

01061



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

3

ARTURO RIVERA Y SU OBRA

TESIS

PARA OBTENER EL TITULO DE

MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA

CLAUDIA GOMEZ HARO DESDIER

277560

DIRECTOR: DOCTOR SANTIAGO GENOVES

CIUDAD UNIVERSITARIA

MEXICO

2000





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A ROBERTA Y DANIELA

INDICE

	INTRODUCCIÓN.....	1
I.	Panorama cultural en el que se desarrolla Arturo Rivera.....	15
II.	Realismo de intensidad o realidad objetiva.....	40
III.	Iconografía e iconología.....	56
IV.	Una nueva propuesta estética.....	79
V.	El pintor como cirujano.....	95
VI.	Autorretratos y retratos.....	114
VII.	Análisis crítico de las series.....	129
	A. El rastro del dolor.....	129
	B. La historia que mira.....	142
	C. El universo religioso de Rivera.....	162
	D. Bodas del cielo y del infierno.....	188
	E. Paisajes íntimos.....	193
VIII.	Las técnicas en la obra: Rivera alquimista.....	201
	CONCLUSIÓN.....	213
	APÉNDICE: EXPOSICIONES Y COLECCIONES.....	220
	BIBLIOGRAFÍA.....	227
	HEMEROGRAFÍA.....	236
	CATALOGACIÓN DE LA OBRA (Tomo II).....	240

INTRODUCCIÓN

Cualquier estudio que se haga sobre creador alguno resulta siempre difícil; tratar de decir algo de cierta profundidad sobre la obra de Arturo Rivera puede parecer particularmente complejo, ya que si bien hay grandes obras en las que se representa la totalidad del ser, hay otras en las cuales parece abrirse el abismo de lo creado. Obras que pertenecen a otro orden y de este género es la obra de Arturo Rivera. De ahí, precisamente, mi interés en elaborar un análisis crítico de la obra de este pintor —quién, en mi opinión, es uno de los principales representantes de nuestra pintura en este fin de milenio y ha sido objeto de escaso análisis. Mi interés crítico por la obra de Rivera sistematizará los estudios realizados durante estos años. Mi objetivo personal, el estudio de su trabajo, así como el camino y el método, han dependido de distintos puntos de partida, según las teorías o modelos en que me sitúo como historiador del arte. Este análisis de su obra demostrará que existen distintos modelos y distintos métodos.

El objetivo esencial para haber realizado este estudio crítico ha sido el acercarme al mundo crepuscular y de extraños ceremoniales de Arturo Rivera, poco

estudiado. Era necesario efectuar un análisis profundo de su lenguaje pictórico y de esa "realidad" interior que refleja las profundidades de la vida anímica o de la realidad ontológica del ser contemporáneo. Esta ha sido una inquietud que me ha llevado a estudiar a autores como Fiodor Mijailovitch Dostoievsky sobre quien hice mi tesis de licenciatura y a investigar a diferentes artistas plásticos contemporáneos cuyo universo críptico es un tanto similar al de Rivera, y que me llevaron, después de algunas publicaciones¹, a elegir a Arturo Rivera para esta tesis.

Existen valores en esta obra que no han sido analizados. Se deben descubrir nuevos valores temáticos, conceptuales y formales para poder situarlo como uno de los principales representantes del arte contemporáneo mexicano.

Para la relación estética de la obra he realizado el análisis de diversos factores: los temas expresivos y figurativos, los asuntos transmitidos y la búsqueda del significado profundo que su lenguaje artístico nos comunica. Para lograr esto me

Claudia Gómez Haro, Fiodor Mijailovitch Dostoievsky y "Los Hermanos Karamazov", tesis para obtener el título de Licenciatura en Historia del Arte, México, D.F., 1990.

Claudia Gómez Haro, "El mundo crepuscular de Alejandro Colunga", en Ensayistas de Tierra Adentro, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D.F., 1994, pp. 30-38.

Claudia Gómez Haro, "El mysterium máximo" en Artes de México, No. 20, México, D.F. 1993, pp. 117-119.

apoyé en las teorías de valoración formal de Enrique Wolfflin, Reflexiones sobre la historia del arte¹, y en los Essais sur la méthode en esthétique, de Raymond Bayer².

Así mismo me fue necesario estudiar las técnicas ancestrales y el uso de materiales orgánicos que el artista utiliza y que se encuentran prácticamente en desuso en este fin de milenio. Explico las características que van a definir al artista en cuanto a su técnica y en cuanto a su temática y estilo que le identifican. He consultado Técnicas de los grandes pintores de Waldemar Januszczak⁴, Materiales y Técnicas del Arte⁵ de R. Mayer y a E. Souriau, con su Vocabulaire d'esthétique⁶, para lograr una correcta interpretación de la obra.

Pienso que su obra, conocida no sólo en nuestro país sino también en el extranjero, debía ser rastreada y fotografiada para elaborar, además de un estudio crítico, un inventario. Por lo tanto, al finalizar el estudio crítico, añado un catálogo visual con su respectiva ficha técnica. Para la realización del catálogo consulté

Heinrich Wolfflin, Reflexiones sobre la historia del arte, Tr., Jorge García García, Península, México, D.F., 1988.

Raymond Bayer, Essais sur la méthode en esthétique, Bibliothèque d'esthétique, Paris, Flammarion, 1953.

Waldemar Januszczak, Técnicas de los grandes pintores, Tr., Juan Manuel Ibeas, Hermann Blume, Madrid, 1981

Ralph Mayer, Materiales y técnicas del arte, Tr., Juan Manuel Ibeas, Hermann Blume, Madrid, 1985,

Etienne Souriau, Vocabulaire d'esthétique, P.U.F., Paris, 1990.

galerías, museos y el archivo personal del pintor para poder detectar donde se encontraban, las rastree y, en su mayoría, tuve acceso a fotografiarlas. Con la ayuda de los propietarios y los galeristas, así como del archivo de Rivera pude elaborar su ficha técnica. Pude documentar 216 obras quedándome fuera cerca de 35 que probablemente se encuentran en el extranjero. No incluyo índice de láminas ya que cada lámina incluida en el corpus de este estudio se podrá consultar en el catálogo del tomo II, con toda la información técnica.

El criterio de esta investigación ha sido de carácter aproximativo, explorativo, descriptivo y sobre todo *transdisciplinario*⁷. No tiene sentido formular una hipótesis a verificar, ya que no se trata de lograr una explicación de los fenómenos en estudio sino una descripción rigurosa y de carácter intuitivo de los mismos. Pienso que no ha sido necesario ni conveniente lanzarse a buscar, de un modo forzado, alguna hipótesis de tipo teórico, sino los supuestos -teóricos y prácticos- que me permitieron formular la investigación.

Para la interpretación de la obra he tomado como punto de partida:

- a. Presupuestos para la interpretación

- b. Su naturaleza
- c. La obra como individualidad
- d. La valoración estética, su percepción visual, ordenación de temas y comprensión de la imagen.

Para lograrlo, he utilizado un método riguroso de investigación apoyado en El pensamiento visual, de Rudolf Arnheim⁸ y La estética contemporánea, de G. Morpurgo-Tagliabue⁹.

Ha sido necesario estudiar el desarrollo del trabajo plástico de Arturo Rivera, desde los setentas a nuestros días, analizando y describiendo las diferentes series que lo conforman y sus principales características, así como un panorama de los años de transición y búsqueda en que inicia su carrera artística, para llegar a este fin de siglo como pintor ya consagrado. El marco de definición del corpus ha sido el estudio de la pintura de las tres últimas décadas y de los diversos estilos en ellas formados, así como una revisión de los grandes maestros, de tal manera que podamos comprender

⁸ Rudolf Arnheim, El pensamiento visual, Tr., Rubén Masera, Paidós, Barcelona, 1986.

⁹ Guido Morpurgo-Tagliabue, La estética contemporánea, Tr., Andrés Pirik y Ricardo Pochtar, Lozada, Buenos Aires, 1971

que la creación de Arturo Rivera no responde a la tendencia generalizada de estas últimas tres décadas.

Rastreé y fotografié primeramente la obra de Rivera que se encuentra en el país: 216 piezas. Mediante un profundo estudio de cada una de ellas, llegué a la comprensión de su universo pictórico y de su mundo interior. Así como al análisis de la línea, del rigor formal y de las técnicas utilizadas. Para lograr esto y facilitar la comprensión y el estudio de la obra he seleccionado las principales series y, a partir de éstas, fui desarrollando el análisis crítico y formal.

No traté de describir y documentar las obras, sino más bien valorar y explicarlas dentro de su contexto, mediante un lenguaje formal con implicaciones tanto horizontales como verticales. Para lograr el esclarecimiento del objeto a estudiar, así como los objetivos. Los temas y los métodos precisarán cuál es y en qué consiste esta tesis. Para ello consulté El significado de las artes visuales¹⁰ de E. Panofsky y El significado del significado¹¹ de C. K. Ogden e I. A. Richards y De lo bello y sus formas¹² de G. W. F. Hegel.

¹⁰ Erwin Panofsky, El significado de las artes visuales, Alianza, Madrid, 1995.

¹¹ C. K. Ogden e I. A. Richards, El significado del significado, Paidós, Barcelona, 1984.

¹² G.W.F. Hegel, De lo bello y sus formas, Tr., Manuel Granell Espasa-Calpe, México, 1980, (col. Austral n° 594).

Con el fin de realizar una cabal investigación utilicé un diseño bibliográfico y de campo.

a) Como diseño bibliográfico conté con el poco material existente, en su mayoría catálogos y artículos periodísticos.

En la revisión de diversos textos me ha sorprendido encontrar que no hay estudios académicos formales sobre la obra de Arturo Rivera. Lo único que se ha escrito sobre él aparece en la bibliografía del autor. Por lo que también consulté obras que me guiaron y ofrecieron conceptos a desarrollar. La bibliografía que consulté para lograr estos objetivos fueron los textos de:

- Alberto Ruy Sánchez¹³
- Luis Carlos Emerich¹⁴
- Olivier Debroise¹⁵
- José Manuel Orozco¹⁶

13 Alberto Ruy Sánchez, Historia del Ojo. Arturo Rivera, La Sociedad Mexicana, México, D.F., 1991

14 Luis Carlos Emerich, Figuraciones y desfiguros de los 80, Pintura mexicana joven, Diana, México, D.F., 1989.

15 Olivier Debroise, Arturo Rivera. El rostro del dolor, Secretaría de Educación Pública, México, D.F. 1994.

16 José Manuel Orozco, Arturo Rivera, Grupo Financiero Serfín, México, D.F., 1994.

b) Como trabajo de campo busqué la obra coleccionada en México, la fotografié y elaboré las fichas técnicas.

Para lo que no pude fotografiar, conté con el apoyo del artista y su archivo personal.

Para penetrar en el universo pictórico del artista y poder llegar a un análisis crítico y profundo de su obra, utilicé el método de la entrevista grabada. Conté con la colaboración del artista para obtener su punto de vista sobre los diferentes temas que fueron de mi interés para el análisis de su obra, mediante entrevistas grabadas en su estudio. También incluí entrevistas grabadas con diferentes críticos de arte que han estudiado a Rivera, como Olivier Debrouse, Alberto Ruy Sánchez, Teresa del Conde, Eduardo Lizalde y Luis Carlos Emerich.

La investigación trató de penetrar en los siguientes ámbitos:

- El estudio comparativo de las diferentes obras en México y algunas en el extranjero.

Este material me permitió analizar también la evolución del autor.

- Con el apoyo de entrevistas al pintor y a diferentes críticos del arte contemporáneo, me complementé para lograr un análisis más objetivo de la obra.
- Con la reunión de todos los datos de cada obra fotografiada pude elaborar el primer catálogo de su obra.

Según Dewey¹⁷, todo proceso cognoscitivo es un empeño de transformación de la realidad por parte del hombre. Los significados que surgen a lo largo del mismo, es decir, los conceptos, trazan nuevos métodos con miras a hacer la realidad estética más accesible a los fines de todo estudio contemporáneo, lo que abre el camino para entender el proceso de valoración del arte de estos momentos. Si los valores son cualidades inmediatas, en cuanto a tales, no son susceptibles exclusivamente a metodología y análisis tradicionales, sobre todo tratándose del estudio de la obra de un pintor contemporáneo, y con mayor razón de un pintor como el que aquí nos ocupa.

Juan Dewey, nació en Burlington, Vermont (Estados Unidos), el 20 de octubre de 1859. Dewey ha estudiado el pensamiento idealista, especialmente de Hegel. De él ha tomado la convicción de que la realidad es un todo (monismo) en el cual las distinciones y las oposiciones sobrevienen en un segundo momento. Pero mientras para Hegel el todo es racionalidad absoluta, en la que el ser y el deber coinciden, para Dewey el todo implica incertidumbre y error, precariedad y riesgo.

