tamayo. Después se convertirá en un par de los más jóvenes, con todo su talento y madurez artística.

José Luis Cuevas

Aunque podría ser pertinente, quien esto escribe prefiere no detenerse ahora en las asociaciones de Georges Bataille entre sexualidad, ma-



José Luis Cuevas. © Rogelio Cuéllar.

teria corporal y muerte. Mejor pensemos en qué es la carnalidad en los dibujos de Cuevas. Se trata de una carnalidad expulsada y reinstaurada, a través de esa profunda exploración trastocadora en extremo que Cuevas hace de la figura humana. Y la ejecuta, metafórica y literalmente, sometiéndola a múltiples desollamientos, también mediante la grafía.

José Luis Cuevas es un autor intensamente inmerso en la modernidad y, dentro de ella, en la vanguardia. Se dijo muchas veces pero hay que repetirlo: la modernidad, el arte del siglo xx, concretó la más contundente ruptura con la representación ilusionista generada por el Renacimiento. Asimismo, esa otra suerte de renacimiento que significó la pintura del xx realizó un acto abismal en la historia del arte: la anulación de la figura humana. Sin embargo, la inmolación no fue total. Allí está, para corroborarlo, la obra inauguradora e irradiadora de Pablo Picasso, allí está Francis Bacon. Y en México, el dibujo capital de José Luis Cuevas.

Cuevas parte de un desafío: recoge el legado del pintor malagueño, no sólo en cuanto a las investigaciones alteradoras de la anatomía, sino además, insisto, en el uso de la grafía. Pero nuestro personaje reformula, inventivamente, los trazos picassianos en el interior de sus pro-

pias formalizaciones. Y Cuevas confluye con Bacon, si pensamos que el artista inglés se inició tardíamente (él fija el principio de su obra en 1944, aunque ya trabajaba en los años treinta), mientras que Cuevas fue un artista precoz: en la década de los años cuarenta mostraba sus primeras, sorprendentes obras. Por otra parte, las marcas deformadoras de la figura son bien distintas en Cuevas y en Bacon. No así algunas de sus obsesiones —respecto a la muerte, por ejemplo— e influencias, como la de Picasso. También hay una coincidencia en gustos literarios: Ezra Pound.

No obstante ese estatuto central del arte moderno que es la ruptura con la representación, toda obra representa algo, así sea su propia visualidad reclusa en el aislamiento de sus específicas leyes formales. También puede representar lo no representable, la negación del acto representativo. Desde esa negación parte Cuevas para empozarse y expandirse, al mismo tiempo, en lo más sombrío e inquietante de la materia corporal. Y lo increíble es que logra esto mediante el dibujo, esa especie de esqueleto de la pintura. Cuevas crea pinturas mediante sus dibujos sustrayendo a sus anatomías los componentes seductores de la pintura, llevándolas a su más honda sustancia originaria.

Y mediante el dibujo y la grafía descubre y desflora el cuerpo en su más cruenta materialidad; es más, lo reinventa con curiosas y desmesuradas protuberancias, reinventa un cuerpo, muchos cuerpos nuevos salidos del infierno. Existe una obra memorable, *La gusanera*. Cuevas nos muestra en este cuerpo despellejado y recompuesto, recompuesto por medio de la descomposición, el reverso de nuestra aceptada piel, el lado oculto, sangrante y grotesco de nuestros túneles internos. Una carnicería humana hecha forma, metamorfosis.

Aunque en años recientes este artista pintó una serie de cuadros, en sus dibujos utiliza la línea fragmentada como un estado previo a la glosa, a lo imitativo, a los recursos de la pintura. Se descentra del estatuto canónico de lo

pintado en una acción homologable a la puesta entre paréntesis que Jacques Derrida realizó con la escritura. En tal contexto, el dibujo no ilusionista de Cuevas establece relaciones con ese estado previo a la escritura que es la marca. Así Cuevas se conecta con el carácter primario, no referencial de aquélla. Y desde ahí recompone las tinieblas del cuerpo humano.

Hay, asimismo, otra vuelta a los orígenes en la obra de este autor, un retorno con el que, desde su postura vanguardista, se enlaza a la tradición: a su manera, tan libre como sólida, sólida como un trozo de cuarzo, Cuevas recrea a los antiguos monstruos de la mitología grecorromana. Y engendra sus propios monstruos y mitos, paganos y profanos —profanación del cuerpo y su revestimiento, la piel—, para desplazarse hacia las orillas contestatarias implícitas en su condición de vanguardista. Y como tal, nunca se olvida de las referencias literarias y de ciertos motivos caros a la tradición romántica y expresionista: los márgenes, los prostíbulos y los manicomios. En el desborde de sus figuras colmadas de protuberancias desplazadas del canon verosímil, en el exceso, la obra de José Luis Cuevas encuentra una centralidad, otra, distinta, nacida de las orillas de la sociedad.

Quiero finalmente hablar un poco de otro tema. No hace falta repetir que este autor es uno de nuestros más incisivos autorretratistas y que, en sus numerosos dibujos de ese género, busca a su doble secreto, envuelto por el enigma, por rasgos sombríos en los que deja entrever las mil facetas de sí mismo. Hay, simultáneamente, un elemento especular y refractario en los autorretratos, como si buscara los fantasmas que habitan en el lado oscuro de su conciencia. Entre la vigilia y el sueño, o la pesadilla, Cuevas juega con su propio rostro persiguiendo el canon de todo retrato, una perdurabilidad nada inocente, con la lucidez que entrega todo desborde, ese filo feroz que media entre la razón y la locura, un filo tan lábil y oscilante como el que a veces suele separar la vida de la muerte.



Enrique Echeverría. Col. Esther Sierra y Chávez.

Enrique Echeverría

Si la Galería Prisse, fundada como ya vimos por Vlady y Alberto Gironella, fue el punto cero en el que saltó a la arena la generación, allí estuvo, desde su primera colectiva, Enrique Echeverría (Ciudad de México, 1923-Cuernavaca, 1972). Sin embargo, este hombre tímido y silencioso levantó pronto su ancla para partir a Francia, Inglaterra e Italia. El viaje duró dos años en los que el artista fue formando, pausadamente, su bitácora de visiones entre los muros de los museos y la calle.

La primera parte del trabajo de Echeverría se inserta en aquello que algunos artistas europeos pintaban en las últimas décadas del siglo xix. Así Echeverría fue encontrando su propia combinatoria, que gradualmente pasa del realismo hacia las nuevas propuestas. Esa primera actitud resulta conmovedora y hasta valiente, si se considera que su obra coincide cronológicamente con un momento en el que lo nuevo en

México debe ser, a fuerza, constitutivo. Me refiero sobre todo a sus pinturas de los años cincuenta, pero también en buena medida a las posteriores, que culminan con su prematura muerte, a los cuarenta y nueve años.

“La pintura de Enrique Echeverría es una pintura discreta, sin estridencias, escrita como un diario íntimo”, dice Alfredo Joskowicz en un texto que es una de las mejores aproximaciones a la obra de este autor. Tal vez por eso puede comentar, en las últimas líneas del texto, que tiene “también la virtud de hacer malos cuadros, como se hacen malas páginas, dejarlos así, sin perseguir una falsa perfección, sin apearse a la quimera de un estilo, y sin vergüenza, porque los diarios se escriben de cara a uno mismo, fieles al círculo de nuestro demasiado frágil equilibrio...” Todo buen creador, en efecto, tiene altibajos, no hay obra monóticamente lograda, quien persigue y exige la perfección constante y continua se inserta en una forma de la utopía, y quien espía con lupa las influencias, en la mala fe. Y Enrique Echeverría fue más que un buen pintor.

Sus pinturas de los años cincuenta están imbuidas de un realismo llevado a la síntesis y al recogimiento. Hay un retrato de Pío Baroja (1952) que toma el lazo de Cézanne en el entorno y en el sillón donde está sentado el anciano personaje con su barba gris, su gorra, su abrigo y un gato sobre sus piernas. Hay aquí un doble contraste entre la suave claridad del ámbito y la figura quieta, en atento reposo; así como entre la tenue abstractización del entorno y la representación nítida de Pío Baroja.

Durante los primeros cinco años de la década de los cincuenta Echeverría alterna el paisaje urbano y natural con situaciones que anuncian un relato en suspenso, el magnífico *Hombre de la estación*, por ejemplo. De los paisajes cabe señalar *Catedral de Burgos* y *Paisaje de Madrid*, entre otros. Tonos crepusculares y sienas que captan el paisaje a distancia, recortado sobre un amplio cielo y con un ensamble tenuemente constructivista para descubrir el fragmen-

to de casas elegido. Edificios tomados desde más cerca con cromatismos blancos, de melancólica luz, surcan estas imágenes.

En 1956 el pintor agrega una mayor intermediación formal respecto al modelo real, fisura lo representado, la estructura se envuelve en su propia especificidad pero nunca pierde indicios verosímiles. Y emerge en algunos cuadros un relativo caos, algo de aspereza en el trazo, abigarramientos, colores intensos y alegres, aunque a veces opacos; tal es el caso de *En el jardín* y *Jardín de Ester*. Ya lo dije: abigarramiento, pero también una organización de los elementos más ordenada, con azules que engarzan una paleta baja, una voz que enuncia y calla, en medio de una tenue geometría: *Ídolo gris*.

Existen vaivenes durante este segundo tramo de los cincuenta: Echeverría propone una gestualidad que desrealiza lo representativo pero también retoma su cauce anterior, que emerge más fiel a su identidad estética: *Frutero rosa*, *Viejo marinero*.

No se pueden negar las resonancias de Rufino Tamayo en ciertas obras y temas de este artista que comienza a pintar tardíamente, cuando rondaba los treinta años de edad. Sus primeros tanteos hasta ahora registrados por quien esto escribe están fechados en 1940, pero comienza a exponer en 1952. Antes estudió ingeniería aeronáutica en el Instituto Politécnico Nacional, carrera que abandona en 1943 para estudiar pintura con el español Arturo Souto, quien, como se sabe, fue un excelente maestro. Cito sólo un cuadro adecuado a la lección de Tamayo, aunque no es el único: *Mirando al cielo*.

A partir de 1960 Enrique Echeverría sigue organizando sus imágenes de acuerdo a ese estado intermedio que va de lo más clásico a lo más avanzado (para su época) de la modernidad. Pero nunca deja de ser un clásico, sobre todo visto desde la perspectiva actual. Y no son mínimas sus variaciones, hay cambios, búsquedas de estilo inmersas en el concierto glo-

bal de los estilos. El último artículo sobre un artista mexicano escrito por Paul Westheim en 1963, poco antes de su muerte, que tradujo Mariana Frenk para el suplemento *La Cultura en México* (octubre de 1965), incluye el siguiente párrafo: “Busca sin cesar nuevas formas expresivas. Todo lo que pinta es Echeverría, pero cada vez es otro Echeverría. Hay personas, entre ellas uno que otro crítico, a quienes irrita eso. En tiempos futuros, cuando Echeverría ya forme parte de la historia del arte, se hablará de sus distintas ‘épocas’”.

Como un punto del cual asirse, un cable a tierra que enlaza el recuerdo del cuerpo sensualizado, del impulso amoroso, la figura humana en algunos cuadros de Echeverría es un punto de partida para desencadenar el resto de la composición; y en ella, a veces, la geometría labra un suave espesor de la pintura en el que vuelve a expandirse, sutil, lo sensual. El resultado: un orden compositivo que oculta el plano de fondo, penetrado por la opacidad del color, por un lentísimo andante de baja, callada voz. No todo es monocorde, en el sentido simbólico de la palabra, hay también destellos de colores intensos, cierta aspereza, círculos imprecisos, bloques de trazos rectos que se unen en recorridos permeados por un asomo de caos, líneas algo fogosas.

En 1972 —como si persiguiera secretamente compensar el cercano final de su vida— Enrique Echeverría pintó algunas telas en las que libera un festivo juego visual. Pero en *Altea*, su último cuadro, vuelve a sus primeros cauces y perfila un conjunto de casas apenas perceptibles en la soledad lejana del paisaje, como quien se despide, inevitablemente, de este mundo. Cuentan que murió mientras pintaba, un 25 de noviembre.

Manuel Felguérez

Manuel Felguérez (Hacienda de San Agustín, Valparaíso, Zacatecas, 1928) realiza su primera exposición individual en 1958; el lugar: la Gale-



Manuel Felguérez. © Rogelio Cuéllar.

ría Antonio Souza. Es imposible separar la actividad interdisciplinaria de este artista, ambulante entre la pintura, el mural y la escultura. De 1959 data un mural para un edificio de departamentos ubicado en alguna calle de México y realizado mediante mosaico y mármol. En esa obra se ven ya sus articulaciones geométricas combinadas con zonas que, pese a la rigidez de los materiales, exhiben una volátil gestualidad. Como veremos más adelante, esa intercepción entre el orden de la geometría y su contrario estará simultáneamente activa en gran parte de su obra.

Hay esculturas previas al mural mencionado —hechas con metal y bronce— cuyas formas redondas y cóncavas deslizan un suave ritmo entre masa y vacío. Aquí se hace visible la influencia de Henry Moore y Zadkine, su maestro más directo: Felguérez concurre en 1950 por espacio de dos años al taller de este escultor en la parisina Académie de la Grande Chaumière.

No todos los autores que introducen en sus cuadros el espesor matérico acusan una pul-

sión hacia el volumen, pero en Felguéz ese uso fragmentario de la densidad matérica, fragmentario porque alterna con zonas donde la pintura se adelgaza, puede relacionarse con sus esculturas y relieves, como lo dice en otras palabras Juan García Ponce en su libro sobre el artista.⁷ Claro que no sólo dicho espesor encuentra lazos con las volumetrías. Hay dos composiciones de 1959 que colocan parte de la textura sobre formas circulares y ranuradas que insinúan ruedas, segmentos vertiginosos y abigarrados de una máquina fantástica.

Esto volveremos a encontrarlo, en los primeros años sesenta, formando parte de sus murales. Cierta influencia del constructivismo y del futurismo marca estos y otros trabajos. Felguéz estuvo varias veces en Europa y debió observar obras insertas en tales tendencias. Su primera llegada a Francia se produce en 1947, la segunda entre 1950 y 1952 y la tercera en 1955.

Pero volvamos por un momento a sus combinaciones con la arquitectura. *La invención destructiva*, de 1964, ejecutado para el edificio de la Confederación de Cámaras Industriales, asoma a modo de una armónica y amplificada pieza de relojería, como el reverso de tal dispositivo, y como si la paródica maquinaria mostrara aquí, a través del lado oculto, un insólito rasgo ásperamente poético por contraste con el canon maquinal. La obra, así, no sólo deviene en una destrucción constructiva sino, asimismo, en una poetización del producto industrial. *La invención destructiva* está hecha con objetos —ruedas, engranajes y otros elementos— previamente confeccionados a nivel industrial y desagregados de su sentido utilitario, para componer un gran relieve abigarrado, modernamente barroco. Otro de los recursos visibles en sus murales es la repetición encadenada de núcleos formales, como en *Canto al océano* (1963) y en el *Vitral*

escultura 2 (1964), ambos integrados a la arquitectura.