Todo proceso de valoración supone una crítica activa y otra reflexiva, una relación intuitiva e íntima y ciertas actividades, que son los medios para realizarlo. Si bien, la consideración de los materiales y los métodos es esencial a todo fin genuino que no sea una vana fantasía, las cosas que aparecen como fin, son en realidad meras anticipaciones de lo que puede ser óbice de estudios más amplios. La investigación aquí realizada muestra que la creación de los valores estéticos es algo superior al simple disfrute de los mismos; también prueba que la práctica de los métodos aquí empleados ha sido la adecuada para la producción de los significados estéticos de la obra de este creador.

Entre la experiencia estética y las demás experiencias (intelectuales y prácticas) no hay pues, una diferencia radical. Todas son igualmente un compromiso entre el experimentar y el hacer; es decir, implican un momento pasivo o de receptividad y un momento activo, de creatividad. Pero en la experiencia estética predominan características que en las demás experiencias resultan secundarias, ya que, si verdaderamente nos adentramos en el análisis, lo estético puede conllevar valores éticos.

El punto de partida de Dewey es la experiencia; y en esto su doctrina se relaciona con el empirismo clásico de la tradición anglosajona. Sin embargo, su concepto de la experiencia es distinto del tradicional en el empirismo. La experiencia de que habla el empirismo es, ciertamente, el mundo entero del hombre; pero un mundo simplificado y depurado de todos los elementos de desorden, de turbación. Es, pues, una experiencia reducida a estados de conciencia concebidos antestianamente como claros y distintos. La experiencia de que habla Dewey y que es la que ha sido utilizada en este análisis crítico, es la experiencia primitiva, indiscriminada, que incluye todas las cualidades y factores de turbación, de riesgo, de perversidad y de error que afectan, inevitablemente, a la obra artística de Rivera.

Dentro de esta misma idea, al acercarme al estudio de la obra de un creador como Rivera, el Dr. Santiago Genovés, notable científico, humanista y poeta me introduce al campo de transdisciplinaridad, ya que es el mejor camino para estudiar el mundo Riveriano. Con él revisé el ensayo De la Biología a la Cultura¹⁸ donde encontré la clave que me ayudaría a dirigir este análisis: a veces conviene más hacer un análisis inductivo a partir de la experiencia que razonar deductivamente acerca de todo

Bruno Estañol y Eduardo Cesarman, "De la Biología a la Cultura" Revista de Filosofía de las Ciencias de la vida Ludus Vitalis, Vol VI, núm. 10, México, D.F., 1998-1, p. 55.

Para este estudio retomo la idea del Dr. Genovés¹⁹ que dice: "desde Descartes (350 años ha) se vive en la era de la razón. En lo que llamamos siglo XX todo aquello que no se apoya en la razón y en la lógica vale poco. Sin embargo Einstein afirmó: "la imaginación es más importante que el conocimiento".

Para lograr este acercamiento a la obra de Arturo Rivera me situé precisamente en estos terrenos, ya que considero son los adecuados para poder analizar esta obra tan compleja. Si bien el rigor que exige la metodología de toda investigación y la trayectoria que como historiadora del arte presumo, el aspecto cognoscitivo de este trabajo es importante; pero es instrumental y subordinado a los aspectos no cognoscitivos característicos de la individualidad humana y por lo tanto de la obra de arte. Desde este punto de vista, sitúo los problemas de conocimiento, a lo largo de este trabajo, en un terreno que no es cognoscitivo ni lógico, sino anterior a ellos y perteneciente a la experiencia inmediata.

Por lo tanto, el procedimiento utilizado para lograr esta investigación no ha sido cognoscitivo sino existencial e intuitivo, de manera que todo el procedimiento

Santiago Genovés. "El ser humano en el siglo XX", Excelsior, México, D.F., 8 de febrero de 1999.

inductivo viene dado y resuelto sin ulteriores problemas ni dificultades. Desde este punto de vista, desaparecen todos los problemas tradicionales de la inducción y, sobre todo, el de la posibilidad de justificar a partir de la comprobación. Por otro lado, la inducción queda reducida a un acto poco menos que arbitrario, cuya base se asienta en otros procedimientos. Además, inducción y deducción dejan de ser dos procedimientos distintos de investigación para pasar a ser las dos diferentes direcciones de un solo proceso único y diferente, donde tiene cabida la intuición, la poesía, la reflexión, la entrevista, el análisis descriptivo, la interpretación personal... Y todo esto apoyado en la *transdisciplinaridad*²⁰. Entendiendo por transdisciplinaridad un nuevo acercamiento científico, cultural, espiritual y social que abarca todo aquello que hay entre las disciplinas; a través de las disciplinas y más allá de toda disciplina, y cuya finalidad es la comprensión del mundo presente, donde uno de los imperativos es la unidad del conocimiento.

La disciplinaridad, la pluridisciplinaridad, la interdisciplinaridad y la transdisciplinaridad son las cuatro flechas de un mismo arco: el del conocimiento que nos lleva a considerar una realidad multidimensional y esto es precisamente lo

Basarab Nicolescu, *La transdisciplinarité*, Éditions du Rocher, París, 1996, (la traducción es mía)

que me propongo en este trabajo, ya que los diferentes niveles de realidad artística son, de esta manera, accesibles al conocimiento del estudioso gracias a la existencia de diferentes *niveles de percepción* que permiten una visión nueva y, lo que es más importante, inagotable.

Si la comprensión del mundo cuántico debe pasar por una experiencia vivida, que integre el saber a nuestra existencia, en el arte encuentra su sentido en la contemplación, ya que entre el saber y la comprensión está el ser; así tenemos que el acercamiento a la obra de Arturo Rivera, desde esta óptica, no se opone a la razón, sino forma parte integrante de una nueva racionalidad que engloba al sujeto y al objeto con las diferentes facetas de la realidad artística.

Los rasgos fundamentales de este análisis transdisciplinario son: *el rigor, la apertura y la tolerancia*. El *rigor* en la argumentación fundada en el conocimiento "interior" y "exterior" de la obra de Arturo Rivera. La *apertura*, que exige la aceptación e incorporación de lo desconocido, de lo inesperado, de lo imprevisible, y la *tolerancia* que constata que existen ideas y verdades contrarias a los principios racionales del análisis crítico tradicional.

El criterio que seguí para ordenar este estudio fue el introducir en un principio (capítulo I) un breve panorama de la plástica mexicana de los años 60, 70 y 80 para situar a Arturo Rivera. No ha sido mi intención analizar aquí estas décadas ni a los pintores que se desarrollan en este lapso, así como tampoco hacer un análisis comparativo con Rivera. De esto se ha dicho y escrito mucho. Mi interés fue enfocado al desarrollo individual de Rivera.

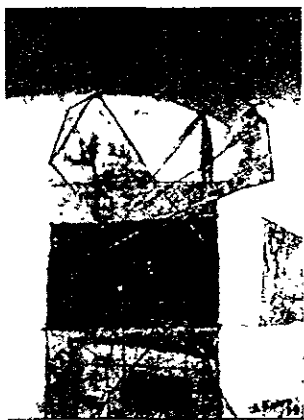
En segundo término estudio las características y propuestas que hacen de la obra de Rivera uno de los principales exponentes de la plástica mexicana de este fin de siglo (capítulos II, III, IV, V, VI). Con esta primera parte introduzco al lector en un difícil, complejo y crítico universo Riveriano.

A partir del capítulo VII, abordo el análisis crítico de la obra, que para su mayor comprensión, hago a partir de sus principales series.

I. Panorama cultural en el que se desarrolla Arturo Rivera.

Como en otros terrenos de nuestra cultura, el año '68 marcó un hito en el devenir de la plástica mexicana moderna: los años setentas dan lugar al surgimiento de los "grupos" que proclaman un arte de mensaje expresado a través de manifestaciones interdisciplinarias de esencia conceptualista, como el "happening" y el "performance". Años de transición, de infidelidades y amasiatos entre los incontables "ismos" y vanguardias. Tiempos de preparación de tierras fértiles donde se sembraron las semillas de los frutos que se cosechan hoy: en esos años inciertos inicia su carrera artística Arturo Rivera, nacido en México, D.F. el día 15 de abril de 1945 en el seno de una familia acomodada.

Su generación fue una generación sandwich: Sebastián, Hersúa, Benjamín Domínguez, Ismael Guardado, Cornelio García, entre otros. Apenas terminaban la escuela en el '68. Era una época de confusión total: más que "ruptura", yo diría que hubo un "saneamiento del ambiente". Por algún tiempo Rivera apostó por la vanguardia (*Abstracto*), aunque en el fondo, él mismo reconoce que no era su lenguaje, podríamos decir que en esos momentos sólo quería estar a la moda. Recordemos aquel suceso urbano que organiza junto con un grupo en la calle de Mazatlán donde quemaron un



*Abstracto
Lámina 1*

caballete¹ También sabemos que junto con algunos compañeros llegó a romper yesos de Tolsá en la Academia, al grito de ¡muera el arte antiguo!. En fin: ¡la juventud!

El mismo Rivera comenta que formó parte de esa generación que vino después de la RUPTURA, la cual terminó con la dictadura de Diego Rivera, de José Clemente Orozco y de David Alfaro Siqueiros. En ese momento, nos dice el pintor, todos querían pintar como la escuela neoyorkina, formándose así una nueva dictadura. Si bien todos asistían a las clases habituales (en San Carlos), cuando tomaban "técnica de materiales" con Nishisawa, nadie le hacía caso porque la modernidad había entrado. A él lo tachaban de antiguo porque desde entonces tenía una gran inclinación hacia el dibujo. Hizo los dos primeros años conforme al plan de estudios: al tercer año siguió a maestros como Antonio Rodríguez Luna y Francisco Moreno Capdevilla.²

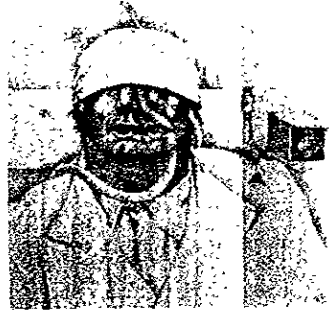
En medio de ese caos, Rivera sufre una fuerte crisis y deja de pintar durante cuatro años. Entre 1973 y 1974 estudia serigrafía y fotoserigrafía en Londres y en 1976 decide cambiar de aires y se va a Nueva York, donde permanece cuatro años. Entra a trabajar a una especie de fábrica de pinturas en la que se alquilaba la mano

¹ Titularon este evento "Alteración Lúdica de un Espacio Público.. "

Vale mencionar que estos comentarios son hechos por el propio Rivera. El fenómeno de la "ruptura" es hoy por hoy algo muy discutible. Hay autores como la Dra. Margarita Martínez Lambarry que sostienen que jamás hubo una "ruptura". Considero que esta discusión aquí no tiene mayor importancia. Anoto el comentario de Rivera para explicar lo que después sucede: influencia de la escuela neoyorkina que acapara la atención de la gran mayoría de los artistas plásticos de esos momentos, manteniéndose, Rivera, apegado a sus inclinaciones dibujísticas y de rangambre realista. ¿Quién desee consultar la existencia o la no existencia de ruptura puede referirse a la tesis de doctorado de la Dra. Margarita Martínez Lambarry titulada La Pintura Abstracta en México. 1950-1970, p. 76, Universidad Nacional Autónoma de México.

de obra para reproducir cuadros que se vendían en grandes cantidades para decorar oficinas y hoteles. Era un trabajo algo extraño, pero le permitía seguir desarrollando su quehacer artístico de manera paralela.

En esta época se sintió muy influenciado por Bacon, en su forma de concebir los espacios y las atmósferas. Sucede entonces un acontecimiento que marca un hito en su carrera: le encargan un cuadro para la Casa de las Américas de Cuba. Rivera hace un dibujo en papel. Por primera vez deja fluir libremente el inconsciente y el resultado es el *Retrato de una enfermedad*, primera obra en la que él se reconoce plenamente.



Retrato de una enfermedad
Lámina 7

Como puede apreciarse, en primer plano aparece un personaje masculino en un inquietante escenario lleno de misterio y sugerencias. Una especie de banda o capucha le cubre la cabeza hasta la nariz; su rostro - de la nariz a la barbilla - aparece duplicado y una manguera corre desde su espalda hacia el cuello, subiendo por la cara y pasando por debajo de la capucha, hasta salir de nuevo por la parte trasera. Tripas que funcionan como vasos comunicantes entre diferentes realidades que convergen y se entrecruzan. La ambigüedad de un segundo plano, acaso onírico, en el que aparece uno que otro elemento de tibia presencia, en oposición a la fuerza del rostro principal. Retrato que habla de una enfermedad del alma, autorretrato ontológico del autor, expresión catártica... Este cuadro nos remite a Descartes quién habló de las "pasiones del alma".

Poco después conoce a Mac Zimmermann, un surrealista muy apegado a Max Ernst, quien lo invita a Alemania a participar en sus clases de pintura en la Kunstakademie de Munich; ahí se encuentra con un sistema de aprendizaje increíblemente riguroso en comparación a San Carlos, aunque para él este tipo de disciplina no le resulta ajena ya que se educó en México en el Colegio Alemán. Ahí, en ese momento, advierte una tendencia muy marcada hacia el realismo, además de sorprenderse con el empleo de las técnicas tradicionales y el uso de materiales orgánicos, como la tempera, la caseína, el óleo, etc.; ya que sólo hasta el final comenzaban a utilizar las técnicas mixtas. Ahí permanece dos años, hasta que Fernando Gamboa lo invita a preparar una exposición en México en el Museo de Arte Moderno (1981). Regresa con la idea de quedarse sólo unos cuantos meses pero surgieron otros proyectos y así se fue prolongando su estancia.

En los últimos años de la década de los setenta, en el medio artístico mexicano predominaba el movimiento neoconcreto local, que por supuesto estaba vinculado con la abstracción geométrica latinoamericana y con ejemplos europeos y estadounidenses de la tendencia neoabstraccionista internacional. Pero también había en esta época artistas que comulgaban con algunos de los movimientos neofigurativos en su versión local, de modo que coexistían, autores afiliados a la nueva figuración --que en el ámbito mexicano fue originariamente de índole expresionista, sobre todo en los casos de obras con temas políticos--, a un peculiar pop o post pop, neosurrealismo o neofiguración simbólica.

En el contexto de entonces era incipiente la producción colectivizada, de contenido político, de temática alusiva a la identidad nacional y con nexos neomodernistas, producción que estaba dirigida a amplios sectores poblacionales y que era realizada por grupos conformados por artistas y por algunos otros trabajadores de la cultura, como reacción ante las vertientes dominantes del arte mexicano y ante las opciones anacrónicas que provenían del pasado nacionalista y de los informalismos.

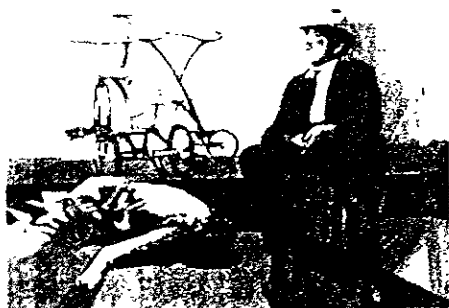


Mujer con lentes
Lámina 2



Velo
Lámina 5

Para 1977 Rivera ya había explorado la fusión entre la mancha de raigambre informal y una figuración sin detalle, resuelta con pocos trazos y que parecía estar fundida con su complemento abstracto, como lo apreciamos en *Mujer con lentes*. Pese a que su propuesta carecía de la suficiente audacia (en el intolerante medio cultural mexicano de entonces en el que predominaban los purismos y en el que ningún híbrido era bien recibido), resultaba avanzada. En 1978 transitó hacia una mezcla de nueva figuración, primero verista (*Velo*) y luego algo expresionista,



Triciclos
Lámina 6



Retrato de una pareja desconocida
Lámina 4



La Sirvienta
Lámina 3

combinada con elementos del post-pop y de la neofiguración simbólica, aunque este último ingrediente era el de menor cuantía; mezcla que estuvo caracterizada por el uso del color plano, por los acentos cromáticos contrastantes, por una paleta que era más amplia que la que había utilizado inmediatamente antes y por la presencia de contornos precisos. *Triciclos*, *Retrato de una pareja desconocida*, *La Sirvienta* son ejemplos de esto.

Hacia 1979-80 redujo nuevamente su gama de colores y se decidió por el sustento predominantemente dibujístico, así como por el empleo de relaciones geométricas, a modo de huellas de la base compositiva que usualmente los artistas no hacen evidente. Desde entonces, dichas características han sido parte de sus

constantes estilísticas y han sido señales en el ingrediente intelectual del proceso de producción artística (*Magnus*). A partir de 1980 Rivera ha consolidado paulatinamente su lenguaje individual por el camino de la postvanguardia (a propuesta de Octavio Paz, prefiero este término al de postmodernidad)³.



Magnus
Lámina 8

En el Museo Universitario de Ciencias y Arte presenta su trabajo realizado en Alemania en una exposición un tanto didáctica⁴ en la cual se mostraba el procedimiento de las técnicas tradicionales, en esos años prácticamente en desuso⁵. También expone en la galería Sloane - Racotta y finalmente en el Museo de Arte Moderno en 1982.

Recordemos que en la década de los ochentas, se incorporan al paisaje de la plástica mexicana los aires del neoexpresionismo y las transvanguardias europeas los cuales, en combinación con la "búsqueda de los orígenes", darán lugar al llamado neomexicanismo. Sin embargo, ajeno a modas y grupos, Arturo Rivera permanece fiel a su realismo exacerbado. Trabaja mucho y llega a vender muy bien, cuando de pronto se ve nuevamente en una disyuntiva; se da cuenta de que quizás estaba trabajando de manera automática y que había caído en la repetición. Le viene una segunda crisis, igual o más fuerte que la anterior y se encierra en una profunda

Octavio Paz, "Posmodernidad", *Revista Vuelta*, México, D.F., No. 127, junio de 1987, p. 11.

La exposición se llamó "Génesis de una pintura", y tuvo lugar en 1981

Esto se explicará con detalle en el capítulo VIII, pp. 201-214.

reflexión. Su problema era de saturación y empieza a depurar, a eliminar todos los elementos que sobran. Las tapas, por ejemplo, dejaron de tener sentido; y así va sintetizando su lenguaje. Resulta que al extraer las referencias que son obvias, la obra se vuelve más difícil, podríamos decir casi críptica. Pinta un solo cuadro a lo largo de un año: es un óleo de gran formato titulado *El Rito*. Este cuadro resulta muy interesante en cuanto a su unidad pues mezcló todos los colores con el gris cálido. Aquí incorpora el trompe l'oeil. Es un cuadro especialmente significativo para el pintor pues con él consigue de nuevo lo que buscaba.



El Rito
Lámina 59

A principio de los ochentas trabaja en la serie llamada "*El rastro del dolor*" que comprende 54 dibujos, en su mayoría utilizando la técnica del grafito y la tempera sobre papel⁹.

Entre 1989 y 1990 Arturo Rivera trabaja en la serie conocida como "*Historia del Ojo*"⁷: 24 dibujos sobre papel, hilvanados entre sí por la presencia recurrente de un ojo que sirve como pretexto y protagonista de historias fantásticas, entendiendo la fantasía, no como irrealidad sino como una manera de decir la realidad con formas diversas, fantásticas. Formas que irrumpen en la realidad mostrándonos que hay otra dimensión de la vida además de la que nos parece

⁹ Esta serie se analizará, en el capítulo VII "El rastro del dolor", pp. 129-141 y las técnicas del grafito y la tempera en el capítulo VIII "Las técnicas en la obra: Rivera alquimista", pp. 208-210.

⁷ Esta serie se analizará en el capítulo VII "La Historia que mira", pp. 142-161.

cotidiana. Tituló la serie "*Historia del Ojo*" a partir del libro de Georges Bataille, pero nada tiene que ver con el contenido del libro. Rivera trata en esta serie todo tipo de temas. La presencia del ojo no obedece aquí a una preocupación anatómica, sino más bien es un personaje que aparece de manera reiterativa en cada una de las piezas: el ojo como pelota, como planeta, como cuerpo, como parte de una naturaleza muerta, como jinete o simplemente como voyeur incógnito. Con relación a estas historias quizás podríamos ir más lejos y mencionar a Antonio Machado quien dijo. *El ojo que ves / no es ojo porque tu lo veas, / es ojo porque te ve.*

En 1994, Rivera presenta en la Galería Misrachi su trabajo realizado a lo largo de 1993; 25 pinturas y dibujos al temple de huevo y óleos elaborados en torno a temas bíblicos⁸. Una vez más y quizás ahora en mayor medida, la maestría del pintor nos sorprende por la calidad que consigue al retomar técnicas ancestrales como el temple y las veladuras. Después de muchos años de concentrarse exclusivamente en el dibujo, Rivera vuelve a ser pintor. Ahora resulta curiosamente difícil para el espectador descubrir a primera vista si se trata de pinturas o dibujos, tal es la precisión de las líneas y sutil la aplicación de los pigmentos. Pinturas dibujadas o dibujos pintados: exaltación de la sabiduría del oficio, una poética del realismo. Pintura extrañamente bella que seduce por su inquietante pureza de forma y de fondo. Pintura arriesgada y provocadora como pocas en estos tiempos de indiferencias y tibiezas.

⁸ Esta serie se verá a profundidad en el capítulo VII "El universo religioso de Rivera", pp. 162-187.

En la década de los noventa, ya relacionado con la neoacademia, que es una de las vertientes postvanguardistas y que básicamente está caracterizada por el empleo de la representación verista de la perspectiva, del claroscuro y del dibujo contorno, Rivera mostró en el Museo de Arte Moderno de la capital mexicana su obra de madurez --la que ha realizado de 1980 a 1995. Bajo el título de *Bodas del cielo y el infierno*, Jutta Rütz (curadora de esta individual) reunió 94 obras de Arturo Rivera en una exhibición que permitió confirmar los aciertos de este autor, así como advertir los peligros a los que se ha enfrentado.



*Bodas del cielo y
el infierno
Lámina 177*

Hay grandes obras en las que se representa la totalidad del ser como el "*Cristo muerto*" de Holbein, pero hay otras en las cuales parece abrirse el abismo de lo creado, obras que pertenecen a otro orden. De este género es la de Arturo Rivera.

En un mundo crepuscular como el de Rivera, de extraños ceremoniales, en el que el lenguaje es como el recuerdo atávico, la realidad está conformada por un mirar interior y los sueños, para serlo, tienen que ser irrazonados. La existencia de las cosas es a su pintura, lo que el rumor es a las palabras. La substancia de sus formas es la textura con la que la pincelada las va construyendo y debajo de estas texturas vibran la intensidad y el rigor de la línea.

Se diría que Rivera (al igual que Rembrandt, el Greco, Goya y Bacon) para huir del riesgo de un cierto epigonismo que no tendría sentido, tiende a rebasar la

realidad mediante un sueño delirante y terrible, rescatando a sus personajes del tiempo, transformándolos en espectros pero cubriéndolos con ropajes de los que se ve claramente que sólo les pertenecen en el plano de la intuición y la desesperación.

Las mórbidas figuras de Rivera y su perturbador acento en lo grotesco con su sensualidad apagada y secreta y su grandiosidad misteriosa, puramente escenográfica, adquieren un carácter paradójico, sabiamente subrayado por el vacío que crea a su alrededor el tratamiento del espacio en la totalidad de la composición.

Al analizar la obra de este pintor nos percataremos que su mundo está colmado de dolor y violencia ontológica desde el momento en que nos presenta las realidades más elementales (la luna, seres orgánicos, frutas, figuras geométricas...) así como hasta lo que es marginal y ajeno al ser, como la muerte. Sus figuras son seres fríos. Existe una terrible frialdad en ellas. Se trata de una frialdad intensa, poderosa, porque también existen pasiones frías como hay ardor en el hielo. En ningún momento *presenciamos ante ellas una emoción cálida, un torrente de conmoción íntima*. Rivera mismo debe saber que su frialdad es terrible y debe desesperarse por su indiferencia, pero nada hace por vencerla. El arte de Rivera es el arte de reflejar las profundidades de la vida anímica o de la realidad ontológica. A través de la fábula exterior se vislumbra otra realidad.

Rivera tiene el don de comprender la pasión, la turbulencia, el éxtasis y el vértigo. No hay en él nada de estático. Todo lo ve en la dinámica del alma. Es un pintor, un cronista de los más escondidos movimientos del alma, en donde todo se

disloca de su sitio habitual. Su pintura se refiere a los estados de enajenación y no a los normales; examina la noche y no el pleno día, porque las profundidades del alma humana se revelan al actuar el subconsciente.

Arturo Rivera no puede permanecer en el "justo medio" de la verdad del mundo y del arte, su espíritu siempre se encamina hacia los extremos y en este sentido, es "apocalíptico". Y esta rebelión apocalíptica borra todas las normas, destruye todas las fronteras y aparta todos los obstáculos, se sitúa en la periferia del alma y descubre su extraordinaria tendencia a lo diabólico. Rivera descubre una naturaleza volcánica que va más allá de esas capas sumisas a las normas del racionalismo. Su obra nos presenta la erupción de las fuerzas subterráneas que mueven al hombre.