Vayamos a la pintura: entre 1960 y 1967-1968 Manuel Felguéz se concentra mayoritariamente en hacer del espacio del cuadro un fluir de formas en flotación, ascenso y descenso, suspensión y movimiento virtual. Áreas suavemente rectangulares, círculos difusos y demarcados, esferas, líneas, grafismos, texturas diversas, zonas donde habla o calla el vacío y otras plenas de entramados formales generan una vibración donde geometría y desborde, gozoso, sensual desborde, se tensan para completar la función poética. Todo ello con rojos, ocres, azules, negros y blancos, que combinan contrastes y gradaciones tonales. Telas memorables de esta época son *Doctor Caligari*, *Nueva York* y *Le Voyeur* (las tres fechadas en 1966). En las dos primeras las figuras mayores contienen, como espejos —matrices de cristal y de agua—, el nutrido despliegue de formas pequeñas.

Felguéz se transforma en el Caligari de la película para sustituir la fórmula mágica empleada por Cesare por la alquimia secreta y tangible de las formas. Como Borges y su creación del Golem, sólo que Cesare se sustrae de la anécdota emboscando a ésta y a sí mismo tras las formas. También el Golem tiene su propia manera de intermediarse mediante la articulación de la escritura. Cesare, en la película, es un personaje ficcional manejado por Caligari para que cometa actos “reales”, comprobables en la realidad; el Golem borgeano es la pura invención de un monstruo que se remonta a la tradición alquímica y que, desde tal invención, queda replegado en los signos de la escritura. Al despojar de la anécdota a su Caligari, Felguéz lo retiene en las formas de la pintura.

La Eva Futura —que toma su nombre de la novela homónima de L'Isle Adam— es una serie realizada entre 1967 y 1969. Allí, en medio del ensamble abstracto, aflora con frecuencia un cuerpo femenino que se acerca y se aleja de

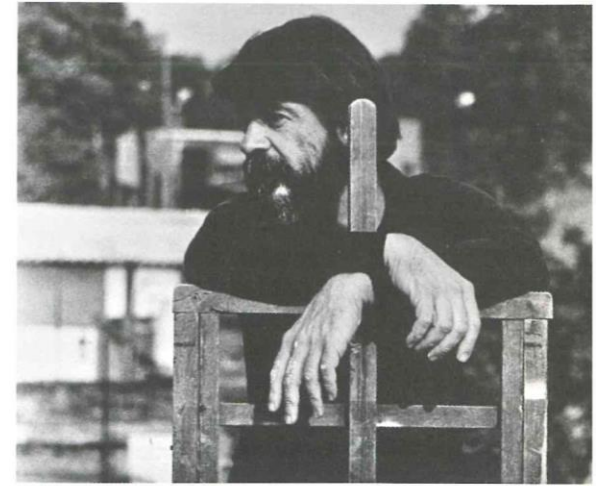
lo verosímil. Los últimos cuadros de la serie incorporan, junto a los elementos orgánicos, una geometría más ortodoxa, en tránsito hacia dos series que Felguéz hará después. El nombre mismo de este conjunto parece anunciar esa transición, como si el autor necesitara hacer de la mujer un símbolo irradiador hacia otras configuraciones. Y allí, la figura que representa a la mujer es un ancla en la orilla de un mar movido por turbulentas olas. Se trata, sí, de una metáfora: la que exhiben las líneas ondulantes, la pulsión gestual, la emoción y la sensualidad abiertas por el color y la forma.

Durante los años setenta Felguéz pinta las series *El Espacio Múltiple* y *La Superficie Imaginaria*, que incluyen esculturas. A mediados de esa década el artista monta una exposición en la Galería Juan Martín denominada *La máquina estética*. Y en una estada en Nueva York utiliza la computación para procesar ciertas obras. Así construyó este autor el eslabón que lo aproximó a toda una corriente del siglo XX, que exploró el intercambio entre arte y ciencia. Una vertiente que, a mediados de la centuria, alcanzó organicidad mediante el cinetismo y el arte óptico.

La geometría dispara una concepción de la visualidad deshabitada de huellas que se relaciona con los impulsos secretos, éstos que laten en la hondura de cuerpo y espíritu y que conforman el último lazo con el romanticismo. Para Octavio Paz y Juan García Ponce esta segunda actitud consuma la “aparición de lo invisible”, que nunca termina de consumarse. Se trata de mostrar lo invisible en lo visible, porque toda obra es, en primera y última instancia, visualidad, y ni siquiera en el *El espacio múltiple* y *La superficie imaginaria* todo es visualidad; siempre hay ocultos indicios, pero el acento está puesto en la visualidad.

Fernando García Ponce

Nacido en Mérida, Yucatán, en 1933 y fallecido en la Ciudad de México en 1987, Fernando Gar-



Fernando García Ponce. © Rogelio Cuéllar.

cía Ponce posee relaciones con la obra de Kurt Schwitters, el dadaísta alemán artífice de relieves y construcciones llamadas *merzbau*, palabra que no significa nada, como *dadá*.

En el marco de su biografía profesional, cabe mencionar que García Ponce estudió arquitectura entre 1952 y 1955, estuvo un tiempo en el taller de Enrique Climent y después fue autodidacta. En 1959 y 1961 expuso en la Galería de Arte Mexicano —dirigida por la legendaria Inés Amor— para trasladarse posteriormente a la sala Juan Martín, en 1963. En los años ochenta exponía en la Galería Ponce. Participó, además, en numerosos eventos: II y IV Bienal de Jóvenes de París (1961 y 1965), Arte Actual de América y España, Madrid (1963), Salón ESSO, Museo de Arte Moderno de México (1965), donde obtuvo el primer premio, *Confrontación 66*, Museo del Palacio de Bellas Artes (1966) y otras colectivas en Estados Unidos, Canadá y Nueva Delhi, entre otras.

A riesgo de forzar la analogía, puede decirse que algún vínculo, por más remoto y sutil que sea, es posible percibir entre las grandes áreas tonales demarcadas por líneas rectas que pueblan algunos cuadros de este pintor y los planos arquitectónicos. Si así fuera, se trataría de cons-

⁷ Juan García Ponce, *Felguéz*, Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1976, pp. 11 y 12.

trucciones imaginarias, apenas delineadas, inacabadas, habitadas por alguna huella de pasos extinguidos. En otras obras una mancha gestual irrumpe en el espacio, el de la tela y el del vacío de la tela.

El uso del collage es frecuente en la producción de García Ponce: cartones, fragmentos de periódicos y otros materiales establecen un cruce con las áreas pintadas. Y el color se esparce en rojos, azules, blancos, escasos verdes y ocres, una suave expansión de sienas para remarcar la desnudez de la obra, una obra que remite a sus propias leyes abstractas aunque a veces aparece, como una afirmación del yo, el rostro del autor.

Cuando en 1978 conocí a los artistas de la Ruptura, se hablaba poco de García Ponce. Él, por su parte, era un hombre muy silencioso. ¿Había dudas sobre su obra? ¿Influía en ello la sobresaliente presencia de su hermano Juan? No son preguntas que contengan respuestas implícitas, son interrogaciones sinceras. Cuando vemos las pinturas, collages, serigrafías y litografías de este artista nos damos cuenta de que conforman una obra sólida y singular. Quizá la respuesta deba buscarse en esa compleja red de relaciones que forman parte del ambiente artístico mexicano.

La exposición retrospectiva póstuma que se presentó hace algunos años en el Museo del Palacio de Bellas Artes de México incluía cuatro cuadros que funcionaban a modo de puntos de alerta: el figurativo y mencionado *Auto-retrato* de 1951; aquel que lleva por título las iniciales *G.P. 33*, de 1981, y que en el medio del espacio, un poco arriba, dice con letras grandes "García Ponce 1933"; el nuevo *Autorretrato* de 1984, y *Sin título*, de 1987, destacado con razón por Jorge Alberto Manrique en una de sus columnas de *La Jornada*.

Entre aquella originaria autorrepresentación de 1951 y la cabeza del pintor en negro tomada de una fotografía treinta y tres años después existe un inmenso puente de formas, colores, diversas puestas de la materia, áreas geometrizadas,

grafitis y materiales extrapictóricos, replegados —y expandidos— en su consistencia visual. El rostro del pintor en la estructura de 1984 está atravesado por una línea negra enmarcada en blanco que lo fisura; esa grieta releva otra fragmentación, más global e incisiva, la del espacio renacentista. Similar encabalgamiento simbólico recoge la reproducción fotográfica llevada al esquema del negativo, como para aludir a una apariencia nítida y espectral simultáneamente, restauradora en medio del arrasamiento provocado por la supresión del propio rostro y de las cosas del mundo, en el concierto de las imágenes.

Los cuadros del autor mexicano se resuelven, sobre todo, mediante verticales y horizontales, grandes extensiones de blanco y de negro, que junto con el rojo y el azul dominan a los pocos tonos verdes, ocres y amarillos. Vale decir, una preeminencia de colores primarios en reducida paleta, mezclando la especificidad de lo pintado con la materialidad de los elementos que componen el collage. Y a su lado el grafismo, aquel que introduce el registro de la escritura para deslizar lo autobiográfico hacia la signatura del nombre y de una fecha iniciática, la del nacimiento: *G.P. 33*. García Ponce, en suma, edifica su obra mediante una cadena de aboliciones afirmativas, en las que en el corazón de lo estructurado asoman el punto y la línea (*Línea recta y punto*, 1985) bajo el concepto de otros indicios iniciáticos; así como la mancha, roja con frecuencia, intensa y fulgurante, para expresar la primera instancia de lo pintado. Esa misma mancha roja que estalla sobre los papeles pegados de 1987, el año de la muerte, como si quisiera dejar el mensaje final de que sobre la pintura, cual reflejo sanguíneo, flota una marca de identidad.

Alberto Gironella

Nació en la Ciudad de México en 1929 y murió en la misma ciudad, en San Ángel, el 2 de agosto de 1999. Supo tocar las cuerdas de la pintura

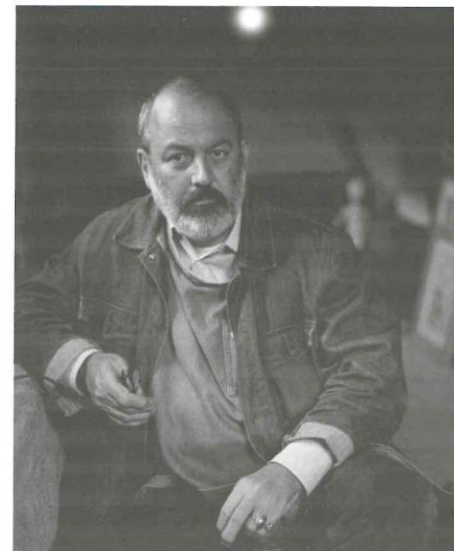
y el arte objeto, del surrealismo a su propio modo, del diálogo constante e intertextual entre pintura y literatura, del expresionismo abstracto y la neofiguración, de la corte española y de la historia nacional. Allí están, corroborándolo, sus cuadros en torno a la figura de Emiliano Zapata. Gironella fue un grande entre los grandes y tal vez su mejor obra surrealista fue su forma de hablar, la libre asociación que surgía de su desbordante imaginario cultural.

Invención y paráfrasis a partir de las cuales afloran reinversiones que son nuevas versiones establecen un cruce en la obra de este artista. Gironella descubre el lado oscuro y sórdido de la corte de Felipe II y Felipe IV, realiza múltiples transformaciones de la reina Mariana en reina de los yugos y en perro, borra su imagen para descubrir la escoria. De análogo modo Gironella ha reinterpretado *Las meninas* de Velázquez, en una serie de pinturas que descubren su propio proceso desrealizador y pulverizante del realismo. También, en este mismo contexto, parafrasea el Leng Tche o tormento chino inspirándose en la novela *Farabeuf* de Salvador Elizondo. Y otro de sus motivos dirigidos a la paráfrasis en una veintena de cuadros es *El sueño del caballero* de Antonio Pereda, así como algunas obras del también pintor español Valdés Leal.

En palabras de Rita Eder: "La pintura es lo bello y lo erótico (el amor y la muerte) y frente a ella, en sus distintas advocaciones, está Gironella caballero, Gironella bufón, Gironella el pintor, que la contempla a través de una relación pasional siempre burlada por su humor corrosivo".⁸ De similar modo trata la lección heredada de Goya: "Goya rompe la tradición y nos entrega una caracterización de la familia de Carlos IV en donde la decadencia real no sólo aparece en las caras fofas, estúpidas o crueles de los adultos [...] Goya sugiere a Gironella la descomposición de un sistema".⁹

⁸ Rita Eder, *Gironella, op. cit.*, p. 60.

⁹ *Idem.*



Alberto Gironella. © Rogelio Cuéllar.

Voy a concentrarme en una de sus obras capitales: *El entierro de Zapata y otros enterramientos*. Es una tela de cinco metros por cuatro empotrada en una réplica en madera de un altar, que parafrasea *El entierro del conde de Orgaz* pintado por el Greco en 1586. En un juego de trastocamiento de sentidos, la paráfrasis abarca no sólo la estructura formal sino, además, los contenidos. Así, fiel a la organización global de la estructura y por lo tanto a la invisible línea horizontal que divide la superficie en el lienzo del pintor griego, Gironella sustituye la compleja combinatoria de nubes e iconos religiosos ubicados en la zona superior del cuadro por un paisaje más cercano y local.

¿Qué contiene ese agreste paisaje morelenense? Hay un jaguar amarillo con rostro de calavera y un hato de cañas sustituye a la virgen María del Greco. Pero el punto magnético y más elocuente de esta zona del cuadro es el caballo blanco de Zapata (basado tal vez en una fotografía de Manuel Álvarez Bravo) que galopa fantasmáticamente, recogiendo la leyenda popular. Y por encima del caballo la desordenada pradera se abre bruscamente en una olla azul

intenso para representar el cielo. En suma, reemplazando el cielo acogedor del Greco, Gironella pintó una naturaleza solitaria y hostil en la que sólo cabe la ferocidad del jaguar que alegóricamente alude a la muerte y activa un desplazamiento: la muerte ronda pero Zapata ¿sigue vivo? Y en el sitio ocupado por Cristo en la pintura del Greco, un caballo y un espacio vacío para que en él realoren la leyenda y el mito, pero también la puesta entre paréntesis de tal mito: Zapata, que para sus seguidores sigue cabalgando por las tierras de Morelos como alma en pena.

Reitero, mediante un proceso de inversión Gironella sitúa la tierra en el cielo porque la tierra es el cielo de Zapata y porque no hay más allá. El cenit donde el Greco ubicó la figura de Cristo es, en la organización iconográfica de Gironella, un agujero desértico que irrumpe intempestivamente en medio de la maleza. Y reemplazando a los ángeles que flotan junto a las llaves de san Pedro en la tela del pintor hispano emerge un grupo de calaveras: ninguna llave abre ninguna puerta de ningún reino trascendente. La trascendencia es la memoria de Zapata paganizada y humanizada por el autor mexicano. Y al mismo tiempo, esa otra recuperación mítica de la muerte mexicana, de su lugar en la cultura de México.

Gironella agrega a la pintura hecha por el Greco la célebre fotografía del Archivo Casasola en la que, en primer plano, están Francisco Villa, Emiliano Zapata y el general Urbina, sentados en la sala de audiencia del Palacio Nacional durante el desfile conjunto de sus tropas en enero de 1915. Y a partir de ambos referentes —el pictórico y el fotográfico— el autor parafrasea con violencia. Detrás de Villa y Zapata hay varias figuras que exhiben felinos rostros, casi máscaras. A la derecha se ven dos figuras igualmente de pie (¿de corte orozquiano?), cuya apariencia es la de un soldado y un civil. En estas dos figuras, en la cara de Zapata y en el caballo del área superior antes descrito se reúnen los rasgos más verosímiles de toda esta

pintura. Hay en ella, por lo tanto, diversos grados de aproximación a lo real que, por otra parte, atraviesan bajo diversas formas toda la producción gironelliana.