El mundo de las imágenes -- y por qué no el de las ideas -- de Arturo Rivera es un mundo aparte, un mundo extraordinariamente original y rico. Un mundo oscuro y turbulento que para su comprensión requiere de una estructura especial del espíritu, de una afinidad espiritual.

Su obra se nos revela en constante movimiento, delirio y agonía... Pero me pregunto ¿Qué arte no lo hace? Rivera ha sabido interpretar la naturaleza dialógica del alma, de la vida y del arte. Y lo que es más importante; la naturaleza dialógica de la belleza⁹. Esa parte oscura que ya Dostoievsky había intuido. La belleza como principio "sodómico" y no necesariamente "madónico". La belleza como algo

⁹ Esto será analizado a profundidad en el capítulo VII "Una nueva propuesta estética", pp. 79-94

terrible, como un *Mysterium tremendum* (según la concepción de Rudolf Otto) en donde -- como bien decía el escritor ruso -- Dios y el Demonio entran en una constante lucha y el campo de batalla es el corazón del hombre; en este caso el de Rivera.

Siempre ha habido y siempre habrá sobre la tierra dos postulaciones enemigas. Tratar de reconciliarlas puede llevar a destruir la existencia. Y ¿No es acaso esto el combate íntimo que realizan los "ángeles" y los "demonios" del pintor a través de su obra? A Rivera, el camino al exceso lo conduce al palacio de la sabiduría, como decía el poeta William Blake.

Arturo Rivera pinta interioridades, trasfondos, atmósferas; busca retratar a los personajes vivos desde todos sus visibles u ocultos ángulos físicos, psicológicos o culturales, pinta el aura natural que para el ojo se desprende de una figura real o una imaginaria; pinta el entorno (lo hacían los flamencos y los prerrenacentistas) doméstico o mental. Pero, al mismo tiempo, reflexiona sobre lo pintado, teoriza al margen, hace anotaciones tipográficas que dan oscuro crédito a la idea o a la imagen, el ideograma o el dato jeroglífico que suscita la invención de su diseño o un cuadro entero; se cuestiona sobre lo pintado, apuntala sus corpóreas anatomías con el finísimo trazo luminoso de una expresa estructura matemática y geométrica, cobrada entre los hallazgos de los arcaicos maestros de la sección áurea.

Pero todo ese arsenal, esas nubes de insectos extraños, de transparentes vasijas, matraces, aleteos de plumajes metálicos, inscripciones alemanas en letra gótica, leyendas latinas, que podrían resultar estorbosas junto al cuerpo central de

una pintura, se incorporan a ella armónicamente, en un flujo de conversación congelada entre las partes del cuadro, que sólo se sostiene y cobra su verdadero equilibrio con el auxilio de esos elementos y excrecencias aparentemente caóticas. Un registro apolíneo, cartesiano del caos, suelen ser los más sorprendentes y abigarrados conjuntos del género al que aludo.

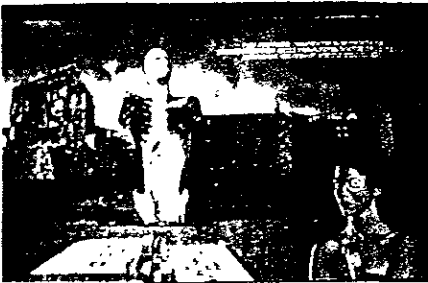
Muy acertadas son las observaciones de Alberto Ruy Sánchez, al decir:

El contorno mágico de estos cuadros me hace pensar en un tipo especial de naturaleza muerta. Considerando sobre todo el nombre que se le da a las naturalezas muertas en otro idioma, el inglés, y que en este caso me parece más apropiado: "vida detenida", "still life". Veo los cuadros de Rivera como composiciones sorprendentes de vida 'detenida'... Así entre otras cosas, Arturo Rivera nos muestra que todos formamos parte de una peculiar "naturaleza muerta"... su visión elaborada con la maestría de un moderno renacentista, obstinado en hacer de sus cuadernos de apuntes la verdadera obra de arte, me parece ... terrible y a la vez fascinante¹⁰.

Coincido por completo con esa aguda acotación de Ruy Sánchez, pues creo efectivamente que Rivera hace uso de sus cuadros para expresar a través de ellos todo lo que conmueve en relación con el arte pictórico propio y ajeno; todo lo que realmente siente que ha heredado de los pintores y los teóricos del pasado y que considera necesario honrar dentro de su pintura, empleando sabiamente los elementos gráficos y plásticos de sus libros, de sus "cuadernos de apuntes", de su memoria y de su formación personal como artista.

¹⁰ Prólogo al catálogo Historia del ojo, La Sociedad Mexicana de Arte Moderno, México, D.F., 1991, p. 63.

De este modo da forma, con rigor reconocido, a su galería de naturalezas muertas humanas, sobrehumanas, infrahumanas y divinas; y así también, con la misma devoción con que se aplica a captar el rostro de una bella joven, registra las formas de sus criaturas terribles, presentándolas al espectador como lo haría un fotógrafo temerario y experto con su cámara de 35 mm. frente al demonio en persona. Esa frialdad y esa claridad aséptica de sus aberraciones, es lo que las hace estremecedoras.



Constructio in destructione
Lámina 159



Cabeza de Holofernes
Lámina 149

Las estructuras de los cuadros de Rivera, repiten un recurso propio del diseño gráfico, profesión que ejerció hasta los años setenta. Basta comparar la plaza de *Constructio in destructione*, con el aspecto de mesa de dibujo que adquiere el ámbito de *Cabeza de Holofernes*. Si bien tiene mucho en común con el boceto pictórico, y es básico en las estructuras compositivas, aquí se constituye en un elemento pictórico por sí mismo. Si acaso el diseño gráfico fue para él una

"desviación", práctica temporal de la impráctica vocación pictórica, resulta aún más sorprendente que su finalidad específica (la objetivación y la comunicación inmediata) se haya sublimado hasta adquirir dimensiones fantásticas.

Sus obras de transición del diseño a la pintura son grandes dibujos que recuerdan por su antigüedad los estudios de anatomía de Leonardo da Vinci. No solo la calidad de apunte elevado a la autonomía plástica, sino el pensamiento científico precursor envejecido como el papel sobre el que se expresó, lo animan a reutilizar metafísicamente los esquemas geométricos de diseño que suelen desaparecer u ocultarse en la obra terminada, para sugerir esta sensación de vetustez de los estudios anatómicos, y transfigurarlos en matices de expresiones existenciales. Basta recordar *Nacimiento de las alas*.



Nacimiento de las alas
Lámina 13

El esquema espacial, racional por principio, quizás le dió la apariencia analítica objetiva a las subjetividades de sus pinturas. Una suerte de engaño, tanto al ojo como al intelecto, dará la impresión de pastiche racionalista a los fenómenos irracionales que realmente trata. Por ejemplo, en su dibujo *Metamorfosis*, en que proyecta la angustia de Franz Kafka personificada por Gregorio Samsa, sus recursos figurativos se encuentran en la transición de lo gráfico a lo pictórico. Bajo el clarooscuro de la imagen humana desaparecen las líneas de su estructura interior,

más no así las exteriores. Además de servir como apuntalamiento formal interno, se transfigura en un apócrifo vehículo analítico. Círculos y diagonales, señalizaciones, acotaciones y especificaciones escritas, corresponden a la frialdad del esquema del estudioso, pero transpuestos a los "planos" de operación del cuerpo humano. Esquemas y diagramas geométricos acompañan siempre, como una reflexión matemática, precisamente lo que no tiene explicación, o sea, la crisis fatal en que se encuentran indefectiblemente sus "personajes" en las puestas en escena de su conciencia.

En *Metamorfosis*, el esbozo de la cara de un joven aletargado es "invadido por su propia estructura lineal" (que puede interpretarse como trazos de su fase metamorfofísica anterior) a la vez que de su frente surge la gigantesca cara de un insecto. Las líneas del esquema, si nos damos cuenta, se han convertido en flechas recordándonos en algo los estudios de luz hechos por Leonardo sobre un rostro, como si éste fuera un paisaje montañoso. A su lado izquierdo, como comentario colateral, tres fases de la metamorfosis de un batracio establecen un símil natural con la virtual mutación de la figura humana a animal. Aparte de la identificación del pintor con un clásico sobre la alienación del Siglo XX, la opción por la perfección formal del dibujo está ahora al servicio de la deformación, o sea, de una realidad intangible sólo así figurable.



Metamorfosis
Lámina 9

Todo esto lo desmenuzo para poder mostrar cómo a través de su pintura, se nos permite confrontar metáforas visuales actuales como si fueran antiguas.

En los años ochenta, cuando retornaron las figuraciones de raíz expresionista, luego de un largo espasmo abstraccionista, el refinamiento técnico y estilístico de Rivera no sólo resulta insólito por su inclinación psicologista, sino por implicar un enorme rigor formal y un don creativo que parecía extinguido. En contraste con el "salvajismo" o el relajamiento de las nuevas figuraciones, lo suyo parecería antitético, por ejemplo, del conceptualismo, pero sólo por el lenguaje. En esencia, su figuración tiende a reconsiderar estados tan primitivos como las condiciones psicológicas, sociales y políticas en que se da, pero bajo la apariencia de una refinadísima imagen. En cuanto al contenido, pienso que no existe gran distancia respecto a propuestas actuales endemoniadamente agresivas. Es el lenguaje el que hace la mortal diferencia, su lenguaje no sólo es más penetrante por seductor, sino que por estimulante invade mejor las áreas inconscientes.

Si el Renacimiento es la referencia que va a mezclarse con el surrealismo o simbolismo celebrado en la obra de Rivera, se debe a que no hay ninguna época posterior más gloriosa en lo artístico y lo filosófico (*Paráfrasis de José de Ribera*). Pero el mejor de los tiempos servirá para revelar el peor de los tiempos. La gloria pasada es ahora antigloria de fuego y



Paráfrasis de José de Ribera
Lámina 39

oscuridad internas. La pasión por la perfección humana dejará su lugar al jurado infernal de la conciencia. "El infierno son los demás", dijo Jean Paul Sartre por boca de un condenado a convivir por la eternidad con sus peores enemigos, en la pieza teatral "A puerta cerrada". Para Rivera esta afirmación negrista puede dar el pie para realizar una limpia espiritual, la higiene de dolores y placeres a fin de desprenderse del infierno de la misma fascinación morbosa que Sartre siente por el horror ajeno.

Del siglo XX posee la experiencia visual (de los mass - media) para ilusionar un renacimiento donde, a diferencia del original, no habrá ideales (*Hilda Rivera de Vander Weyden*). Por ello, la perfección humana en su obra es un dolor milenario, un lastre simbólico rodado, como Sísifo rueda la gran piedra hasta la cumbre de la montaña (equivalente a la cúspide actual de "la cotización y el progreso"), de donde se despeñará diariamente para amanecer rodándola hasta la cumbre de nuevo. El trance en que se encuentran sus figuras humanas es esta crisis de impotencia, ya no se diga ante la perfección o ante lo absoluto o ante la eternidad, sino ante el cumplimiento de la tarea diaria de creer que tal piedra existe, nuevos mártires laicos aspiran a comunicarse con la laicidad, pero tal aspiración equivaldría hoy a un vicio solitario. Las autoinmolaciones del espíritu o las mortificaciones de la carne de los santos medievales, hoy suelen confesarse como vicios o manías al psicoanalista. Más que una técnica de análisis de la psique, la pintura de Rivera es una demostración de que las mortificaciones son de por sí la definición del ser.



Hilda Rivera de Vander Weyden
Lámina 40

Rivera no tiene restricciones connotativas ni denotativas obligadas, ni otra misión que la de obrar conforme a sus propias convicciones de lo que es y lo que debe o debería ser. Sin dogma ni más encargo que el de ser libre, la que ordena es su interioridad, su realismo con un componente irracional pululando entre el diseño de la imagen y su composición, que termina por dominarlo todo. Por lo tanto vale insistir que en Rivera subyace más que una proyección de conflictos individuales, una filosofía congruente que, por contemporánea, cualquiera relacionaría con el resurgimiento del clasicismo y el neoclasicismo vía transvanguardia italiana, o con el nuevo realismo español, o tal vez también con los clasicismos surgidos postmodernamente: el metafísico¹¹, el narrativo¹², el alegórico¹³, el realista¹⁴ que resultan complacientes en comparación con la dinámica de la vida y de la muerte impulsada por Rivera. Sin posibilidad de negar a Freud ni a Jung ni a Fromm ni a Lacan como luces sobre el ser interno, ninguna de las tendencias ni las individualidades citadas poseen el dramatismo con que Rivera activa la interioridad de sus personajes y la sordidez de sus situaciones. No importa cuán reales pudieran parecer, siempre tenderán a lo innombrable a lo inexplicable.

Nos hallamos en el ámbito de una heterodoxia actual, situada entre los inframundos de la antigua y de la moderna mitología, también entre los límites de las estéticas del arte plástico que han discurrido, por caminos antípodas sin duda, a lo largo del siglo: figurativismo, realismo, naturalismo, arte pop, abstraccionismo, cubismo, expresionismo, surrealismo, hiperrealismo...

¹¹ Carlo María Mariani.
¹² James Valerio, Erick Fischl.
¹³ Bruno Civitico, Lincoln Perry.
¹⁴ Philip Pearlstern, Alex Katz

¿Qué hace cualquier pintor dotado, sensible e inteligente en ese *mare mígnim!*, me pregunto. Verlo todo, entender los méritos de los adelantados y de los genios, descartar las excrecencias de los improvisados, los comerciantes y los imitadores mediocres (que abundan), ver hacia atrás y entender por donde caminar con paso firme hacia una obra personal posible. Es esto, precisamente, lo que ha hecho Arturo Rivera desde sus muy juveniles años, aparte de aplicarse a dominar una técnica depurada de pintor y dibujante.

Si un gran tema que anima su producción es la lucha entre naturaleza y racionalidad humana, más que animar a la reflexión, Arturo Rivera gusta de generar inicialmente reacciones sensibles. En efecto, este autor es postvanguardista, no sólo por ser neoacadémico, sino por poner en entredicho el dominio que alardeamos tener sobre la naturaleza por medio del uso de la razón. A la sociedad ideal --por perfecta y por deseable-- la hace ver su vulnerabilidad al mostrarle su realidad inconfesada: la de lo inusual, la de aquello que disgusta o avergüenza, faceta en la que se halla lo monstruoso y lo fenoménico; casos en los que el control sobre la naturaleza poco puede y ante los cuales la racionalidad no hace sino negar y ocultar.

Para advertir sobre esta situación, Rivera recurre a una de las capacidades humanas no reflexivas: la de responder a la gran potencialidad que sus obras tienen para entusiasmar, estremecer, inquietar, intrigar, conmover, agredir, asombrar, impactar o seducir --según sea el caso-- a quienes entran en contacto con ellas. Para generar las citadas reacciones sensibles, este artista recurre a una potente fuerza expresiva que sustenta en la utilización de recursos estéticos contrapuestos.

Atracción y rechazo sucesivos, alternados o simultáneos llevan a los destinatarios de las obras de este autor a sobreponerse a su reacción inicial ante el reto que Arturo Rivera les plantea, hasta el punto en el que puedan advertir la temática que él propone. Naturaleza y raciocinio están también presentes, por ejemplo, en las precisas soluciones formales de frutos, animales y objetos; próximas a la ilustración científica prefotográfica, con estas imágenes el artista alude a la explicación racional de la realidad tangible, certera pero despegada de algunos de sus componentes. Y con sus figuras alejadas de ese rango inexacto que es tenido por normal; con la materialización de pesadillas que acontecen en estado de vigilia, y con la representación de imágenes mórbidas en ambientes que pueden llegar a lo aséptico, alude a la irracionalidad como un derecho, pero a la vez como un riesgo (*Armadillo*, *Verónica*, *Conejo*).



Armadillo
Lámina 104



Conejo
Lámina 102



Verónica
Lámina 62

En ocasiones parecería que, más que espectadores, Rivera buscara cómplices capaces de tener una actitud con la que él evidencia para remontar la parte de culpa que le corresponde por el hecho de hallar en el sufrimiento (que no siempre proviene de la maldad), o en lo pernicioso, cierto deleite o, al menos, algo que mitigue o que incluso contrarreste al disgusto o a la tristeza que la mayor parte de las personas experimentan ante las alusiones a los efectos del daño y ante las relativas a la posibilidad de que algún daño ocurra¹⁵. Ahora bien, si como lo plantean estudiosos de la semiótica, es preciso un contrato de verosimilitud en casos como el del arte entre productor y destinatarios¹⁶, de igual manera cierta ambigüedad se requiere para no violentar la autonomía de la realidad artística frente a la realidad cotidiana.

En la obra de Arturo Rivera, la desarticulación de los espacios, la deliberada fragmentación de las formas como si estas prosiguieran fuera de los límites de las obras, la relación de aislamiento entre los elementos representados entre sí y con respecto al todo --relación que genera cierta sensación de vacío en sus escenas-- el abordaje indiscriminado de asuntos ordinarios y de motivos de una clara religiosidad, son componentes que refuerzan esta necesaria ambigüedad. Empero, cuando retratos convencionales como *Leonor y Julia*



Leonor y Julia
Lámina 132

¹⁵ Recuérdese, por ejemplo, la excitación sexual de Yukio Mishima, ante la imagen de San Sebastian de Guido Reni, según lo narra en su célebre obra Confesiones de una máscara, 3a. Ed., Planeta, México, D F, 1985.

¹⁶ Este concepto lo plantea A. J. Greimas y seguidores suyos como el mexicano Rafael Roséndiz Rodríguez, autor, entre otros, del volumen Semiótica, Comunicación y Cultura, editado por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1996

reemplazan a los mutantes o a los sufrientes que son característicos de la iconografía riveriana como *Edipo*, el resultado, por verosímil, pierde en impacto y ve menguada su fuerza expresiva¹⁷.



Edipo
Lámina 64

¹⁷ La idea de "verosímil cinematográfico" transferible a cualquiera de las artes, la desarrolla Christian Metz en el volumen colectivo Problemas del nuevo cine, Alianza, Madrid, 1971.

II. Realismo de intensidad o realidad objetiva.

Larga ha sido en el siglo la convivencia, la coexistencia a veces bélica, de todas las escuelas figurativas y no figurativas de la plástica, misma que prosigue en estas postrimerías del milenio, pese al visible agotamiento que después de recorrer todos los universos y posibilidades de la abstracción, el geometrismo, la desfiguración de las formas tradicionales, empiezan a mostrar todas las escuelas y artistas no figurativos, que tan justamente defendiera Worringer en su hora.

Visible es también, y desde hace ya varias décadas, el reconocido repunte de artistas plásticos y pintores figurativos, entre los que cuentan muchos francamente naturalistas y otros que han retrocedido a las concepciones realistas, neoclásicas, impresionistas y aun surrealistas o cubistas, sin agregar a lo ya hecho por aquellas corrientes ni más genio ni mejor técnica.

El realismo figurativo que hoy puede interesar es el que no intenta retornar hacia ningún punto de la pasada concepción estética, sino los que aspiran a recuperar todo lo grande que la pintura de todos los tiempos ha dejado en pie, sin renunciar a volverla a iluminar con las invenciones y el talento de los creadores contemporáneos.

La obra de Arturo Rivera se define como "realista". Pero hay que ser conscientes del sentido en que se usa este concepto. El término "realismo" se refiere a una época definida entre 1840 y 1880, cuyo propósito "consistió en brindar una representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una observación meticulosa de la vida del momento"¹, e implicaba una dimensión social.

Linda Nochlin, El Realismo, Alianza Editorial, Madrid, 1991, p. 11.

El término apropiado para caracterizar la obra de Arturo Rivera sería, según mi criterio, "realista de intensidades"², porque la labor mental del artista es sintetizar diversos conceptos teóricos y transformarlos en un nuevo lenguaje pictórico. O, como precisa Luis Carlos Emerich: "Lo realista aquí es la conversión de sensaciones y reflexiones a imágenes visuales"³.

Sin embargo Raquel Tibol dice no estar muy de acuerdo con el término "realismo de intensidades". Para ella resulta bastante evidente que los atributos estilísticos de la producción de Arturo Rivera inducen a ubicarlo más bien como un continuador de la Nueva Objetividad, designación acuñada en 1923 por el promotor cultural alemán Hartlaub para esa manera del realismo practicada por George Grosz, Otto Dix, Christian Schad y otros, caracterizada por el detallismo, la claridad, el verismo, la nitidez visual, aplicada a la representación de seres vivientes y artefactos. Esta ascendencia estética, según Tibol, queda rubricada al comparar el óleo *El doctor* (1921), de Otto Dix con temples de Arturo Rivera como *Mefisto* y *Meteoro* (1980), *El Viajero en Japón* (1984). Quizás Rivera se



Mefisto y Meteoro
Lámina 11



El viajero en Japón
Lámina 48

Alberto Ruy Sánchez describe su obra literaria como "prosa de intensidades" y anticipa el término con referencia al realismo de Arturo Rivera como "fantástico por su intensidad". Ver Alberto Ruy Sánchez, "Arturo Rivera y la Historia que Mira" en *Historia del ojo. Arturo Rivera*, p. 14.

Luis Carlos Emerich, "Arturo Rivera en los infiernos", en *Arturo Rivera*, Grupo Financiero

familiarizó con esa corriente en 1979, cuando fue ayudante de cátedra del pintor Mac Zimmermann en la Academia de Arte de Munich.

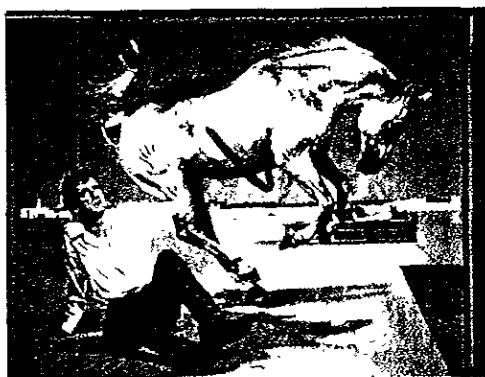


La última cena
Lámina 167

Aunque en óleos recientes, como *La última cena* (1994), *Herodes y sus verdugos* o *La conversión de San Pablo* (ambos de 1995), Arturo Rivera se ejercita en un acercamiento al realismo vigente en la segunda mitad del siglo XIX, en su



Herodes y sus verdugos
Lámina 171



La conversión de San Pablo
Lámina 178

producción anterior, las precisiones zoológicas naturalistas se combinan con un tratamiento simbolista de rostros y cuerpos humanos, logrando así sugestivos y hasta dramáticos contrapuntos entre cierto racionalismo y una angustiosa subjetividad. Esta dialéctica entre naturaleza-razón y subjetividad (irracionalidad)⁴ la vemos claramente en *Naranjas*. Él, como algunos surrealistas, algo le debe a Odilon Redon



Naranjas
Lámina 44

Me parece que en toda su obra, Rivera lleva el realismo a sus últimas consecuencias. Pero ¿Cuál es la definición personal del pintor de "realismo" en esta época de tanta confusión de términos? Para Rivera la *figuración es una estilización de la realidad o una manera de abstraer las formas existentes, el realismo es para él el intento por captar el volumen y la atmósfera de la realidad*⁵. Así un componente esencial en una pintura realista es el aire. En su caso, pienso que la forma lo escogió a él y no él a la forma. Para expresar su mundo interior, necesita forzosamente recurrir al realismo. Para él, Caravaggio es el primer realista en el sentido estricto del término. Miguel Angel y Leonardo se basan en el realismo pero finalmente idealizan. Realistas, para Rivera, son Zurbarán, Velázquez y sobre todo Vermeer. Actualmente el mejor pintor realista, según Rivera, es, sin duda, el español Antonio López García.

⁴ Literaria y filosóficamente esto nos remite al *Quijote* de Cervantes: "la razón de la sinrazón que a mi razón no alcanza".

⁵ Fragmento de una entrevista grabada con el pintor en su estudio en México, D.F., noviembre de 1996.

La frontera entre la figuración y el realismo llega a ser casi imperceptible; por ejemplo, Lucien Freud está a punto de ser realista y lo mismo sucede en México con Marta Pacheco, José Fors, Alejandro Montoya, Augusto Ramírez, entre otros.

En alguna ocasión Teresa del Conde definió el realismo actual bajo el término de "decadentismo finisecular", lo cual me parece completamente equivocado. Me pregunto si pensará que la historia forzosamente se repite, teniendo en cuenta que a fines del siglo pasado se consideró decadente a la Academia Realista, en oposición a la cual surgieron las vanguardias pioneras de los primeros veinte años de este siglo. Los realistas actuales son evidentemente hijos de estas vanguardias y si bien las han aplicado, también han retomado técnicas en desuso, como el caso específico de Arturo Rivera. Por lo tanto pienso que el realismo actual es siempre nuevo y sorpresivo, aunque también está formando una Academia. Se puede ser decadente por el hecho de no tener un mundo propio, pero no por ser realista. Y finalmente, ¿Qué es la vanguardia? ¿El neomexicanismo inventado por el mercado? El espectador debe educarse para que se acostumbre a ver de nuevo el realismo. En este sentido también se necesitan nuevos críticos.