Pero la figura más destacada de esta escena es la de un gran monstruo, mitad cerdo, mitad murciélago que, instalado junto a Zapata, pareciera sustituir al cardenal del Greco. ¿A qué responde esta transgresora reconversión del alto dignatario católico?

Cabe transcribir aquí un fragmento del texto de Octavio Paz “Los sueños pintados de Alberto Gironella”: “Cada pintor sostiene un diálogo con algunas obras del pasado [...] El de Gironella es abierto y explícito. En realidad, es inexacto llamar diálogo a la relación que tiene Gironella con ciertas obras del pasado [...] Relación sin palabras, más cerca de la religión que del arte —una religión sin más allá pero con todos los terrores y las voluptuosidades de la religión— y que asume, como sucede con frecuencia en las grandes pasiones, las formas ambiguas de la adoración y el vituperio, el incienso y el escupitajo. La pintura concebida como una ceremonia de homenaje y profanación, un ritual sacrilego.”¹⁰

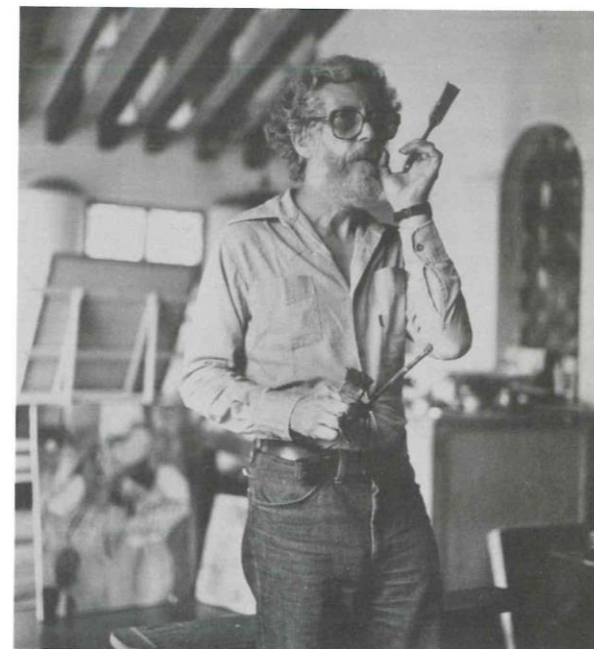
Por otra parte, en lo que atañe a la interpretación histórica, ¿qué modo es éste de mostrar el enterramiento de Zapata en uno de sus momentos más gloriosos, la entrada al Palacio Nacional? Aparte del dato histórico, del hecho de que en aquel tenso encuentro entre Villa y Zapata lo que se manifestó fue la consigna del morenense, el no aspirar al poder, ¿implica una alusión al poder como tumba, una reivindicación del poder fulgurante y magnético de la lucha en sí misma? ¿O bien se trata de una referencia a las derivaciones posteriores de la Revolución mexicana? Todo ello, sí, por lo menos desde esta lectura, pero también una referencia a la ineludible realidad y crueldad de los hechos políticos: el comandante del Ejército Libertador del Sur re-

sultaba inaceptable en ese sillón fuera de aquel breve momento de gloria.

El entierro de Zapata... significa la conversión de dos fuentes realistas —la obra del Greco y la foto del Archivo Casasola— en una pintura que, en su estructura entre figurativa y neofigurativa, se pone a prueba, nace del desorden, se arma y se desarma, juega diabólica y amorosamente con la mancha deformadora que aniquila y restituye la imagen, caricaturiza, se presta a las más fantásticas asociaciones simbólicas. Significa la concreción, en una imaginaria cuerda de extrema tensión, de un cúmulo de contradicciones: para recuperar a Zapata con todo el vigor de su legado, su leyenda y su historia es necesario confrontarlo con sus ancestros indígenas, enterrarlo en uno de sus momentos consagratorios, instalarlo en un altar junto al alto mandatario cristiano metamorfoseado en brujo, desalojarlo de su caballo, rodearlo de calaveras, no mostrar su cadáver y mostrarlo acribillado pero entero en otros cuadros que reproducen su imagen. Gironella no muestra el cadáver de Zapata pero sí la carnadura de su rostro con los ojos cerrados, como mudo testigo del devenir histórico, para que, paradójicamente, de otros sea la ceguera.

Roger von Gunten

La pintura de Roger von Gunten (Zurich, Suiza, 1933) oscila, sobre una misma imagen global, entre núcleos figurativos de escasa relación con lo real y manchas abstractas, de contornos geométricos a veces, como sucede en *La conquista de Tampico* (1966). Pero este autor trabaja, principalmente, conjugando un ensamble de áreas de color que suelen alternar o sobreponer la nítida presencia del dibujo; se trata de una línea ágil, hecha de cortes y arabescos volátiles, deliberadamente arbitrarios, como corresponde al dibujo moderno. Un perfil propio de Von Gunten es el manejo del siempre difícil color verde, sobre naturalezas apenas esbozadas y la presencia frecuente de



Roger von Gunten. © Rogelio Cuéllar.

la figura femenina, como reina del paraje imaginario engendrado por la pintura.

Sobre este artista, Juan García Ponce escribió: “Ante los cuadros de Roger von Gunten lo primero que se nos ocurre pensar es que, como quiere Picasso, el pintor pone en sus obras todo lo que le gusta, sabiendo que, aunque no se lleven, las cosas tendrán que arreglarse entre ellas. Pero a Von Gunten, además, parecen gustarle todas las cosas que le propone la realidad inmediata —y también las que, libremente, le propone su propia imaginación, la mitología y la misma historia del arte—. En sus cuadros se mezclan los magueyes, los árboles, las montañas, el cielo, las cúpulas redondas y suaves de las iglesias, las mujeres, el minotauro, serpientes y lagartos, hombres-vampiros y mujeres-mariposas —y además, *se llevan*—; pero se llevan porque, por encima de todo, a Von Gunten le gustan el color y la línea, le gusta la pintura. Dentro de su aparente libertad, dentro de su radical inocencia, una inocencia que hace posi-

¹⁰ En *ibid.*, p. 131.

ble el goce natural de la pintura, todas las obras de Von Gunten son el resultado de un meticuloso dominio del oficio, mediante el cual el artista puede pintar como si sólo nos ofreciera lo que vio porque ha conseguido que la técnica le devuelva la inocencia a su mirada. Dueño de ella, el acto de pintar es para él un puro ejercicio de su libertad y esta libertad se aplica no a copiar la realidad, sino a ofrecernos una imagen ideal de ella que la encierra en una pura representación formal"¹¹

Rodolfo Nieto

Rodolfo Nieto (Oaxaca, 1936-Ciudad de México, 1985) tampoco formó parte del grupo inicial de la Generación de la Ruptura, pero su obra, su estilo, sí coinciden con ella.

Como todos los artistas que se encuentran al comienzo de sus trayectorias, Rodolfo Nieto dio sus primeros pasos en el seno de la pintura realista. Así, en 1955 realizó dos excelentes retratos titulados *Retrato femenino* y *Retrato de Zamudio*. Vayamos a su descripción: tanto el rostro de la mujer como el del personaje guardan cierta hosquedad y una expresión ausente, con la mirada fija y perdida a un tiempo en un punto exterior del cuadro. La figura femenina lleva el pelo recogido y su sombra, como un eco silencioso, se refleja sobre el espacio de fondo. Usa un vestido verde, de amplio escote, mientras el rebozo que le cubre los hombros posee, en distintas gradaciones de gris, correspondencias con el plano de apoyo que en su mayor parte es levemente azulado.

El *Retrato de Zamudio* es una obra maestra, su camisa está llena de ricas transparencias. Una extrema seriedad le atraviesa la cara, de labios gruesos y pelo abundante. Su postura es más compleja que la de la dama del *Retrato femenino*, tiene una pierna doblada sobre su tronco y sobre ella apoya el brazo, que es algo



Rodolfo Nieto. Agencia de noticias *El Universal*.

más luminoso que el rostro. La tonalidad general de esta tela posee acordes claros bañados por cierta oquedad, pero las partes donde queda al descubierto la piel son de una intensa, subyugante luminosidad.

A propósito, ¿qué significa dejar al desnudo la piel de la cara en la pintura y en la realidad de todos los tiempos? Significa despojarnos de esa especie de ropaje que constituyen las infinitas máscaras permeadas por los no menos infinitos gestos y expresiones más o menos directas, veladas, sutiles u ocultas. Todo rostro tiene algo que se manifiesta y algo velado relacionado con la función que nosotros, como individuos, cumplimos en la sociedad. Pero en la intimidad diurna o nocturna, cuando nos enfrentamos al espejo, ¿nos encontramos realmente ante nuestra verdadera identidad? ¿Es el espejo nuestro doble? ¿En qué medida, en qué diferentes gradaciones este objeto es fiel o contiene una cuota, así sea mínima, de caudal refractario? ¿Hasta dónde nos quitamos la máscara cuando estamos frente a ese elemento frío, distante e íntimo simultáneamente?

De 1957 es un cuadro llamado *Elegía* en el que Nieto mezcla la neofiguración con zonas abstractas y cortes geométricos de influencia

cubista. Una figura femenina ocupa el centro del lienzo con tres senos desnudos extrapolados por una diagonal debajo de la cual continúa —muy alterado, como vemos entre otras cosas por la presencia de la tercera ubre— el resto de su torso. Junto a la figura, sobre la región izquierda de la superficie, hay un caballo con los dientes al descubierto que llega casi a rozar el cuello de la mujer. El color café del caballo se combina con el mismo tono de unas piernas masculinas que ocupan la zona derecha del cuadro. Una gran área verde rodea al caballo. La paleta posee una coloratura predominantemente oscura, pero contagiada de rosas fuertes, rojos, verdes brillantes, naranjas, iridiscencias fauves.

De la serie *Epitalamios II* (1958) hay un bastidor con una puesta de la pintura áspera dominada por el espesor matérico y tonos vibrantes que esta vez recuerdan decididamente al fauve. Una forma que sugiere una columna vertebral atraviesa en horizontal más de la mitad de la superficie y extiende su eco en la parte inferior. A la derecha la infaltable figura humana está muy desrealizada, ausentando la densidad matérica en el cuerpo y reinstalándola en la cabeza. Se trata de una figura monstruosa, que recrea visualmente, bajo las formas desrealizadoras del siglo XX, a los antiguos héroes y dioses de la mitología grecorromana.

En un mismo año, el de 1958, Nieto puede pintar un cuadro como el que acabo de describir y otro que atestigua un estilo muy distinto. Tal es el caso de *Caballo bajo la luna*, en el que el aspecto cromático acusa tonos más apagados y el grosor matérico resulta más tenue. El caballo tiende a presentarse bajo la apariencia de una casa, siempre mediante los cánones transformadores de la abstracción, por supuesto. Es decir, si un año antes, en *Elegía*, el autor colocaba al equino en relación con la mujer simbolizando muy probablemente la figura paterna, ahora lo imbrica con aquello que constituye el ámbito primordial en el que se desenvuelve y halla cobijo aquella relación padre-hija. Se trata de

un acercamiento que puede también involucrar a la pareja, representada en *Elegía* por el cuerpo masculino que asoma por la parte lateral derecha del bastidor. Aquí el caballo, gracias a su proximidad con la mujer y al amplio espacio que ocupa en la tela, parece desplazar a la figura masculina. Además, el hecho de mostrarle los dientes permite ser interpretado de varias maneras, que en todo caso sugieren una relación controversial y por lo mismo íntima. Por otro lado, toda pintura realista insta un relato trunco, que sólo puede ser completado por la imaginación del observador o no, puede asimismo quedarse como una narración en suspenso, o como una presentación. Así sucede en los retratos que encabezan este texto, en los que el espectador tiene la opción de desplegar la anécdota o no hacerlo. *Elegía*, insisto, nos muestra al protagonista masculino desarrollando una acción incierta y esa acción y papel incierto están atravesados por la arbitrariedad que caracteriza a la estructura neofigurativa.

Entramos a la década de los sesenta y nos encontramos con otro registro visual, más colmado de incisiones líricas, más reposado y sintético. Hay tres cuadros que conservan algo, un dejo de la estridencia y la rispidez testimoniada por la serie *Epitalamios II*. Me refiero a *Monstruo con luz de luna* (1961), *Sueño del nopal negro* (1961) y *Piedra antagónica* (1963). Los tres poseen núcleos que remedan la forma de monstruosas cabezas que ocupan casi todo el espacio del cuadro.

Después, *Piedra angular* (1966), *Piedra de obsidiana* (1963) y *Piedra de polvo* (1962) aumentan el voltaje poético. En el primero los colores están marcados por un delicado contraste que se agudiza en el segundo e imprime el blanco en el tercero, donde este tono otorga a la obra un carácter subyugante, pero la puesta quebrada del color caotiza la imagen y resta valor a la obra.

Entre 1964 y 1966 las composiciones se vuelven más sutiles, interviene el dibujo, hay azules imantados en medio de atmósferas oscuras aunque no tenebrosas, el componente poético

¹¹ Juan García Ponce, *Nueve pintores mexicanos*, México, Ediciones Era, 1968, p. 49.

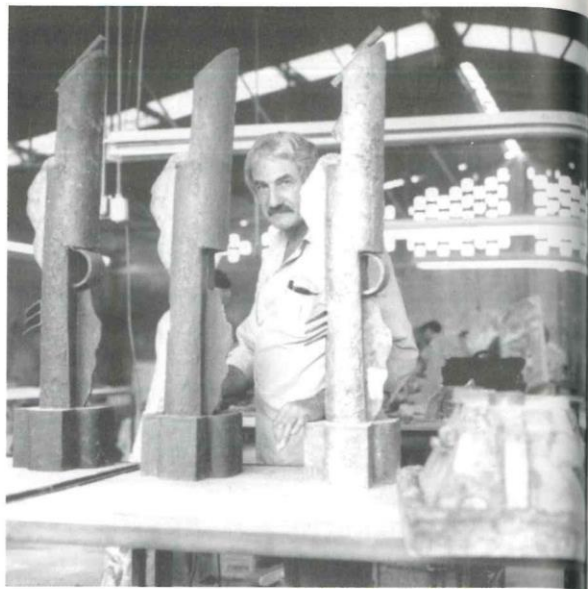
adquiere mayor intensidad. Durante los años sesenta Rodolfo Nieto vuelve a complejizar sus estructuras y retoma la agresividad de épocas anteriores. Y éstos, hay que decirlo, son cuadros mucho menos logrados que los que venimos comentando de décadas anteriores, sobre todo la de los años sesenta.

Brian Nissen

Andariego irredimible, Brian Nissen (Londres, 1939) vivió en Gales, Escocia y París. Realizó sus estudios en la London School of Printing and Graphic y en la École de Beaux Arts de París. En 1963 llegó a México y en 1964 la Galería Antonio Souza abrió sus puertas para este inglés que vino a nuestro país por casualidad y, de manera relativa, se quedó para siempre. Digo de manera relativa porque después de diecisiete años de vivir en el Distrito Federal se instaló en Nueva York con Montserrat Pecanins, su inseparable compañera. Desde entonces deambula entre uno y otro lugar y posee talleres en ambos sitios.