Podríamos decir que el realismo de Rivera no es un realismo inmediato como el de Antonio López García. En Arturo Rivera, todos los elementos están tratados desde el realismo, pero dentro de la composición no tienen nada que ver unos con otros. Es necesario buscar la intensidad que existe detrás de lo evidente -- como si fuesen diferentes capas de intensidades -- y por lo mismo me parece que el término "realismo de intensidades" acuñado por el poeta y crítico Alberto Ruy Sánchez, resulta muy acertado para comprender el realismo de Rivera. Sí, realista de intensidades, porque la labor mental del artista es sintetizar diversos conceptos

teóricos y transformarlos en un nuevo lenguaje pictórico. Y bajo esta perspectiva podemos deducir que en Rivera, lo realista incluye la sinrazón⁶.

Casi desde los inicios de su trayectoria Arturo Rivera se pronunció por la figuración realista desdeñando modas y estilos en boga. Como dijo Alberto Ruy Sánchez, al ir perfeccionando su lenguaje, Rivera se afianzó en un realismo que podríamos llamar paradójicamente fantástico por su intensidad, porque el realismo enfatizado en medio de la realidad se vuelve fantástico⁷.

La palabra alemana unheimlich utilizada por Freud traducida al español significa "inquietante extrañeza", y nos sitúa en la pista de lo que acontece con algunos de los rasgos que encontramos en las obras de este pintor. Unheimlich se relaciona con lo equívoco, lo que causa espanto, lo siniestro. El término está compuesto de un prefijo de negación: un, y de la palabra heimlich que en alemán quiere decir íntimo. La palabra no es unívoca, dice Freud "pertenece a dos círculos de representaciones que, sin ser opuestos, son ajenos entre sí; el de lo íntimo y el de lo siniestro, lo que se mantiene oculto"⁸. No obstante el mismo Freud afirma que en ciertos casos heimlich y unheimlich no son antónimos, sino que se utilizan indistintamente.

Olivier Debrouse ha dicho que con su lápiz (o con el pincel) Arturo Rivera practica autopsias; "sus figuras no desafían al mundo desde su marco. No tienen escapatoria, ni en el cuadro, ni fuera de él (...) aquellas plantas fáciles, aquellos animales confundidos, expresan al fin y al cabo el horror de sentirse vivo: son una

6 Sara Ilicona, "Soy un receptor de mitos y mi arte pertenece a un realismo de intensidades: Arturo Rivera", La Crónica de Hoy, México, D.F., martes 21 de octubre de 1997. p. 13 B.

7 Alberto Ruy Sánchez, *op. cit.*, p. 14.

8 Teresa del Conde, Las ideas estéticas de Freud, Grijalbo, México, D.F., 1994, 2a ed., p. 187.

utopía contra la muerte. Son también un exorcismo y un modo de detener el tiempo a perpetuidad⁹. Su realismo (no está idealizado y por lo tanto en sí mismo no es hermoso), provoca admiración por la pulida frialdad y la precisión con la que queda plasmado, y eso les otorga una específica belleza, una belleza de tipo sodómico no madónico, como más adelante explicaremos.

R. G. Collingwood en su Essay on Philosophical Method dice que el científico natural parte de que la naturaleza es racional y que no ha permitido que le menoscaben las dificultades implícitas en ese supuesto. Ha llegado así a considerar que la idea de una "naturaleza racional" es legítima y obligatoria¹⁰. Esta afirmación es sumamente peligrosa, no debido a que sea fácil decir que es errónea sino porque es difícil mostrar dónde está el error. Se trataría de un error "divino" y entonces nos encontraríamos transitando terrenos ajenos al mundo de lo real-conocible. En lo personal creo que Arturo Rivera está metido en ese dilema, aunque quizás él mismo no lo sepa. Para él existe entendimiento, desentendimiento y al mismo tiempo inevitabilidad en el mundo de lo real: es perfectamente capaz de discernir el carácter irreal de la realidad.

Rivera no es un postsurrealista ni un neorrenacentista, ni un realista a secas o un neoexpresionista, aunque haya mucho de todo eso en todos los pintores llamados "figurativos" de la segunda mitad del siglo XX. Para muy poco, si se trata de ver o situar, o celebrar la obra de un importante y singular artista como Rivera, nos sirven las etiquetas o las clasificaciones.

⁹ Olivier Debroise. Presentación a El rastro del dolor. Arturo Rivera, SEP, México, 1987, p. 22.
¹⁰ R. G. Collingwood citado por Gerald Halton, La imaginación científica, Tr., Juan José Utrilla, F.C.E., México, D.F., 1979, p. 34.

Lo realista en Rivera, como ya mencionamos, es la conversión de sensaciones y reflexiones a imágenes visuales. Como los renacentistas, Rivera atribuye valores simbólicos a los elementos y figuras interactuantes. Los humanos, nos dice el pintor, son la humanidad reconstruida "artificialmente".



Constructio in destructione
Lámina 159

Esto lo vemos claramente en *Constructio in destructione*, donde Rivera pinta un paisaje urbano nocturno, destruido hasta los huesos, sobre cuyo oscuro fondo destaca una plaza esbozada como diagrama constructivo sobre el que se eleva (¿o se hunde?) un cuerpo humano despellejado, con la cabeza intacta, mientras una mujer mira al frente con un ojo natural y otro "intervenido", entonces ¿qué es la realidad, y qué el realismo para Rivera, si el título del cuadro es *Constructio in destructione*? La plaza como en perspectiva ilusoria del fondo es la silueta de la urbe devastada. Todo lo demás, la sordidez del ambiente, el temor que infunde el contraste entre luz y desolación, son tan inexplicables como la inquietud que lo provoca: una compleja interpretación metafórica ya sea de la cirugía pictórica como doloroso viaje redondo entre la fealdad y la belleza, o una siniestra travesía hacia un imposible ideal. Construir en lo destruido es hacer surgir de ruinas la última posibilidad de armonía, aunque sea entre horrores. Y tales ruinas bien pueden corresponder a las del humanismo, planteado por la pintura una y otra vez, pero siempre bajo amenaza de un infierno dogmático, terrenal. Su realismo, pues, es el de un pintor-poeta-filósofo que ha encontrado afinidades y contubernios en sus viajes admirativos al pasado pictórico. Sus rutas trazan líneas de concepción y transformación de conceptos, casi siempre morales, donde circunstancia y destino

son intervenidos y por fuerzas tan oscuras como pueden resultar las del materialismo actual.

Si por tal ruta, o por facilidad referencial, se presenta por allí una alusión al realismo decimonónico, casi inmediatamente se borrarán ante las seducciones aún calientes del surrealismo, por haber prometido la libertad de definir la belleza tan arbitrariamente como el "*encuentro casual de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de operaciones*". El arte de Rivera encuentra en la reproducción fiel de la realidad los más insólitos fenómenos. Sin embargo, las raíces de la pintura de Rivera van más a fondo, incluso más allá del realismo y del esperpentismo español decimonónico. Tal vez hacia el Renacimiento, pero no al idealismo italiano, sino al alemán, en que Grünewald, Altdorfer, Grien y por supuesto, Durero, integraron las dimensiones reales de la persona al paisaje tanto físico como metafísico de su tiempo, más que por recuperar un humanismo helénico, por penetrar los continentes del conocimiento. O quizás más allá, ahondando en los inicios de la escuela flamenca, en el siglo XV, en que goticismo y domesticidad preñados de fantasmagorías populares, dan paso a un humanismo mágico, procaz, supersticioso. Aquella época, pues, durante la cual Hieronymus Bosch pintara su célebre *Curación de la locura*.

Si resultan tan eclécticas las fuentes de su supuesto realismo, más diversas e imprecisas son las áreas conscientes y/o inconscientes a donde penetran las imágenes de Rivera.

Incluso si es injustificable usar tales expresiones psicoanalíticas para imaginar la manera en que se despierta la extrañeza por impacto de su pintura, se debe a que quizás tales áreas y tales sensaciones son poco frecuentadas o son rehuidas por la

voluntad. Si esto sugiere que existe una región o función mental que detona verdades terribles para las cuales esta pintura activa alarmas, ¿Será el temor disparado en defensa propia el "blanco" del pintor? Si es así, entonces habría que referirse al principio surrealista por excelencia, o sea, al impacto directo al inconsciente para ampliar el concepto de realidad hasta los sueños y la irracionalidad, pues sólo así se abarca la totalidad del ser. Sin embargo, al citar el Renacimiento alemán, intento decir que las raíces de la pintura de Rivera tal vez se encuentren a gran profundidad en estos momentos, y que sólo la fronda aparece y adquiere las características del presente siglo.

Quinientos años antes del surrealismo, Grien, discípulo de Durero, y Grünewald, con quien entronca su imaginación exaltada y violenta, se habían adentrado en las alegorías de la vida y de la muerte, expresando el intelectualismo afectivo y la sensualidad de la época, pero sobre todo en pos del saber, sin importar que en el trayecto se toparan con el horror del tiempo y el infinito. Al navegar dentro de sí, Rivera encuentra este horror y lo proyecta hacia este fin de siglo.

De allí que mil años después, el esoterismo, la cabalística, y la alquimia confluyan de nuevo en sus reinterpretaciones de las sagradas escrituras; o bien, que de modo similar al del siglo XV holandés, altere el cuadro de valores actuales con una solemnidad y un satirismo góticos, es decir, dando preferencia al humanismo celebrado mediante las imaginerías populares del bien y el mal.

Por una parte, Rivera me recuerda a Lucas de Leiden, el visionario apocalíptico que iluminó como pesadillas nuevas versiones de pasajes bíblicos, entre ellos el del infierno, donde el hombre enfrenta su destino con tanto desenfado como

dramatismo, y por otra, a Hieronymus Bosch, que con gravedad y complejidad convirtiera lecciones morales en carnavales de malignos, dogmatizando la sátira y viceversa. Y por otra parte, Rivera parece invertir el gusto por el relajamiento moral y el morbo por la invalidez, típicos de Pieter Breughel, en estados de crisis, en tensiones fatales. La vida terrenal es la conjugación simultánea de infierno y paraíso. La vida mental, por semejarse a la divina, es una tortura infinita.

El equilibrio entre realismo y fantasía brutal, depende de una reunión de imposibles. Y precisamente ese es el tono de insolitez que subyace o estalla en la obra de Rivera.

Fascinar por impacto, o hacer disfrutar vagos dolores mediante información visual realista, inclinar el peligro psicológico en pos de una suerte de belleza "más verdadera que el mero placer", han sido principios de tantas tendencias pictóricas como definiciones estilísticas se hayan hecho. El camino que Rivera parece hacer solo, es de vericuetos laberínticos de la historia del arte, con un sólo punto en común, la intensidad. A tal camino confluyen la propensión alegórica de la pintura medieval (la cotidiana presencia del cielo y el infierno en la tierra, en la pintura costumbrista y religiosa): la sublimación de la eternidad en las figuras de los elegidos de Dios y del Rey, durante el Renacimiento; de la levitación al éxtasis, de la estigmatización al milagro, del horror al vacío a la plenitud mística del barroco; la calidad mítica fantasmal del simbolismo (deificación del erotismo, veneración de la muerte, homenaje a la melancolía, nostalgia por la verdad primordial perdida, etc.), y por supuesto, la fría perfección del neoclasicismo ahora caldeada por Rivera. Del romanticismo toma la pasión por el estallido de los sentimientos, del surrealismo la asociación automática de tiempos, imágenes e ideas, del expresionismo el

desgarramiento (el ser de la angustia atomizada por y hacia el entorno), todo esto modernamente asumido, es decir, desde un lenguaje pictórico de apariencia clasicista, en una época en que el buenpintar ha perdido su viejo prestigio. Si en los años sesenta se intentó recuperar esta pintura - pintura para significar la cotidianidad más alienada, el exitoso surgimiento y el rápido decaimiento del hiperrealismo demostraron que lo banal seguirá siendo banal si la pintura no trasciende los placeres superficiales. Y si en los setenta, el fotorrealismo redujo la realidad a sus meras luces, lo más probable es que Rivera haya estado demasiado ensimismado para darle una salida fácil a su tan compleja vocación antigua en tiempos en que la banalidad resultaba trascendente a falta de espíritu.