Y en el terreno de su difusión profesional cabe señalar los siguientes datos: más de veinticinco exposiciones individuales y colectivas en México, Colombia, España, Estados Unidos, Argentina e Inglaterra; muestras personales en la Galería Pecanins, el Museo de Arte Moderno de México, el Museo Carrillo Gil de la misma ciudad, el Museo de Monterrey, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, la Whitechapel Art Gallery de Londres, el Museo del Barrio de Nueva York, la Galería Joan Prats de Barcelona y dos exposiciones en el Museo Tamayo. En 1980 obtuvo la Beca Guggenheim y en 1995 el primer premio del Marco de Monterrey. Posee obras en distintas colecciones públicas, entre ellas el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Una de las piezas clave en la producción de Nissen es el *Códice Itz'papálotl*, cuyo referente es el poema "Mariposa de obsidiana" de Octa-



Brian Nissen. © Rogelio Cuéllar.

vio Paz. Fue Paz mismo quien sugirió la creación de esta obra a partir del poema. No resulta fácil desplazar los signos de la escritura precolumbina al lenguaje artístico moderno, y menos aún que un extranjero tome la posta de tal desafío, pero Brian asumió el riesgo y salió airoso de ello. En realidad, Nissen tomó contacto con el arte prehispánico desde que arribó a México y desde entonces esta elección temática forma parte medular en su trayectoria.

Entre sus primeros tanteos pictóricos está un autorretrato cuyos tonos dominantes son azules y verdes, que muestra al joven Nissen de una manera sintetizada y sin tregua en cuanto a la condición del propio retrato. Después, un dibujo titulado *Cinema*, de gran riqueza iconográfica, con una nutrida multitud que llena el espacio de la platea; son personajes inacabados, con la precisión del dibujo, mientras una serie de amplios grafos visita la pantalla.

Con un fondo que permea un rojo encendido, *Dance* nos propone una gesticulación de núcleos visuales dispuestos en declive, en franca compensación con los espacios donde ha-

bla el vacío. Todo parece responder a un precario equilibrio de formas en flotación. Con un fondo gris rosáceo plagado de transparencia y movilidad, *Dryline* exhibe un tendedero con ropas colgadas a modo de elementos que redondean la visibilidad del cuadro. Entre tanto, *Ducha* aglutina bajo el chorro de agua un complejo arracimamiento de figuras y formas varias, de modo tal que el cuadro se llena con estas marcas, una especie de lección de despliegue textural.

Por su parte, *Duo* reduce el esquema figurativo a dos desnudas figuras blancas dispuestas con amplio juego de verticales y horizontales (en un pintor que utiliza mucho las diagonales) sobre un fondo azul en el que sobresalen, a la derecha y abajo, dos retratos femeninos y, a la izquierda, una mancha informe. Este cuadro puede ser visto como el reino de lo femenino. *Gatuna* reabre la estructura curva y diagonal pendulante de los núcleos visuales, en una composición con mucho espacio alrededor, mientras que *Ping pong* remarca el aspecto lúdico de la obra al mismo tiempo que coloca en un adelantado primer plano la mesa de juego e introduce en las figuras un deliberado feísmo dentro de una no menos deliberada composición caótica.

Algo de Joy Laville existe en el sintetizado cuadro *Procession*, pero en *Relay* Nissen vuelve a sus señas con la dinámica puesta sobre la tela de sus figuras electrizantes. Por su lado, *Selva* constituye una tregua en el mecanismo dinámico que el pintor imprime a sus figuras. Hay en esta superficie figuras orondas, voluminosas y sensuales que se abren paso en medio de la naturaleza selvática. En *Shave* el autor reemprende el sistema ondulante y circular de prefiguración, un mecanismo que polariza la estructuración dinámica de los personajes. Entre tanto *Saca punta*, con un dejo pop al igual que *Cepillos*, continúa con el dinamismo antes señalado.

En épocas posteriores —y esto se vio en sus exposiciones del Museo Tamayo— Brian Nissen se volcó hacia las volumetrías escultó-



Tomás Parra. Archivo / Procesofoto.

ricas y los relieves. Un ejemplo está en *Chinampas*, logradas maquetas que rescatan una tradición y un hábito. Por su parte, las ricas y diversas representaciones de la mariposa de obsidiana así como los códices están entre los resultados más favorables dentro de la producción de este imaginativo artista.

Tomás Parra

Tomás Parra (Ciudad de México, 1937) participó durante los primeros tiempos en las reuniones de la Generación de la Vanguardia o de la Ruptura, pero después se marchó en un largo viaje, que duró muchos años, por toda Latinoamérica. Aun así, sus propuestas visuales coinciden con las del grupo. Es por eso que lo incluimos aquí. Vayamos al análisis o comentario de sus obras.

La batalla de San Romano: este cuadro instaura una glosa o reinterpretación de la obra que, con el mismo nombre, pintó entre 1456 y 1460 Paolo Uccello. Se trata de un tríptico cuya ubicación actual está repartida en tres museos:

la National Gallery de Londres, el Louvre y la Galleria degli Uffizi de Florencia. De las tres tablas, Parra recrea la de la derecha y, al compás de la tendencia a la síntesis que caracteriza a los tiempos modernos, el pintor mexicano elude la minuciosa profusión de detalles presentes en la obra original.

¿Qué significa glosar este cuadro de Uccello? Significa rescatarlo de las páginas de la historia del arte para reinventarlo de acuerdo a los cánones actuales. En otros términos, significa desempolvar, revivir la memoria del pasado hecho imagen para recolocar en la conciencia visual de nuestra época. Y simultáneamente, cuando el pintor abstractiza mediante brochazos y otros recursos similares su recreación del original, coloca entre paréntesis la nueva imagen y restituye, reinstala en el presente la obra que constituyó su punto de partida.

Existe un estudio preparatorio de *La batalla de San Romano* en el que pueden verse dos caballos con sus respectivos jinetes. El que ocupa la zona media de la superficie es blanco, mientras que el que está abajo, próximo al borde del cuadro, tiene un color verde azulado. El personaje situado arriba recibe la estocada de una lanza que parte de la irreconocible zona de sombra ubicada en la parte superior izquierda; el de abajo sostiene la lanza: él es el atacante. En la batalla la vida puede tener la duración de un instante, mientras la muerte está cerca, muy cerca, acechante. En la batalla la vida vale un centavo y la muerte adquiere dimensiones ilimitadas. En la batalla la vida y la muerte van unidas como un guante de hierro y fuego, porque el fuego se apaga como se apaga la vida y la supervivencia tiene la solidez del hierro.

Vayamos ahora al lienzo definitivo: el suelo, el fondo en general, es gris oscuro, casi negro, y alterna con el café. Hay tres caballos en el primer plano sobre la zona inferior izquierda del cuadro, uno es blanco amarillento, el del medio es rojo y casi invisible el tercero. Una figura vestida de gris oscuro monta al caballo rojo.

Arriba, sobre el cielo nocturno, varias lanzas ocre y grises atraviesan la superficie. Hay un caballo reclinado en el suelo, y en el centro una figura femenina, con los pies cortados. Por arriba, en la zona de la cabeza, en lugar de cabeza y de brazos tiene alas, una lanza la atraviesa. La mujer es gris, también es gris el torso con la pierna (que es dominante) de la figura sin cabeza montada en el caballo blanco de la derecha. Arriba hay lanzas grises y ocre. Es un cuadro de una epicidad expansiva.

El borramiento del paisaje: otra vez es la *tabula rasa* emprendida por la abstracción. Ya el neoclasicismo había prescindido del paisaje, que después se recupera con el realismo y con algunas figuras del impresionismo (pensemos en *El almuerzo desnudo* de Manet) y, erosionado, con el divisionismo y el puntillismo. Ahora bien, al margen de los cambios determinados por la sucesión de los estilos, la abstracción conlleva una suerte de escepticismo, de nihilismo estético y al mismo tiempo emerge con toda la intensidad renaciente de lo nuevo. En su paráfrasis de *La batalla de San Romano* Tomás Parra reemprende la incorporación de un realismo *sui generis* pero ausenta el paisaje y, con ello, se pliega a las formas de estructuración de su época.

Sin título (1972): resuelto mediante una sutil gradación de grises y blancos, el espacio en esta pequeña joya del dibujo genera una doble habitabilidad, la de sus propias latencias, esos asomos secretos que titilan en las suaves ondulaciones del claroscuro, y la del conjunto de figuras entregadas a la visión del observador. ¿Cómo se distribuyen esos extraños, delirantes seres que parecen aflorar desde el más hondo imaginario fantástico? En tres núcleos que formalmente van disminuyendo de izquierda a derecha. En el primero, brotando del rincón inferior de la superficie, un conjunto de figuras antropomorfas, con picos de ave, se arraciman entremezcladas con una serie de tubos que las conectan entre sí. Son formas desnudas, de una fluida sensualidad expandida hacia la que

representa el segundo núcleo visual, mientras el tercero se define como una suerte de flor invertida con un gran falo en su parte inferior. Si deslizamos una mirada global sobre esta imagen, descubriremos que no hay diferenciación nítida entre suelo y cielo porque todo se une y se difumina en un espacio crepuscular.

Sin título (1970) es un óleo de neto corte surrealista, aunque diferente a las imágenes del surrealismo típico europeo. Hay por lo menos dos cuerpos sin cabeza, o con una cabeza muy desrealizada y cortada de su tronco, el de la izquierda, que concentra sobre su masa la parte más clara de la obra, si tenemos en consideración una serie de tubos o líneas punteadas de rojo que también son claras. Todo el espacio del cuadro, con sus ricas transparencias y veladuras, está colmado de formas abstractas. Y los cuerpos que mencionamos al principio de la descripción se acogen a la semejanza con maniqués; como si éstos, en su carácter emulatório, condensaran el simulacro de una esencia orgánica implícita en la *sui generis* lección de anatomía comportada por los tubos que proliferan aquí y allá.

Los conductos o tubos reaparecen en *Nido de visiones* de 1971 y en *Río de obsidiana* de 1975, ambas con un nutrido despliegue iconográfico que se esparce por todo el campo del cuadro. Ambas, reiterando los conductos o tubos que conectan entre sí varios núcleos visuales. No hay en *Nido de visiones* un núcleo central, todo se compensa y sostiene en precario equilibrio. Por el contrario, *Río de obsidiana* posee tres núcleos nodales en tres cuerpos con piernas y pelvis, perfectamente delineados los dos de la izquierda, mientras que el de la derecha, de color rojo, corta sus piernas con el límite inferior de la superficie. Hay un suelo y un cielo en esta obra, el suelo está lleno de ánforas y cerca del cielo —oscuro, cerrado, colmado de sugerencias y confundiendo con el resto del plano de apoyo— una caja transparente sin base ni fondo encierra parte de la iconografía.



Gabriel Ramírez. © Rogelio Cuéllar.

Las tres obras que acabamos de comentar poseen una atmósfera francamente fantástica, en la que la pesadilla y el sueño permean con ecos diversos su fabuloso entramado.

Gabriel Ramírez

De formación autodidacta, Gabriel Ramírez nace en Mérida, Yucatán, en 1938 y, después de vivir y exponer durante años en el Distrito Federal, vuelve a su tierra de origen, tal vez cumpliendo un anhelo, el de alejarse del epicentro artístico para recluirse en el espacio aislado de su primer entorno y de su pintura. Consuma así un periplo análogo al que recorrió Van Gogh, quien —tal como narra Juan García Ponce en su libro *Nueve pintores mexicanos*, editado por Era en 1968— provocó en el autor yucateco el “deslumbramiento” que lo condujo a la experiencia de la pintura. Van Gogh se refugió en los parajes abiertos y cegadoramente soleados de Arles, donde la pla-

nicie sembrada de girasoles lo confrontaba con el extremo dramatismo que constituyó su vida y su obra; de esa densidad trágica emergía la violencia impresa a fuego en sus actos y en su pintura. Y su radicalidad lo llevó al suicidio.

Ni la vida ni la obra de Gabriel Ramírez poseen la contundencia de aquel paradigma a partir del cual comenzó a pintar. Como dice García Ponce, “la naturaleza del deslumbramiento de Ramírez tenía un carácter distinto. Tal vez sea legítimo suponer que se encuentra en la posibilidad de someter y encerrar la violencia natural de la realidad a un orden formal, dentro de la que ésta adquiera otro valor y otro sentido, que la dolorosa tarea de Van Gogh le sugería”¹²

La foto en blanco y negro de Ramírez reproducida en el libro citado del escritor también nacido en Mérida muestra a un hombre delgado, con los brazos cruzados sobre el pecho, los hombros encogidos, el rostro serio con gesto adusto, un poco duro, recluido en sí mismo, rodeado por una vegetación exuberante. ¿Qué buscaba el pintor con su retorno a la ciudad natal? ¿Reencontrarse, tal vez, con esa tensa serenidad que parece sustraerlo de la presencia del fotógrafo? Lo cierto es que si la soledad del taller espejea la soledad intrínseca de la pintura, y Ramírez volvió a la naturaleza exuberante de Yucatán, seguramente esa elección fue conducida por una búsqueda de aislamiento creativo consustancial.

La foto, entonces, admite la lectura de una anticipación. “Horror al vacío”, dice García Ponce cuando reflexiona a propósito de la organización de las formas llenando toda la extensión de la tela en las obras de este artista. Cabría agregar que, desde su visualidad arreferencial, ese colmar la superficie guarda, contradictoriamente (contradicción intrínseca), un lejísimo eco de lo real circundante, o más

bien, de una intrarrealidad. No en vano una de sus pinturas se llama *La tierra murmura con su sentido*.

Como el obturador de la cámara fotográfica que se cierra para después develar la imagen, pero con resultados totalmente distintos a la reproducción exacta de aquélla, el artista realiza un proceso de apropiación y distanciamiento, inclusión y expulsión delegadora, con indicios de violencia a veces, controversialmente calma otras, aunque siempre contenida: recoge el mundo en su visión interna (un mundo que excluye todo elemento urbano), lo fragmenta y en ocasiones combina transfigurado en su imaginario para deslizarlo mediante una frontal, decidida metamorfosis, hacia la no planicie y sí planitud, y oclusiva plenitud, de la tela. Así, el alejamiento de lo real se ha producido al máximo, pero quedan sus huellas en los títulos: *Cielo cubierto de silencio*, *Sol ostentoso*, *Lleno de imágenes únicamente*, *Grupos de soles pasajeros y extraños*, *Brotó un relámpago*, *Vista parcial de un paisaje perpetuo*.

Son los paisajes de la memoria. Gabriel Ramírez tuvo que abandonar esos paisajes durante aquellos años sesenta en los que se consolidó la Generación de la Ruptura, para poder pintarlos a partir de su recuerdo en consonancia con las formas modernas. Y expandió su naturaleza originaria hacia la naturaleza universal.