Así que un realismo tan indefinible como los conceptos de realidad, se afinca en lo que todos llamamos real por palpable y reproducible, para penetrar con filo de bisturí a los planos de expresión de lo remoto latente, de lo individual e íntimo. Y quien sabe si tal intransferibilidad sea la esencia de la obra de Rivera. La idea de que lo visto (e imaginado) por él sólo le sucede a él, personalmente, plantea una ajenidad (u otredad) que, sin embargo, es la del propio espectador. Si las referencias formales terminan por conjurar todas las épocas en una, tal vez se deba a que Rivera expresa el auge de cada una confrontada con su decadencia, entendida ésta como la caducidad temporal de todo esplendor por caer durante la lucha contra latencias oscurantistas intrínsecas a lo humano.

La fidelidad a la realidad, como un ideal renacentista, reflejó el cuerpo dogmático de su tiempo. Las historias y las dignidades de héroes y reyes, bien pueden confundirse con los de la Creación, la Pasión. La guerra, las vicisitudes y victorias de la corte son tan "celestiales" y tan reales como las alegorías mitológicas.

Son para placer imaginativo, como las realistas que sólo lo son en cuanto a su tratamiento pictórico. El contenido místico, mítico o político importan tanto o más que sus portadores, por cierto limitados por la misma realidad y no, como hoy, los testigos fidedignos como son la fotografía, el cine y el video, que constituyen un contingente de "filosofía visual" más determinante aún, por su matiz de perversidad subliminal, que el humanismo renacentista. Es por esto que la pintura de Rivera, fundamentada en tal realismo, adquiere un carácter subversivo tanto en lo formal como en su contenido. El suyo es un trastocamiento irreverente del idealismo.

La crudeza inadmisibile en el Renacimiento, es su mística más profunda. Además, si el realismo de entonces no tenía más posibilidad de cotejo que la realidad física, o la imagen virtual e irreproducible del espejo, el de Rivera, se confronta con la severidad de tales pruebas, jamás en siglos anteriores se pudo dar esta reproducción meticulosa de la realidad física puesto que al invertirse de un pensamiento que jamás soñaron los renacentistas, su plano de interpretación será radicalmente distinto. Ahora enfocado con gran sensibilidad al dolor del ser, a la duda constante y profunda, el realismo resulta tan demoledor como el estado de cosas del presente. Sus elevadas exigencias técnicas van aunadas a un nihilismo que abraza, por sorpresa, la totalidad de la existencia, a contramano del barroco.

La memoria ancestral y la capacidad de visualizarla en relación con el presente, "se limitan" a citar contingencias, poniendo condiciones a la vista. Si la mirada acepta como real lo percibido, entonces la interrelación de elementos también debe serlo. Sin embargo, debido a esta imposibilidad, puesto que nada de las pinturas de Rivera lo hemos visto fuera de allí, su sentido debe estar más allá de lo puramente físico. El pensamiento de la obra está nutrido de filosofías que, como

la alquímica o la cabalística, incorporan el azar y el milagro, lo divino y lo demoníaco, a la sensorialidad de las figurerías manipuladas y manipuladoras de hoy, implicando una suerte de proceso de tortura para obtener tal verdad más allá de sus superficies.

Elementos visuales, emocionales e intelectuales: cuando en una obra pictórica hallamos ese trípode del goce, entonces el arte recupera su luz. Esto sucede muy pocas veces con la obra de los jóvenes artistas, pues se trata de una vocación (desconsoladoramente) exclusiva de talentos maduros. Una gran excepción es Arturo Rivera. Es un artista con la edad del volcán, del arrecife. Nació viejo, sabiendo el lenguaje de las cosas, aplaudiéndole a las formas de la figura humana, rehaciendo, por medio de un dibujo extremadamente preciso, el mundo real. ¿Realidad de quién? de la mirada más que de la persona, por lo que tiene de relación con formas extintas de ver, recuperadas históricamente, con la seriedad y el desenfado de un gigante egoísta. El reto del artista de nuestros días, surge de cierto desdén que ha cultivado respecto a las inclinaciones naturales del ojo.

León Batista Alberti intentó convencer a sus lectores de algo que difícilmente entenderían sino fuera por su poder de persuasión, una cualidad de los elementos intelectuales dentro de la obra de arte. La forma de convencer que Rivera ha escogido para expresarse se enlaza como la historia del arte, pero no a la manera de pintores como Gironella, para quien la pintura ha sido texto previo a su espectacular sistema pictórico, sino a la manera de un Arturo Rivera en permanente metamorfosis. Esto no quiere decir que su obra sea diversa o heterogénea. Más bien se trata de las sucesivas tomas de los "preceptos" lo que este realizador ofrece,

en un discurso visualmente intrigante, emocionalmente confuso e intelectualmente engeuedor.

La tabla pintada con tempera, creta, bicarbonato de calcio, blanco de zinc y cola de conejo; las diez capas de pintura, el dibujo previo, la insistencia de una curiosidad exaltada. Cada elemento toma su lugar en el amoroso proceso de la elaboración de los cuadros de Rivera. Su simbología merece unas líneas aparte¹¹. El hombre rodeado de cosas; las cosas acosándolo. Rivera me confesó hace poco que pretende agotar el mundo. "Lo quiero abarcar todo", me dijo una tarde, y agregó: "Pinto lo que me dicta el ser y que es un producto sólo mío. Pero hay que guardar el equilibrio". Estas palabras, que parecen salidas de un tratado lúdico, nos hacen imaginar que son pronunciadas en el taller de William J. Williams, autor de "El viejo violín", suma del realismo y lejano precursor del hiperrealismo.

El realismo de Rivera, a veces agresivo y otras pesimista refleja las profundas contradicciones de la psiche humana. El mismo artista ha confesado su obsesión por encontrar la belleza ahí donde existe la angustia.

Arturo Rivera posee un pasado de geometrías, de formas orgánicas y conjunción de ambas, mas por encima de ellas sitúa lo real objetivo donde siente la mayor libertad, donde lo encuentra todo y se encuentra con todo. Se declara cirujano de su propio dibujo. En su experiencia, el color tuvo esa sensualidad apabullante que se vio orillado a dejar para introducirse en la expresividad. Vivió un rompimiento al darse cuenta de que hay lugares en donde el color no cabe, sino hasta que surge el dominio del estilo. Así, su arte transcurre en la sobriedad caliente de los grises, hablándonos de los secretos que su propia realidad le dicta.

¹¹ Ver más adelante el capítulo III "Iconografía e Iconología", pp. 56-78.

Afirma que las manifestaciones de vanguardia y del modernismo ya no pueden seguir por la Academia, que es preciso buscar salidas, retomar lo real objetivo, pero sin olvidar más de 80 años de arte plástico. Subraya: "lo real en lo actual, no en un siglo que ya no me pertenece vivir". Para él, el círculo del arte se ha cerrado y comienza otro en una especie de retorno a la figura sin academias, expresándose a plenitud.

Para Rivera, la realidad es un archivo de imágenes que pueden ser convertidas en elementos para sus obras. Sus códigos y arquetipos brotan de ese mundo aprehensible, pero también del inconsciente, de sus obsesiones infantiles y de lo que siente necesitar. No sólo se detiene a observar y plasmar sus entrañas y las entrañas de lo real, sus ojos constantemente devoran objetos, encantándose al mirarlos, atrapándolos. Con una especial fascinación por la realidad, Rivera hace una disección de ésta. El artista nos coloca en el "filo" de su lápiz o pincel que rasga el *velo de las apariencias* para revelar eso que él llama, con justicia, "la real objetividad". El pintor trabaja lentamente, cuidando cada trazo, investigando cada imagen simbólica cuya presencia nunca es banal. Su técnica depurada, perfecta, a la manera de la pintura flamenca, obliga a pensar que nació con lápices y pinceles en la mano.

III. Iconografía e Iconología.

Según lo confiesa él mismo, Arturo Rivera pinta en un estado de duermevela, de febrilidad, totalmente absorto, fuera de la realidad inmediata. Los elementos iconográficos que surgen en ese trance lo persiguen, es obvio: su reiteración misma lo comprueba. Para deshacerse de ellos, tal vez para defenderse, adopta una actitud contraria: la de un vago, pero entusiasta espectador¹.

Un psicoanálisis de los elementos representados puede ser una manera sencilla y obvia de interpretar la obra de Arturo Rivera. Reiterados de cuadro en cuadro, ciertos objetos, ciertas formas, ciertos colores inclusive, conforman un léxico iconográfico que se remite efectivamente a una simbología íntima, susceptible de ser descifrada a partir de una teoría del subconsciente. Sin embargo, a cien años del invento del psicoanálisis freudiano, quizás resulte demasiado evidente: Arturo Rivera ha leído sin lugar a duda los estudios de Freud, y su obra parece justamente organizada a partir de los "accidentes" de la memoria, de lapsus elevados al nivel de un sistema de significaciones. Considerarla entonces como pura manifestación del inconsciente puede ser excesivamente determinante, y erróneo... Juega, por supuesto, con los símbolos. Como evocaciones personales, enigmáticas, los cuadros de Arturo Rivera no se pueden reducir a una gramática: hay que dejarles su *radio*.

Existe quizás otra manera de aproximarse a ellos, por sus aspectos puramente pictóricos, como construcciones espaciales. De todos modos, esta fórmula nos devolverá inevitablemente al principio.

Fragmento de una entrevista grabada con el pintor en su estudio, México D.F., enero, 1997.

El quirófano o la mesa de disección o la vitrina brillantemente iluminada de algún museo de ciencias, los pequeños animales disecados o conservados con la apariencia de vida en sus frascos de formol, los minerales coleccionables, ordenados por textura, colorido, porosidad, en sus cajitas todas iguales están bañados por una luz artificial. No exactamente la de tubos de neón, sino una luz "solar" tamizada, como la de algún módulo espacial: una luz que no pertenece a este mundo -no irradia, no refracta ni proyecta sombras - , de una tonalidad vagamente ambarina, vagamente asepiada. Pero opaca. Desnaturaliza las formas.

Una luz que no es.

Los objetos, los frutos, los rostros inclusive, no pierden absolutamente su *dimensión* original, pero como representaciones puras, insertas en composiciones imaginarias, sus contornos parecen desvanecerse en la transparencia; ahogados por la sobreposición de filtros, adquieren una consistencia propia, una consistencia puramente dibujística.

Los cuadros de Arturo Rivera, de una precisión, de una calidad irreprochable, semejan dibujos, pero no lo son. Ahí está la primera, la más evidente, de sus trampas: Arturo Rivera pinta dibujos. A diferencia del *trompe-l'oeil* teatral de la pintura académica, Arturo Rivera no "imita la naturaleza", inicia el dibujo tradicional y se refiere constantemente a él.

Como referencias debemos mencionar entre otras a Durero, los cuadernos de Leonardo Da Vinci, las planchas anatómicas y los herbarios del siglo XIX.

La densa, la finísima textura del temple borra las imperfecciones de la madera, el entramado del papel o de la tela. La línea delicada del grafito parece incrustarse, incorporarse literalmente, a esa superficie inmaculada, aunque opaca, como la del muro preparado para recibir el fresco. Así, sólo así, las formas pueden confundirse y los contornos entrelazarse: Arturo Rivera lleva las posibilidades del trompe-l'oeil a sus últimas consecuencias, un poco de la misma manera en que Escher llevó a sus últimas consecuencias las posibilidades de la perspectiva lineal. El juego con las apariencias (con lo aparente) no tiene, sin embargo, ese sentido lúdico y un poco perverso. Al referirse a las reglas del dibujo, Arturo Rivera sólo se sirve de sus caracteres representables, que le permiten des-construir ciertos aspectos de lo visible. Así, los efectos de disolvencia - las formas se deshacen gradualmente hasta confundirse con los fondos o transformarse en otra cosa, en otra forma- , o las perspectivas entremezcladas que introducen bruscos e imprevisibles cambios de escala, rompen la continuidad de la imagen.

En sus primeros cuadros, Arturo Rivera pensó en representar el diagrama de construcción en filigrana sobre la imagen; la fina cuadrícula mostraba el inevitable esquema de la sección áurea, esto lo podemos apreciar claramente en *Santiago*. De algún modo, esa representación de la geometría tradicional se imponía: obligaba al ojo a seguir su mecanismo con un rigor



Santiago
Lámina 21

implacable. Pero, por algún extraño motivo, la coincidencia nunca se realizaba. Como si la presencia del diagrama desvirtuara la *realidad* del dibujo².

Más tarde, Arturo Rivera empezó a prescindir de este soporte formal, aunque la cuadrícula siguió apareciendo, aislada, enmarcada, en alguna fracción de los cuadros; aquí, para indicar una eventual perspectiva, la profundidad; allá, para sostener algunos objetos extraños al cuadro. Arturo Rivera imita una composición clásica, pero las formas se adhieren sin razón a la superficie del cuadro. La cuadrícula no está aquí para configurar líneas de fuerza (normalmente invisibles), sino para situar los diversos elementos compositivos en la superficie del cuadro; la cuadrícula transforma los cuadros en "imágenes". Podríamos decir que semeja al papel pautado del arquitecto o del cartógrafo que trabajan sobre el plano³.