Vicente Rojo

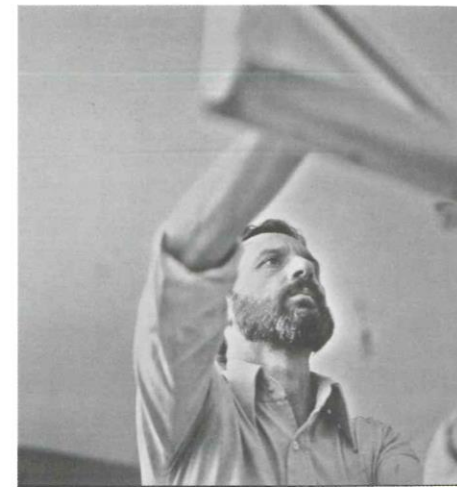
Como muchos exiliados españoles que encontraron en México una nueva tierra para vivir gracias a la invaluable decisión del presidente Lázaro Cárdenas, Vicente Rojo (Barcelona, 1932) llegó sin pasaporte a este país en 1949, donde inmediatamente obtuvo la nacionalidad mexicana. Vivió por lo tanto casi diez años en la España franquista.

Dentro de la Generación de la Ruptura, Rojo pertenece al grupo de pintores situados claramente en la abstracción. Sus primeros acercamientos a la pintura cuentan con obras de

preciso enclave figurativo. Después vendrá un periodo explorador en el campo de la abstracción, cuyo resultado más resaltante y logrado son las *Geometrías* y las *Destrucciones del orden*. En las primeras introduce objetos como trozos de caucho y esferas de goma, con escasa o nula cobertura pictórica. En las *Destrucciones del orden* la acción estructurante pendula entre una zona de la superficie en la que la geometría desliza un orden relacionado con el modernismo y otra zona de la obra —generalmente presentada a modo de díptico— en que se permiten rupturas que a veces perforan la tela y poseen un deliberado caos gestual, equivalente, si cabe el término, a la ruptura no sólo con la representación, sino, además, con el soporte de la misma.

Pero este autodidacta fija el comienzo de su producción en 1964-1965, cuando nacen los cuadros incluidos en la serie Señales. El elemento unificador de este conjunto es un triángulo que reitera la forma del nombre y se fija sobre la superficie en una diversidad de tamaños y disposiciones. Puede ocupar el centro del cuadro como un pequeño punto a partir del cual se despliegan las otras formas o abarcar una mitad del lienzo. Asimismo, la pluralidad de formas que asume el triángulo-señal en los distintos cuadros se aproxima a la silueta de una escuadra, de varias escuadras superpuestas; dibuja nítidamente sus contornos o los desdibuja, borra una de sus líneas para perfilar un ángulo, se confunde con manchas y otras formas o excepcionalmente desaparece, como sucede en *La gran marca* de 1966.

Inserta en las leyes específicas de la articulación formal —en ese repliegue, márgenes adentro de la tela, que crea su presencia visible a partir de la expulsión de lo representativo—, en esta primera serie Rojo utiliza la señal como un recurso geométrico que instaura el núcleo relacionante entre uno y otro cuadro. En otras palabras, la señal es una afirmación de la serie, que adquiere estatuto en el decurso de la obra global. Pero, como se sabe, si toda obra es



Vicente Rojo. © Rogelio Cuéllar.

lenguaje y en este caso expulsión de la lengua narrativa, desvío de la misma, vaciamiento y silencio, silencio desde ese otro lenguaje que es la organización formal, el vocablo *señal*, la introducción de la señal en las pinturas emerge como un enigma, dentro y fuera de las mismas.

Vayamos al extremo opuesto: un cartel colocado al costado de una carretera en el que vemos una señal comunica algo que puede ser entendido fácilmente. La señal en Vicente Rojo anula ese sentido comunicante para establecer el secreto de otros rumbos, dispares y dispersos, encerrados en el lado oculto de la conciencia de su autor y de nosotros como espectadores, cuando algo inapresable desde el interior se conecta con la pintura. Ello ocurre, sobre todo, con las señales más poéticas, aquéllas donde el lenguaje pictórico abre más misterios, justamente porque la lengua del poeta está plagada de suspensiones, de pausas, de vacíos. Y el vacío, ese espacio habitado por lo inexpresable, se consume intensamente en *Señal apoyada 1* y *Señal con perfil oscuro* (ambas de 1970), entre otras, y en ese espacio azul abierto que exhibe la *Señal 10* (1969). Se trata de los últimos cuadros de la serie, aquellos que alcanzan un mayor grado de lirismo. Un lirismo hecho de

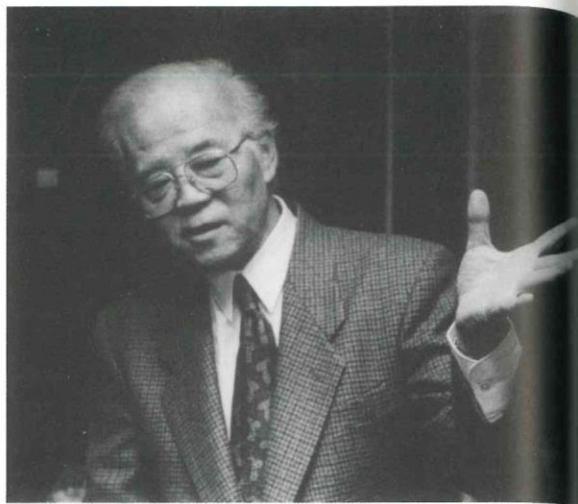
¹² *Ibid.*, p. 69.

grandes zonas desnudas, síntesis, ocultamiento encendido.

A partir de 1970 Rojo pinta durante cinco años las Negaciones, que giran en torno a la letra T. Como en Señales, otra vez el artista recurre a un elemento de otro código. Según Rojo, cada cuadro debía oponerse, colocar entre paréntesis al anterior; de ahí el nombre de la serie. De una manera similar a la grieta de las *Destrucciones del orden*, ésa fue su manera de aproximarse a la polémica como rasgo constitutivo de las vanguardias. Entre el orden y el caos, Rojo eligió el orden. Después seguirá, entre 1975 y 1980, Recuerdos, basados —como en Negaciones— en múltiples conformaciones del cuadrado: variaciones cromáticas, evanescencias, pautas cercanas al diseño, áreas de color uniforme, perfiles nítidos y desdibujados. La serie México bajo la Lluvia rompe el acertijo del lustro para empezar en 1980 y culminar en 1990, año en el que nace Escenarios y sus subseries, en las que Rojo trabaja hasta que, en la actualidad, irrumpe Escrituras.

México bajo la Lluvia es la serie en la que el artista nombra su país de adopción y algo sustancial de esta exuberante tierra. También es el primer conjunto en el que alude a la naturaleza. La diagonal atraviesa por entero la superficie de los cuadros, se quiebra, ondula, se apoya continua y uniforme sobre el fondo, se colma de pequeños objetos ocultos desde los cuales aflora la pintura. Hay espesor y sutileza, una policromía que no cesa. México bajo la Lluvia combina una articulación severa con el eco remoto, contenido de la fiesta.

Rojo estudió escultura en la diezmada Barcelona de la posguerra y la retomó a mediados de los años ochenta. Al mismo tiempo, sus pinturas se hicieron más espesas, próximas al relieve y en diálogo con la escultura. Esto es lo que caracteriza a la mayoría de los cuadros que forman el núcleo de la serie Escenarios. A partir de ahí nacen las subseries, Volcanes, Estelas, Códices, Monumentos, Paseo de San Juan y Los Espejos.



Kazuya Sakai. © Rogelio Cuéllar.

Kazuya Sakai

El artista argentino japonés Kazuya Sakai nació en Buenos Aires en 1927. Muy pronto, en 1934, sus padres lo llevaron a estudiar a Japón, donde cursó los cursos primarios y secundarios y se graduó en filosofía y letras.

En 1951 regresó a la capital argentina, donde vivió once años consecutivos. Con su formación autodidacta, se dejó influir por el arte concreto, en especial por Tomás Maldonado y Lidy Prati. En 1952 tuvo su primera muestra individual en la Galería La Cueva. En 1954 fue curador de la exposición *Estampas japonesas* en la Galería Bonino. En 1955 se fundó la Asociación Arte Nuevo, que agrupaba a artistas concretos independientes y abstractos libres. Y en el mismo año Sakai se percató de que hay una topología japonesa en su pintura. Descubre, además, que sus signos caligráficos poseen la misma herencia.

En 1956 Kazuya fundó el Instituto Argentino Japonés de Cultura y al año siguiente expuso en una colectiva integrada por Osvaldo Borda, Víctor Chab, Josefina Robirosa, Rómulo Macció, Marta Peluffo y Clorindo Testa. Se trataba del primer salón de arte no fi-

gurativo y su sede fue la Galería Peuser de Buenos Aires.

En 1957 se realizó en la Galería Pizarro la colectiva del Grupo de los Siete, en el que estaba incluido. En 1958 obtuvo una de las medallas de oro en la Exposición Internacional de Bruselas y entró como profesor a la Universidad de Buenos Aires. Durante ese mismo año crea, junto con Osvaldo Svanascini, la colección Asoka de la Editorial Mundo Nuevo, que difunde obra de India, Tíbet, China y Japón. También en 1958-1959 expone por primera vez nada menos que en la Galería Bonino, sala de privilegiada referencia en el ambiente porteño. En 1960 se realiza en el Museo Nacional de Bellas Artes la exposición del Grupo de los Cinco, compuesto por Fernández Muro, Sara Grilo, Miguel Ocampo, Clorindo Testa y Kazuya Sakai. También en 1960 Sakai obtiene el primer premio en la Bienal de Pintura. En 1961 participó en el envío argentino a la VI Bienal Internacional de São Paulo, Brasil. Y en 1962 integró el envío argentino a la Bienal de Venecia, junto con Antonio Berni, entre otros autores. En 1963-1964 viajó a Estados Unidos para concretar una individual en Cleveland y otra en St. Louis. Se queda a vivir en Nueva York y no regresa más a vivir en Buenos Aires. En 1965 se muda a México, donde pasa a formar parte de la Generación de la Ruptura a través del Salón de los Independientes en 1968. Pero antes inicia su producción intensamente geométrica. Desde 1972 hasta 1976 es editor en jefe y director artístico de la revista *Plural*, dirigida por Octavio Paz. En *Plural* creó una separata que concentraba a artistas latinoamericanos y estaba escrita por los mejores críticos de arte. En 1974 es profesor visitante de arte e historia del arte en la Universidad de Iowa, mismo cargo que obtendría en 1978 en la Universidad de Texas. Antes, en 1976, expuso colectivamente en el Museo de Arte Moderno de México junto con los principales geométristas mexicanos. Sakai está considerado precursor del geometrismo en México. En 1978 se

fue a vivir a Texas. Hasta entonces y después de ese año exponía regularmente en las galerías Juan Martín y Pecanins de México.

Kazuya Sakai no fue solamente un geométrista cabal, también incluyó en parte de su obra un suave enclave óptico y, en otra zona de su producción, una geometría lírica muy libre, que complejiza la estructura de cada cuadro. Esto en su obra más consolidada, porque primero, en una etapa muy temprana, emerge de un modo muy consolidado la caligrafía y lo gestual, mezclados con un sintético expresionismo abstracto y un incisivo informalismo. Y en sus cuadros iniciales aparece una geometría de elegante, refinada precisión.

Entre 1984 y 1994 Sakai practica un *op art sui generis* y después vuelve al tachismo, el informalismo, lo caligráfico, llenando el espacio o reduciendo lo pintado a una mancha, al recuerdo lejano de la marca, la señal, lo no dicho.

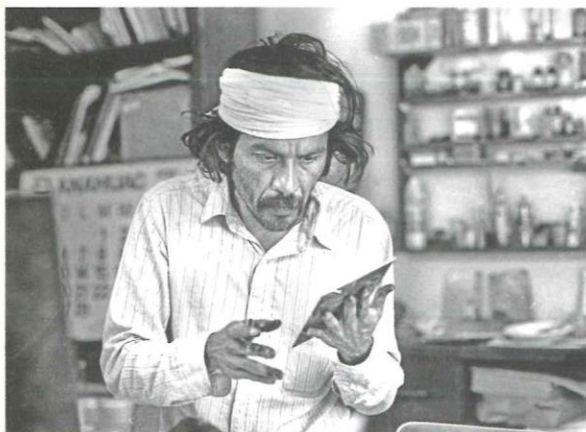
Dueño de una riquísima trayectoria, Kazuya Sakai, el hijo de inmigrantes japoneses residentes en la Argentina, falleció en 2001 sin olvidar, seguramente, su doble origen y su elegida condición de argentino y latinoamericano, como le dijera alguna vez en una entrevista a quien escribe estas líneas.

Francisco Toledo

Pese a que Francisco Toledo (Juchitán, Oaxaca, México, 1940) no perteneció históricamente a la Generación de la Ruptura, sus formas sí se enlazan con ella y su obra constituye, asimismo, uno de los puntos más altos de la vanguardia mexicana. Es por eso que lo incluimos en este ensayo.

El vocablo *moderno* se remonta al siglo v. Entonces se usó para delimitar al mundo cristiano del romano y pagano, dice con otras palabras Jürgen Habermas en su ensayo "La modernidad, un proyecto incompleto".¹³ En distintos

¹³ *La posmodernidad*, Kairós-Colofón, México, 1988, p. 20.



Francisco Toledo. © Rogelio Cuéllar.

momentos de la historia, este concepto sirvió para diferenciar el presente del pasado, sigue más adelante el mismo Habermas, y en otro párrafo cita a Octavio Paz: “la vanguardia de 1967 repite las acciones y gestos de la de 1917. Estamos experimentando el fin de la idea de arte moderno”¹⁴ Hoy, los límites entre modernidad y vanguardia emergen difusos y, como se sabe, a un artista moderno cuya obra sigue legitimándose con el paso del tiempo se le suele llamar clásico. En tal contexto, ¿es posible ubicar a Francisco Toledo como el último de los clásicos mexicanos? Sí, pero también como uno de los últimos vanguardistas. ¿Por qué?

Pablo Picasso, así como Matisse y Gauguin, fundaron la modernidad en el cruce del siglo XIX y el XX explorando —además de la ruptura de la representación ilusionista, entre otros aspectos— las formas del arte africano. De hecho, esas piezas pertenecientes a otro pasado, desagregado de la cultura antropocéntrica occidental, son uno de los sustratos del cubismo. Francisco Toledo no va a buscar en otras regiones las pautas culturales del pasado para articular su estética. En un movimiento inverso, cruza el Atlántico, asimila en Europa las formas de la modernidad y de las vanguardias y las incorpora a

su propia combinatoria iconográfica, recogida en las fuentes referenciales de su tierra: Juchitán, Oaxaca.

Se trata de modelos que se remontan al pasado prehispánico y que perduran hasta el presente. Toledo moviliza sus organizaciones visuales hacia dos rasgos. Por un lado la reproducción con distintos grados de verosimilitud de un bestiario hecho de peces, conejos, escorpiones, iguanas, batracios y objetos como botellas y zapatos; por otro, un alejamiento respecto a ese mecanismo reproductor de lo real. Esta desrealización no sólo asoma en sus figuras sino, asimismo, en la organización de las formas sobre sus pinturas, dibujos y gráficas. Fragua, de ese modo, un universo que ata cabos con lo real y, simultáneamente, despliega la metáfora.

La metáfora fulgura en la obra de Toledo gracias a su imbricación, sobre una misma imagen, o en un continuo que ensambla diversas figuras de perfiles humanos y animales en una especie de apareamiento incesante, explícito a veces, simbólico otras. Todo consiste en una fusión y cópula que abre exaltadamente el imaginario del artista hacia una consumación del erotismo en su más alta expresión ritual, mítica, en una concreción del juego deudora de la vanguardia.

Este vertebrador temático, en efecto, tal como circula en las superficies del pintor, apuntando tanto al desenfado como a una poética del erotismo, halla sus cauces conceptuales en *El erotismo* de Georges Bataille. Bataille estudia en ese libro el sustrato mítico que otorgaban los pueblos antiguos a la sexualidad, el significado religioso de las festividades orgiásticas, su inclusión de lo transgresivo dentro de esa experiencia ceremonial. Toledo inserta su obra en el espacio mítico de la fiesta dionisiaca y de la fiesta como la concebían los antiguos pueblos preoccidentales, realizando así una metáfora de la misma. Muchos de sus cuadros están colmados por figuras que, en su gestación continua y sin tregua, auscultan la androginia, la combinación de géneros y la mezcla de la con-

dición humana y animal sin jerarquías, tal como la concebían los primeros hombres.

Y suele colmar toda la extensión de la tela con imágenes y brotaciones de otras formas mayores que poseen un intenso, encendido dinamismo. Todo es despliegue, nacimiento, gestación y resurrección en la coreografía visual de Toledo. ¿Es transgresora su obra? Lo fue en los años sesenta y setenta. Ahora es mucho más que eso. En un mundo como el actual, donde la mayoría de las producciones estéticas han perdido su sentido ritual, la transgresión de Toledo se ha convertido, insisto, en una poética

del erotismo, y eso es mucho decir. De ahí que sea uno de los últimos clásicos de la modernidad cultural mexicana y un vanguardista a ultranza.

Por otra parte, Francisco Toledo no es de ninguna manera un artista local. Revela su cultura de origen bajo las formas de la alta cultura universal. Tan zapoteco como europeo, trabaja su rica articulación formal con tanta maestría como elabora las gradaciones de luz, color y materia. Todo ello colocado sobre un campo expansivo en cuya circularidad subyace la antigua concepción cíclica de la vida.

¹⁴ *Ibid.*, p. 23.

Bibliografía

- Bataille, George, *El erotismo*, Sur, Buenos Aires, 1960.
- Cardoza y Aragón, Luis, *Gerzso, Mérida, Tamayo*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1979.
- Conde, Teresa del, *Francisco Toledo*, Secretaría de Educación Pública, México, 1981.
- Conde, Teresa del y Luis Mario Schneider, *Manuel Felguérez, muestra antológica*, Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública, México, 1987.
- Cuevas, José Luis, *Cuevas por Cuevas*, prólogo de Juan García Ponce, Ediciones Era, México, 1965 (colección Imágenes).
- Dorfles, Gillo, *El devenir de las artes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977 (Brevariarios).
- Eder, Rita, *Gironella*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981.
- _____, *Gunther Gerzso, el esplendor de la muralla*, Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Ediciones Era, México, 1994 (Galería. Colección de Arte Mexicano).
- El geometrismo mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1977.
- Esto es Gallo*, catálogo de Alberto Gironella, exposición antológica, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, 1984.
- Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1952.
- Fuentes, Carlos y Teresa del Conde, *Juan Soriano y su obra*, Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública-Instituto Cultural Cabañas-Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional del Gobierno del Estado de Sinaloa-Instituto Michoacano de Cultura-Instituto Cultural de Aguascalientes-Museo del Palacio de Bellas Artes, México, 1985.
- García Ponce, Juan, *Nueve pintores mexicanos*, Ediciones Era, México, 1968.
- _____, *Vicente Rojo*, Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971.
- _____, *Felguérez*, Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1976.
- Jaguer, Édouard, *Gironella*, Ediciones Era, México, 1964 (colección Imágenes).
- Juan Soriano, retratos y esculturas*, Grupo Azabache, México, 1991.
- La posmodernidad*, Kairós-Colofón, México, 1988.
- Los ecos de Mathias Goeritz*, catálogo de la exposición retrospectiva realizada en el Antiguo Colegio de San Ildefonso-Instituto de Investigaciones Estéticas, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM-Instituto Nacional de Bellas Artes-Dirección General de Publicaciones, CNCA-Instituto Goethe-Patronato de la Industria Alemana para la Cultura, México, 1997.
- Lucie-Smith, Edward, *Movimientos en el arte desde 1945*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1979.
- Mena, Filiberto, *La opción analítica en el arte moderno*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1977 (colección Punto y Línea).
- Monsiváis, Carlos, *Toledo, lo que el viento a Juárez*, Ediciones Era, México, 1986.
- Moreno Villarreal, Jaime, *Lilia Carrillo, la cons-*

- relación secreta*, Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Ediciones Era, México, 1993 (Galería. Colección de Arte Mexicano).
- Nelken, Margarita, *Carlos Mérida*, Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1961.
- Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, Ediciones Era, México, 1970 (colección Imágenes).
- Orozco, *una relectura*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983.
- Paz, Octavio, *Los privilegios de la vista II*, tomo 7 de las *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
- Pedro Coronel*, Grupo Financiero Bital, México, 1993.
- Pitol, Sergio, *Juan Soriano, el perpetuo rebelde*, Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Ediciones Era, México, 1993 (Galería. Colección de Arte Mexicano).
- Rufino Tamayo, 70 años de creación*, Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública-Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, 1988.
- Ruptura*, catálogo de la exposición realizada en el Museo de Arte Contemporáneo Álvar y T. de Carrillo Gil, México, 1988.
- Tibol, Raquel, *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
- Vicente Rojo*, Ministerio de Cultura de España, Madrid, 1985.
- Wolfgang Paalen*, catálogo de la exposición realizada en el Museo de Arte Contemporáneo Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1994.

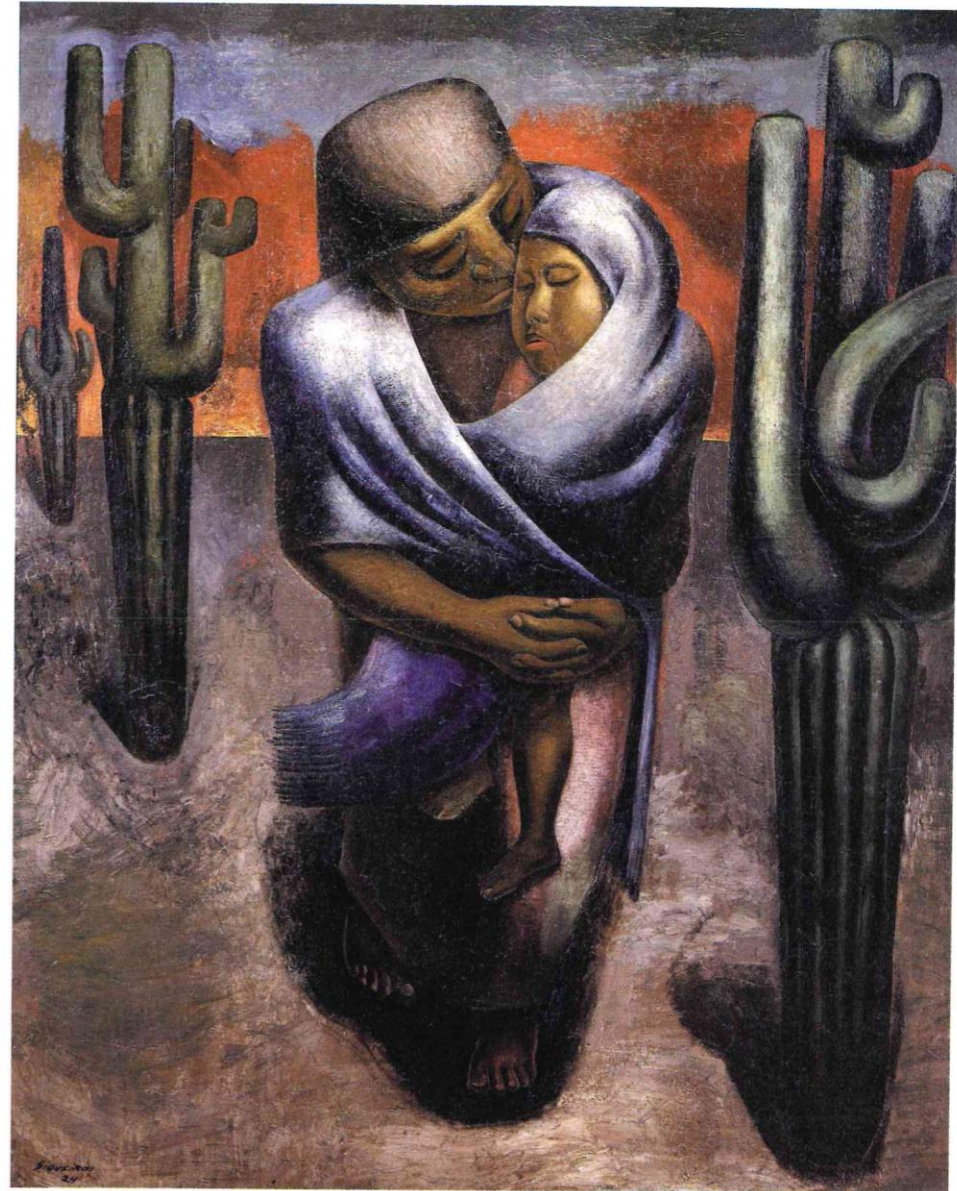
LÁMINAS



Diego Rivera, *Joven con suéter gris (Jacques Lipchitz)*, 1914, óleo sobre tela, 65.1 x 54.9 cm.
The Museum of Modern Art, Nueva York © The Museum of Modern Art/Licensed by SCALA / Art Resource, N. Y.
D. R. © 2012 Banco de México, "Fiduciario" en el Fideicomiso relativo a los museos Diego Rivera y Frida Kahlo.
Av. 5 de Mayo 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc, México, D. F.



José Clemente Orozco, *El hombre en llamas*, 1937-1939, pintura al fresco, 11 m de diámetro. Hospicio Cabañas, Guadalajara, Jalisco, México. Fotografía: Bob Schalkwijk / Art Resource, N. Y.



David Alfaro Siqueiros, *Madre campesina*, 1924, óleo sobre arpillera, 180 x 240 cm. Museo de Arte Moderno, Conaculta, INBA. Fotografía: Gianni Dagli Orti / The Art Archive at Art Resource, N. Y. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2012.



Diego Rivera, *El tianguis*, 1924, pintura al fresco, 4.68 x 2.36 m. Muro norte, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México.
Fotografía: Bob Schalkwijk / Art Resource, N. Y. D. R. © 2012 Banco de México, "Fiduciario" en el Fideicomiso relativo a los museos Diego Rivera y Frida Kahlo. Av. 5 de Mayo 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc, México, D. F.



David Alfaro Siqueiros, *Del Porfirismo a la Revolución*, 1957-1966, acrílico y piroxilina sobre madera forrada con tela, 419 m². Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Ciudad de México, Conaculta, INAH. Fotografía: Bob Schalkwijk / Art Resource, N. Y.



Rufino Tamayo, *Venus fotogénica*, 1935, óleo sobre tela, 75 x 100 cm.
Museo del Ex Arzobispado de México, SHCP. Fotografía: Francisco Kochen.
© D. R. Rufino Tamayo/Herederos/México/2012 Fundación Olga y Rufino Tamayo, A. C.



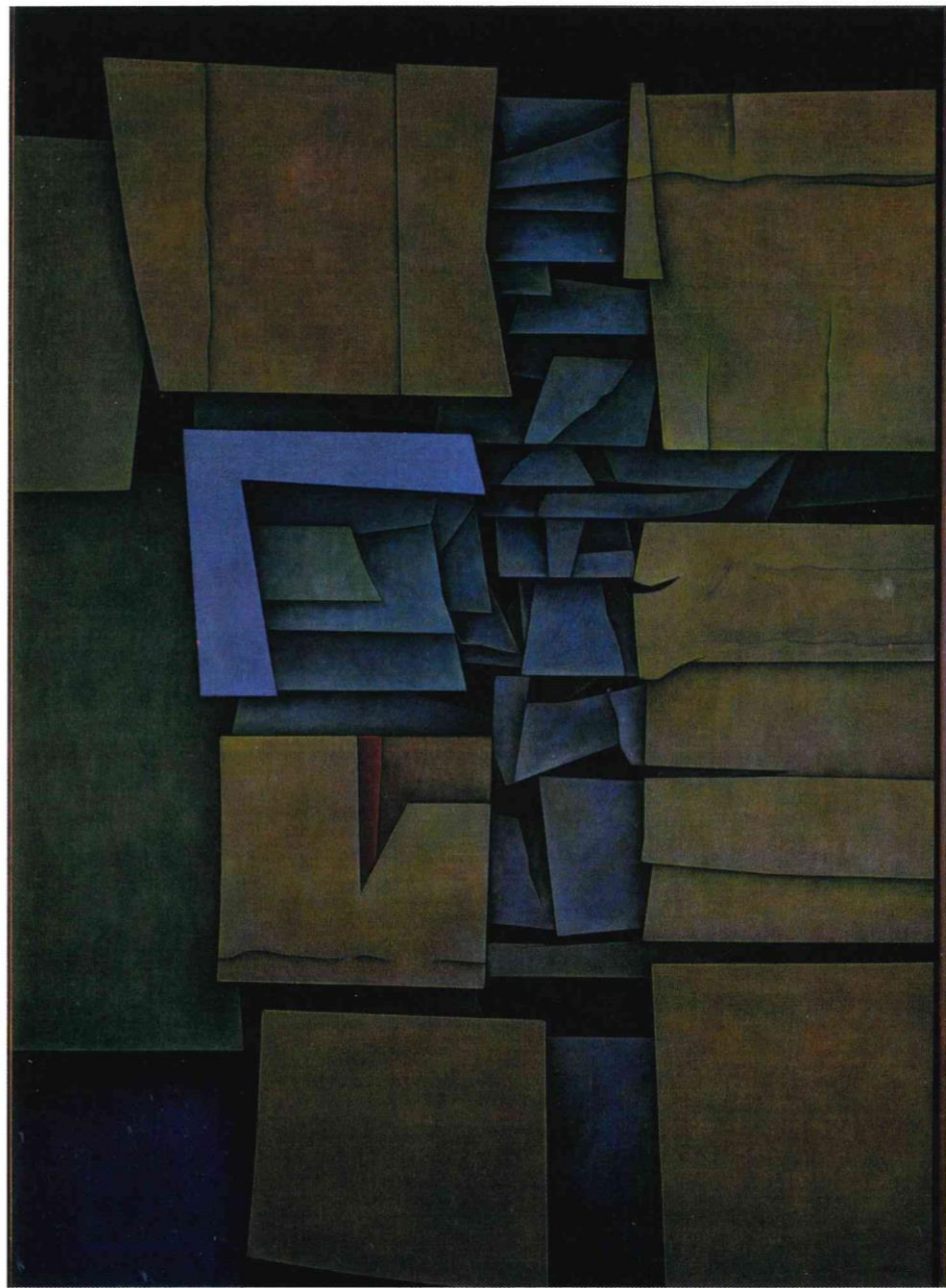
Rufino Tamayo, *Las músicas dormidas*, 1950, óleo sobre tela, 130 x 195 cm.
Museo de Arte Moderno, Conaculta, INBA. Fotografía: Francisco Kochen.
© D. R. Rufino Tamayo/Herederos/México/2012 Fundación Olga y Rufino Tamayo, A. C.



Carlos Mérida, *Angelitos*, ca. 1940, óleo sobre tela, 61 x 50 cm. Museo de Arte Moderno, Conaculta, INBA.
Fotografía: MAM. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2012.



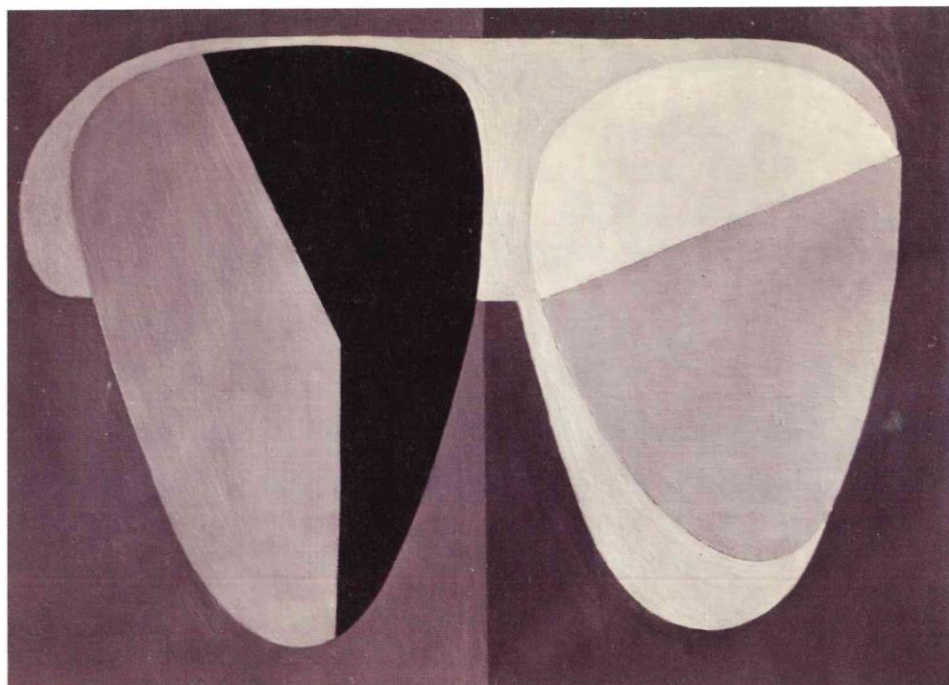
Gunther Gerzso, *La barca*, 1941-1942, óleo sobre masonite, 43 x 40 cm. Galería Mary-Anne Martín.
Fotografía: Francisco Kochen.



Gunther Gerzso, *Personaje mitológico*, 1964, óleo sobre tela, 100 x 73 cm. Col. particular.
Fotografía: Francisco Kochen.



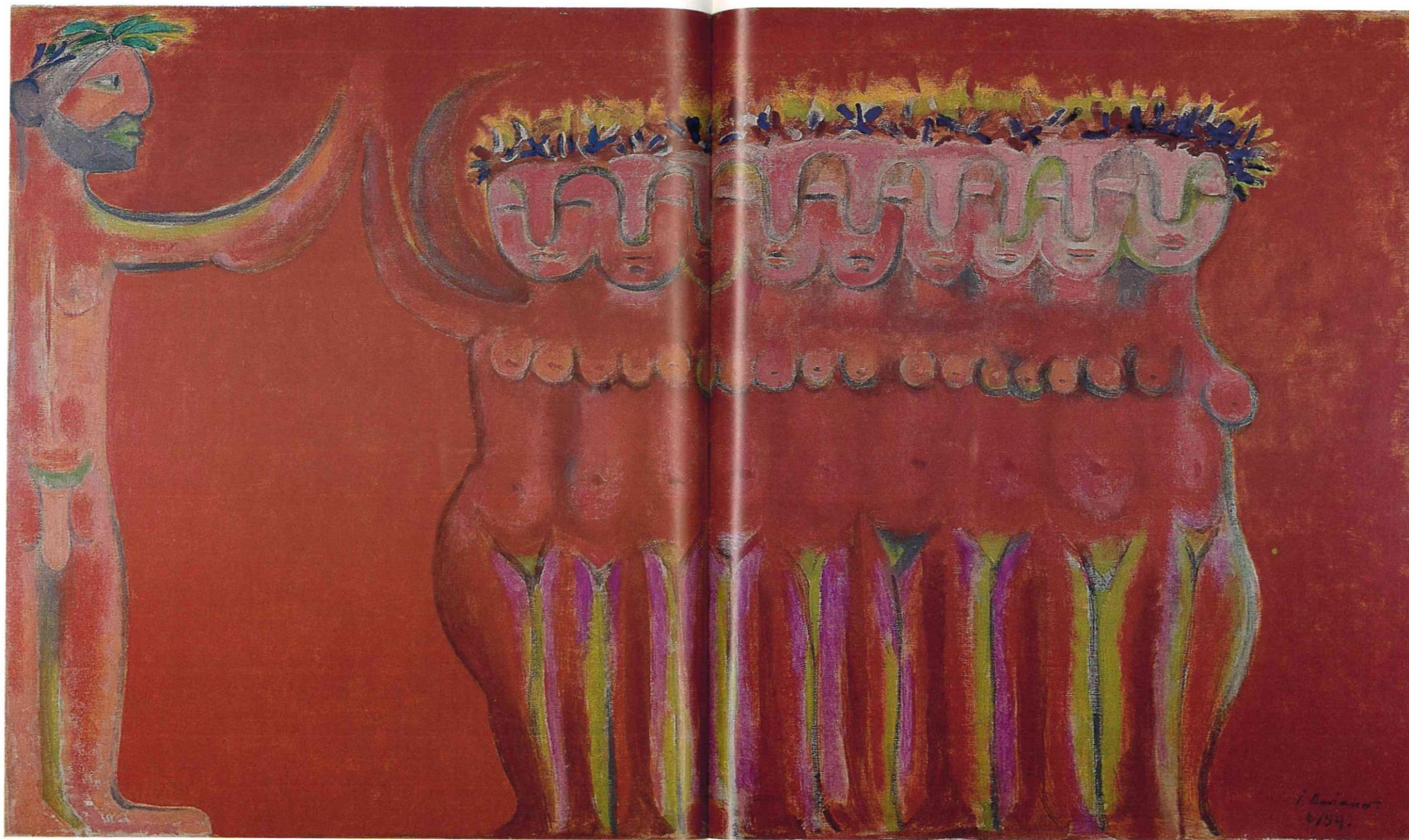
Mathias Goeritz y Luis Barragán, *Torres de Ciudad Satélite*, 1957, Ciudad de México.
Fotografía: Ignacio Auditore / Latinstock México.



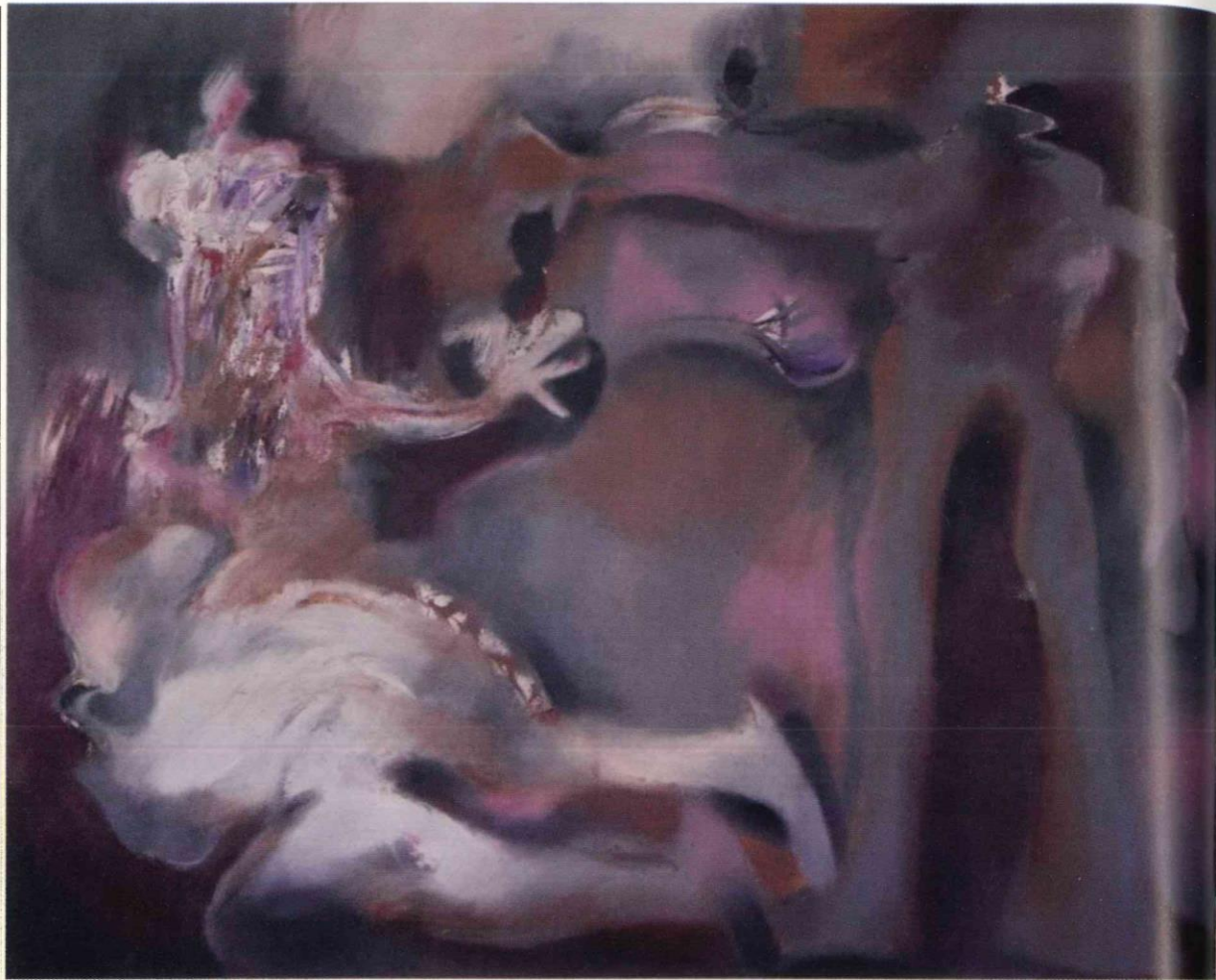
Wolfgang Paalen, *Dos cabezas*, 1935, óleo y temple sobre tela, 99 x 129.5 cm. Galerie Döbele, Dresde-Ravensburg.
Fotografía: Paalen Archiv, Berlín, Alemania.



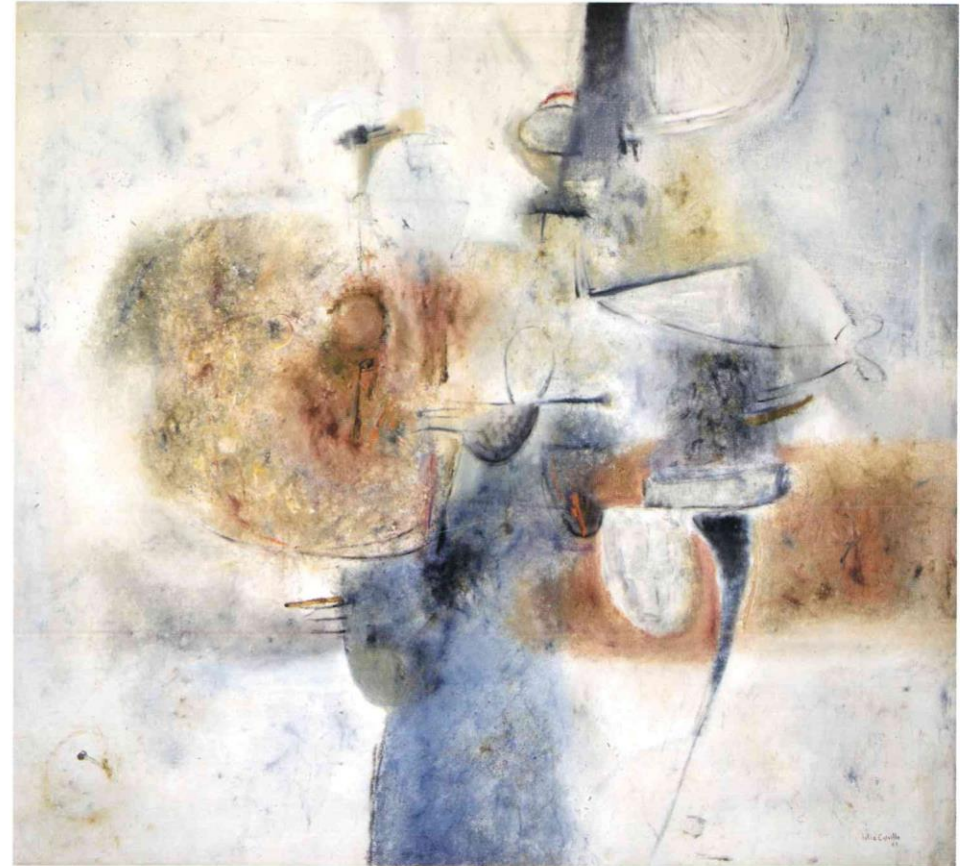
Valdy, *Reflejos de arquitectura futura*, 1968, acrílico y óleo sobre tela, 4 x 6 m. Museo de Arte Moderno, Conaculta, INBA.
Fotografía: MAM. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2012.



Juan Soriano, *Apolo y las musas*, 1954, óleo sobre tela, 135 x 200 cm.
Museo de Arte Moderno, Conaculta, INBA. Reproducción: MAM.
Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2012.



Gilberto Aceves Navarro, *La decapitación de Juan Bautista*, 1978, óleo sobre tela, 80 x 100 cm.
Col. Emma Blaisten. Fotografía: Museo Col. Andrés Blaisten.



Lilia Carrillo, *A mediodía*, 1967, óleo sobre tela,
100 x 110 cm. Col. Andrés Blaisten.
Fotografía: Museo Col. Andrés Blaisten.



Arnaldo Coen, *Unión de opuestos*, 1968, óleo sobre tela, 120 x 150 cm. Museo de Arte Moderno, Conaculta, INBA.
Fotografía: MAM. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2012.



José Luis Cuevas, *La gusanera*, 1965, litografía, 56.5 x 76.3 cm. Museo José Luis Cuevas. Fotografía: Javier Hinojosa.



Pedro Coronel, *El advenimiento de ella*, 1958, óleo sobre tela, 182 x 303 cm. Museo de Arte Moderno, Conaculta, INBA.
Fotografía: MAM. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2012.



Enrique Echeverría, *Retrato de Pio Baroja*, 1953, óleo sobre tela, 100 x 90 cm. Col. Esther Sierra y Chávez.
Fotografía: Javier Hinojosa.



Manuel Felguérez, *Doctor Caligari*, 1966, óleo sobre tela, 102 x 114.5 cm. Col. Juan García de Oteyza.
Fotografía: Francisco Kochen.



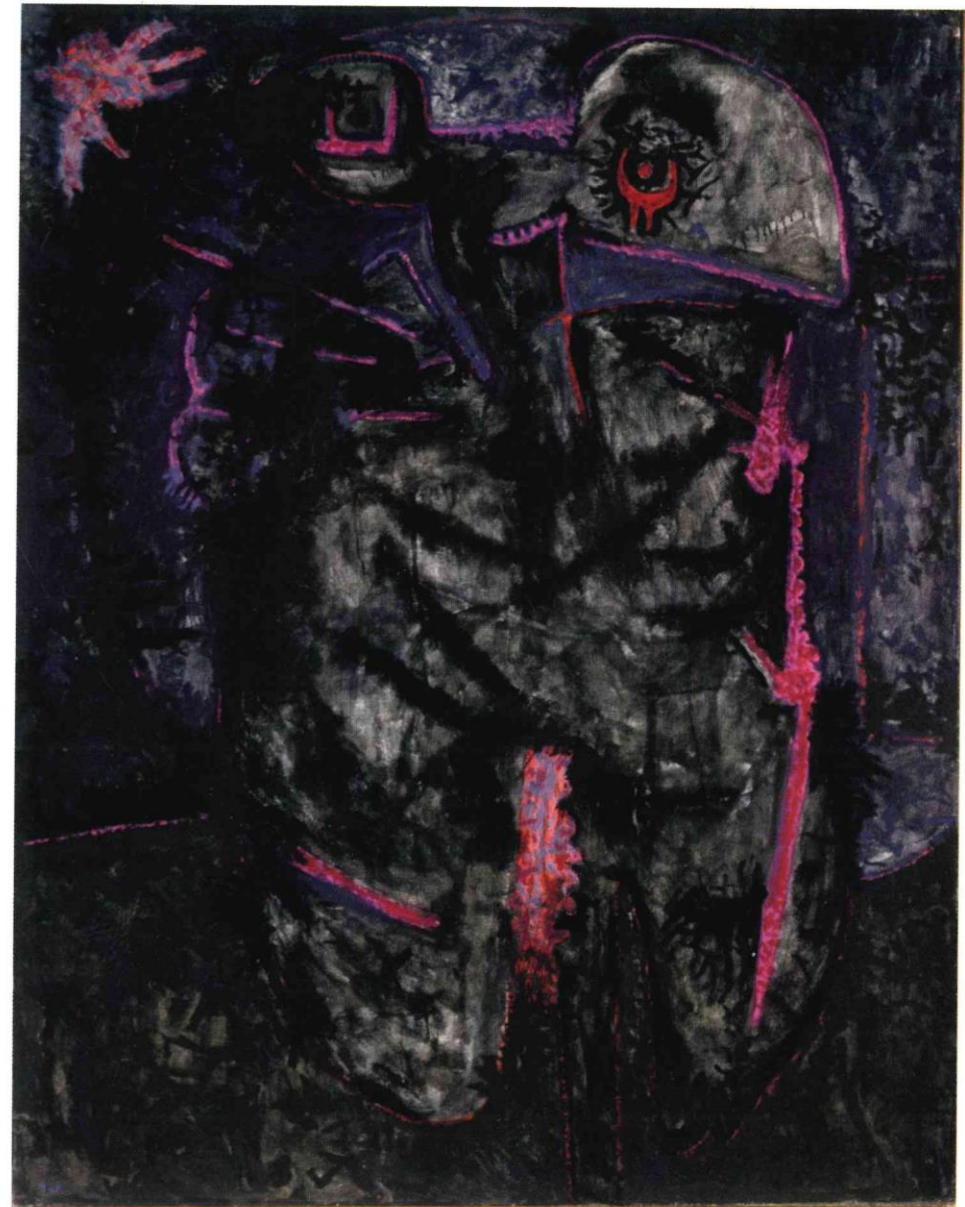
Fernando García Ponce, *Composición 1/Fondo blanco*, 1971, collage/cartulina, 101.5 x 76 cm.
Col. particular. Fotografía: Javier Hinojosa.



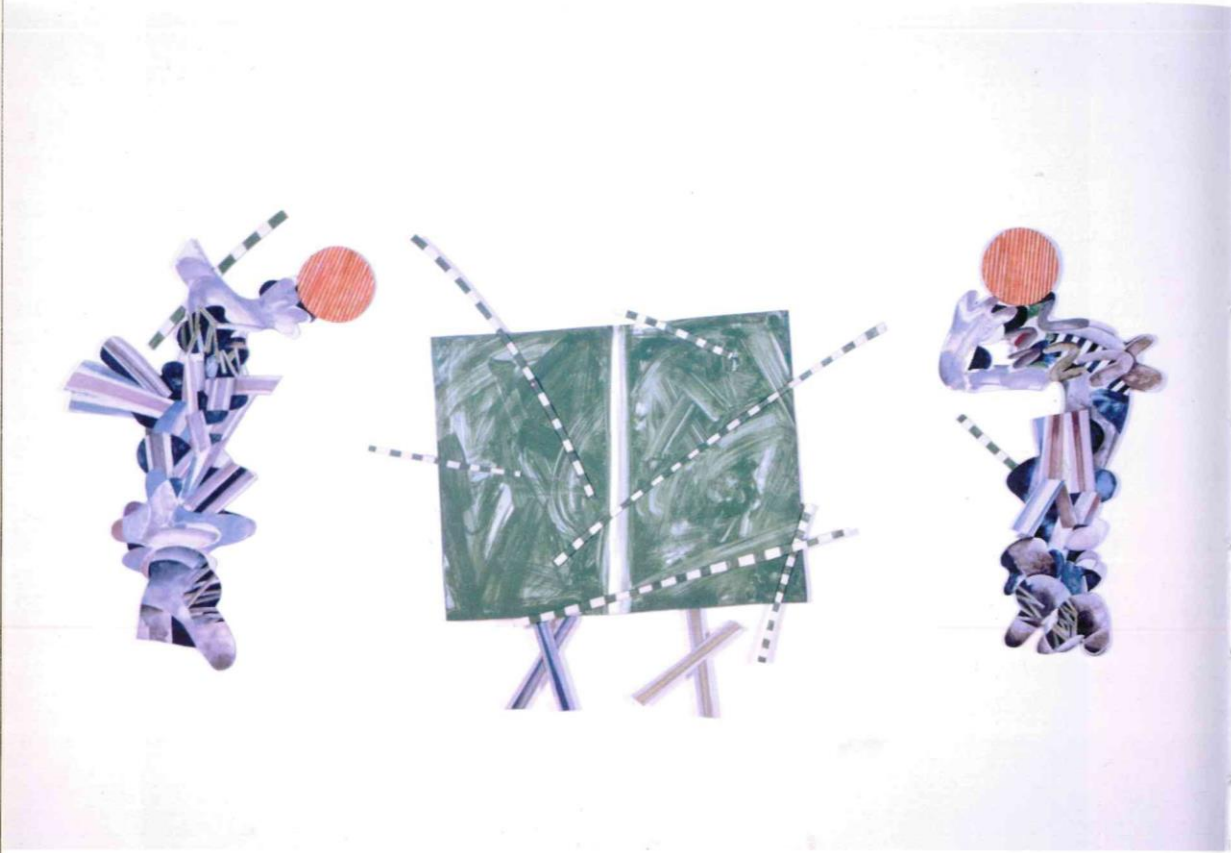
Alberto Gironella, *Zapata*, 1989, collage, 101 x 76 cm. Col. Museo de la Estampa.
Fotografía: Javier Hinojosa.



Roger von Gunten, *Un día en el mar*, 2000, litografía, 68 x 55 cm.
Col. Taller Kyron. Fotografía: Bob Schalkwijk.



Rodolfo Nieto, *Nopal negro*, 1962, óleo sobre tela, 146 x 114 cm. Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, Conaculta, INBA, Gobierno del Estado de Oaxaca, Amigos del Museo.
Fotografía: Bob Schalkwijk.



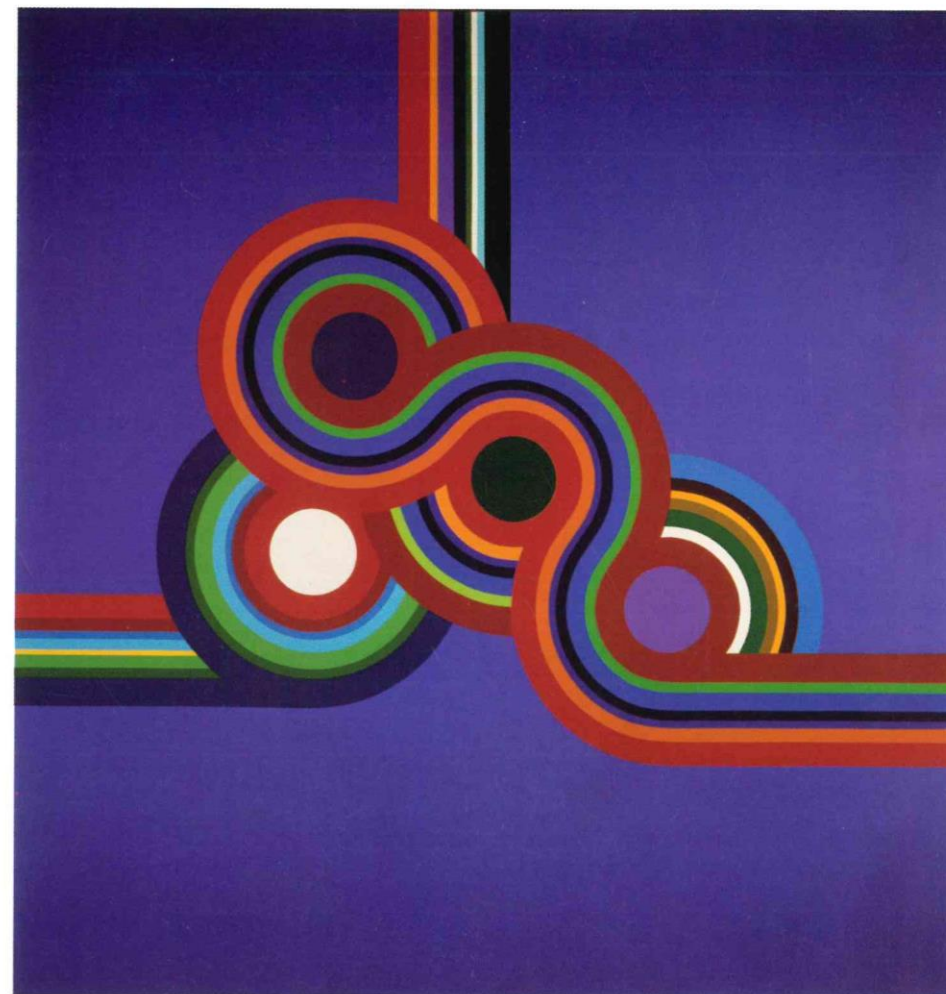
Brian Nissen, *Ping pong*, 1972, ensamblaje de madera pintada, 130.4 x 84.3 x 2.05 cm.
Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Conaculta, INBA. Fotografía: Museo Tamayo.



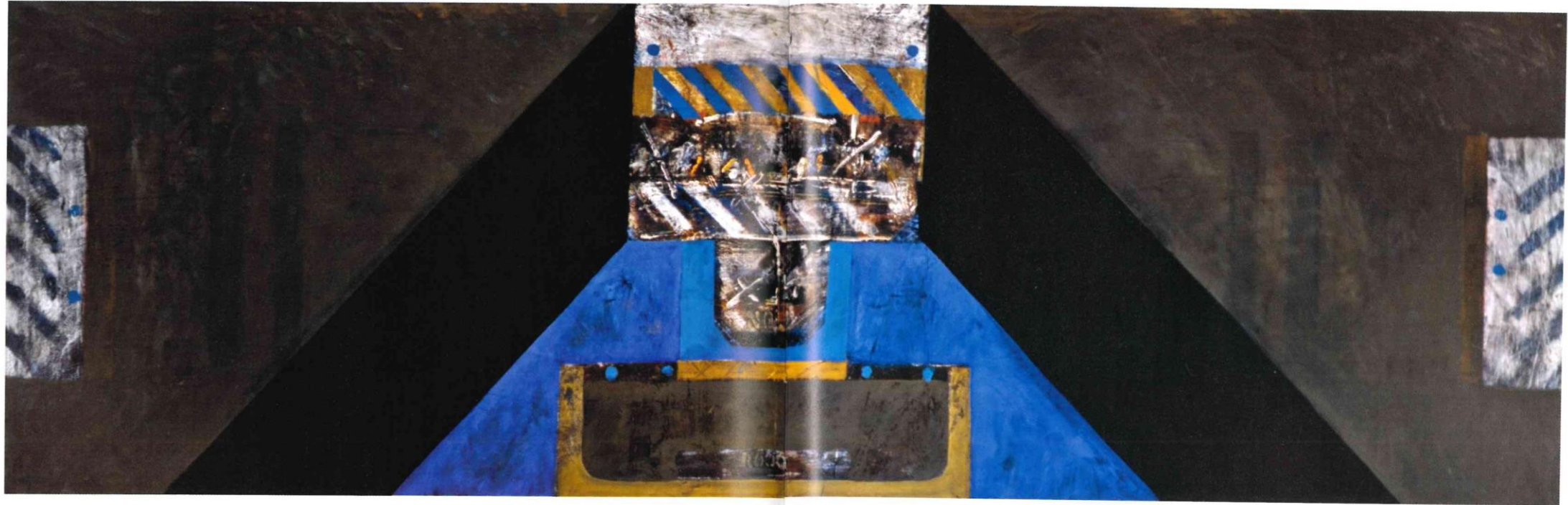
Tomás Parra, *San Sebastián*, 1976, óleo sobre tela, 92 x 62.5 cm.
Fotografía: Javier Hinojosa.



Gabriel Ramirez, *Silencio del torrente*, 1973, acrílico sobre tela, 160 x 140 cm.
Col. particular, Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno, Conaculta, INBA.
Fotografía: MAM.



Kazuya Sakai, *Left Lane*, 1976, acrílico sobre tela, 110 x 127 cm. Galería Juan Martín. Fotografía: Javier Hinojosa.



Vicente Rojo, *La gran señal*, 1966, acrílico sobre tela, 76 x 260 cm.
Museo de Arte Moderno, Conaculta, INBA.

Fotografía: MAM. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2012.



Francisco Toledo, *La pájara y el cangrejo*, 1978, acuarela y tinta sobre papel, 32 x 26 cm.
Cortesía Galería Juan Martín. Fotografía: Galería Juan Martín.

La Generación de la Ruptura y sus antecedentes, de Lelia Driben, se terminó de imprimir en diciembre de 2012 en Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA), Calz. San Lorenzo, 244; 09830 México, D. F. En su composición, realizada en el Departamento de Integración Digital del FCE, se utilizaron tipos Utopía Std y Frutiger LT Std. La edición, al cuidado de *Teresa Ramírez Vadillo*, consta de 1 500 ejemplares.

En *La Generación de la Ruptura y sus antecedentes*, Lelia Driben hace un recorrido por una galería de imágenes que giran en torno a cómo un puñado de creadores se atrevió a romper con una tradición artística que, paradójicamente, había nacido como revolucionaria: el muralismo. ¿Quiénes son los personajes de esta Generación de la Ruptura y sus antecesores? Ésa es una pregunta que responde la autora con sagacidad y claridad al hacer mucho más que un recuento de nombres: una revisión de vidas, obras, causas y efectos en el mundo de las artes plásticas de México en la primera mitad del siglo xx.

Lelia Driben es estudiosa y crítica de arte. Colabora en diversos medios impresos y es autora de varios libros: *Donde ellos vivían* (novela, 1996); *José Francisco, la pintura de lo inasible* (1986); *Melecio Galván, el artista secreto* (1993); *Vicente Rojo. El arte de las variaciones sutiles* (1996); *Gironella* (2001), y *Fernando González Gortázar* (2008).