Los objetos alineados en un mismo plano mediante la cuadrícula (aun cuando ésta sugiere la profundidad) y unificados por las veladuras que borran los contornos como un papel albanene, otorgan a todos los volúmenes ese aspecto neblinoso, inconcluso y susceptible de modificaciones (particularmente disociados) incluso cuando se yuxtaponen, no se interrelacionan.

En realidad - y eso es lo que sugiere la presencia de la cuadrícula y de otras líneas conductoras - , los cuadros de Arturo Rivera funcionan como mapas.

Oliver Debroise, "Presentación" a *El Rastro del dolor. Arturo Rivera*, SEP, México, D.F., 1987, p. 22

Obsérvese esto en *Santiago*, (lám. 21), p. 58.

Como en un mapa, ciertas líneas superficiales permiten acceder a la imagen; no sólo indican un camino a seguir, sino organizan la circulación entre los objetos. Las formas, los volúmenes, los diversos elementos de composición, son etapas en ese recorrido, sobre los que la mirada se detiene o, mejor dicho, puede detenerse eventualmente, si así lo requiere o lo desea. En ese sentido, los cuadros de Arturo Rivera funcionan más bien como organigramas sugestivos, regidos por asociaciones aleatorias de carácter íntimo. Recuerda en cierta medida algunas propuestas del arte conceptual específico del momento pictórico en que Arturo Rivera se formó, en Nueva York, a mediados de los años setenta. No obstante, su obra se aparta radicalmente de una eventual ortodoxia conceptualista por el aspecto misterioso y sensual (en el sentido en que interpela a los sentidos) de las imágenes que selecciona para elaborar sus cuadros. Tampoco hay aquí ideas preconcebidas, intenciones reveladoras y críticas, *a priori* intelectuales: los objetos parecen colocarse *motu proprio* sobre la cuadrícula, en un orden preestablecido que recuerda clasificaciones de tipo científico. Observemos detenidamente *Toña*.



Toña
Lámina 47

Pero ese orden no corresponde a alguna tipología porque los cuadros de Arturo Rivera pertenecen a otro ámbito, parten de una relación simbiótica con los

objetos; con *objetos* que no se reconocen como tales, sino que surgen abruptamente desde zonas oscuras y olvidadas de la memoria. Reaparecen en los cuadros con una irritante familiaridad.

01M80, 12T81: Así numeraba sus cuadros en 1980. Luego, sustituyó los dígitos por frases benignas, aparentemente literarias: *Hombre con grises, dormido; Mirada fija; Daniel en la cueva de los leones*, etcétera. Sin embargo, los cuadros más recientes vienen aún "firmados" por un código (*El niño orejas* = 840/3), una fecha, una serie de sellos de goma que representan a una pareja de principios de siglo besándose, *leitmotiv* tomado de alguna postal antigua, o un retrato convencional de Emiliano Zapata.



*Niño Orejas
Lámina 50*

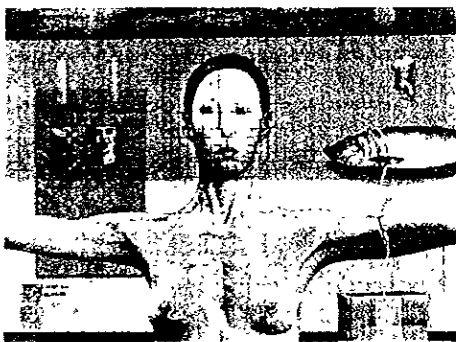
La numeración progresiva de los cuadros deja entender que cada uno se inscribe en una serie, se incluye como un eslabón en una cadena inconclusa. Cada cuadro parece ser un fragmento de una obra más completa e invisible. Esto permite explicar, tal vez, ciertos mecanismos de su lógica interna.

Arturo Rivera pinta variantes y fugas, modificaciones íntimas de un mismo cuadro que no concluye nunca, no puede concluir como la evolución; sin embargo,

cada cuadro terminado funciona como imagen desprendida del conjunto, perfectamente situada con respecto a las demás por su relación codificada.

La reiteración de elementos semejantes obedece, en efecto, a un código misterioso, indescifrable, pero indudablemente sistemático: como la numeración digital de los primeros cuadros, los mismos elementos reaparecen con una frecuencia calculable, un ritmo matemático. Esto los reduce a su aspecto melonímico: como esquemas representables, como códigos, se refieren a los mismos objetos, o a una pequeña serie de objetos.

Dentro del vasto universo iconográfico del pintor tenemos *minerales* que a primera vista, parecen numerosos; en realidad, son muy pocos, aunque algunos elementos orgánicos (huesos, pezuñas, cartilagos) e incluso ciertos rostros terrosos tienen una apariencia mineral. En algunas ocasiones, el rostro se transforma en máscara de barro o de cerámica (*Toña máscara* y casi todos los retratos de Antonia, además de los autorretratos)¹.

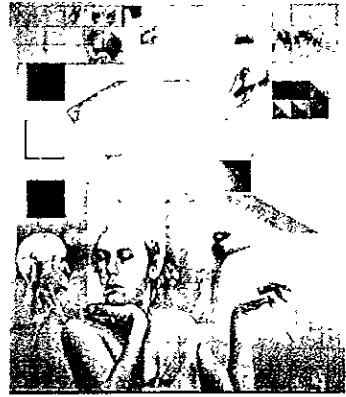


Toña máscara
Lámina 47

Incluyó entre los elementos minerales, los volúmenes geométricos, prismas, pirámides, conos, cubos y cilindros: aparte de ser formas puras (que apuntan

¹ Fragmento de una entrevista grabada a Olivier Debrouse, México, D.F., 1997. En esta entrevista se habló de la iconografía típica de la obra de Rivera así como de la complicada simbología.

siempre hacia algún órgano, al corazón o al hígado), pues también se relacionan con la morfología íntima de los minerales, con la representación gráfica de su estructura molecular. Asimismo, las nubes forman parte del decorado, aparecen entre los intersticios del cuadro, por una ventana, una puerta entreabierta o, simplemente, penetran a la imagen, como injustificada aparición del paisaje en espacios casi siempre cerrados, ejemplo de esto es *Hombre en grises dormido*.



Hombre en grises dormido
Lámina 31

Hay que tomar en cuenta la superficie raspada y pulida del temple que adquiere una textura marmórea, blanquizca y modifica la apariencia de las cosas.

Los *vegetales* son mucho más numerosos. Sin embargo, las frutas tropicales -naranjas, granadas, zapotes, caimitos, aguacates- tienen una consistencia sólida, que contradice la acostumbrada evocación sensual de la flora en la pintura mexicana (en algunos murales de Diego Rivera, por ejemplo, que también se inspiraba en láminas de botánica, o en los cuadros de Frida Kahlo, de Olga Costa, de Luis García Guerrero, en los que aparecen como representaciones metafóricas de una pasión por la naturaleza). A diferencia de las peras boludas de Cézanne, deliberadamente "llenas de vida", las frutas y las flores de Arturo Rivera son solamente dibujadas, copiadas de un manual de botánica. Sus colores deslavados, inclusive, indican que sólo son esquemas introducidos en la obra como

contrapunto: por supuesto, significan la vida (o la presencia de la vida), pero como signos de que la vida existe fuera del cuadro (en la huerta donde crecen los árboles frutales, en el jardín donde florecen las herbáceas y las gramíneas). De ninguna manera, son "las flores del mal" parásitas; sino más bien son las plantas amorfas, distinguibles, colocadas sobre el azulejo de las clases de ciencias naturales (*Verónica*).



Verónica
Lámina 62

A través de casi toda su obra aparece toda una maraña de *invertebrados y moluscos* en un extremo de la cadena evolutiva, a medio camino entre lo vegetal y lo animal, los protozoarios y los zoófitos, una infinidad de cuerpos unitarios vistos a través de un lente de aumento, o quizás de un potente microscopio, detenidos en el centro de un aura negra. Requieren de este artificio para ser representados con alguna congruencia, y su marco delimita zonas en la superficie del cuadro, lo significa como lámina científica de la misma manera que las flechas y algunas indicaciones manuscritas alrededor de los órganos denotan la imitación de las imágenes. Ejemplo de esto es *Sireta*.



Sireta
Lámina 43

También descubrimos organismos compuestos primarios, hidras, parásitos verniculares (que también pueden ser tomados como fragmentos desprendidos de

organismos más avanzados, intestinos de peces o de sapos, arterias humanas, cordones umbilicales, etcétera), hasta llegar a los moluscos marinos, a los gasterópodos, equinodermos y acafeos: ostiones, abulones, caracoles de diversos tipos, medusas y gusanos que se confunden también, por sus formas imprecisas y sus colores iridiscentes, con eventuales órganos humanos (*Germinación*).



Germinación
Lámina 48

Peces, batracios y reptilios aparecen cada vez más frecuentemente en los cuadros de los últimos años, suplantando a los roedores y a los pequeños mamíferos. A veces se confunden, con esos híbridos específicos del bestiario mexicano, pejelagartos, pejesapos, etcétera. Su consistencia blanda, su textura acuosa, permite mutaciones insensatas. En *Viajero II, hombre con tripas-ranas*, y en *Chino* llegan a



Viajero II, Hombre con tripas-ranas
Lámina 49



Chino
Lámina 54

crear un organismo monstruoso, conformado de fragmentos zoomorfos de reconocibles rasgos pisciformes (que no alcanzan a reproducir un rostro, como las composiciones de Arcimboldo). Su masa cubre la cabeza de una anciano, emerge sin piedad de su mente como el insecto monstruoso que cubre el autorretrato de Julio Ruelas (*La crítica*) o los ensueños terroríficos e igualmente entremezclados de Frida Kahlo.

También aparecen insectos, casi puro díptero: moscas, tábanos, mosquitos, jejenes, etcétera. No vuelan; están sentados en un objeto, muchas veces sobre la epidermis de otro animal.

En cuanto a las aves, lo que importa es su pico; por ello, quizás, las más comunes son las aves parasitarias, que lo tienen largo y afilado para escarbar en el lodo o entre los pelos duros del búfalo-cebú. Pero también hay un colibrí en forma de flor, un guajolote, un búho... (*Marie-Pierre*)



Marie-Pierre
Lámina 120

Todas las aves parecen disecadas.

Aparecen más adelante los pequeños mamíferos, los roedores, ratones y ratas, los conejos, los felinos y un armadillo. El perro sólo aparece una vez y tiene semblante semifelino.

Los gatos abundan, pero nunca son representados tal cual: su cráneo es de proporciones elegantes y los diversos huesos aparecidos pertenecen indudablemente a esta clase de animales.

Hay que notar la presencia de varios animales híbridos, como los murciélagos - a la vez mamíferos y aves-, o el armadillo de *Encantamiento*.

Entre los grandes mamíferos, sólo se pueden distinguir algunos miembros equinos, un puerco asesinado (*El Espejo*) y elementos desprendidos del *Homo sapiens*.



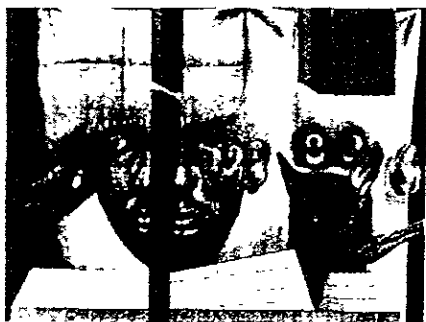
Encantamiento
Lámina 118



El Espejo
Lámina 158

El *homo sapiens* es el más común de los animales. Si no se trata de un anciano (de facciones inventadas, según Arturo Rivera) o de niños (fetos, recién nacidos, infantes de tierna edad), tienen el aspecto de personas conocidas e identificables, amigos y parientes de Arturo Rivera. En estos casos, y sobre todo cuando se pinta a sí mismo, respeta la integridad anatómica: los cuerpos, muchas veces desnudos, no están despellejados como los batracios, los roedores o los felinos.

Caso excepcional, es el cirujano que abre su camisa para enseñar una radiografía del plexus solar; pero él, a diferencia de todos los demás, tiene el rostro cubierto, no identificable. Eventualmente, por los orificios naturales (los oídos, la nariz, la boca, etcétera), brotan elementos ajenos, como si expulsaran cuerpos u organismos incompatibles. No tienen la consistencia de los excrementos ni siquiera en *Pompeia*. Se trata más bien de exudaciones o de purulencias; de una recreación, de una pro-creación orgánica: un anciano llora lágrimas en forma de ostiones (*Hombre con ostiones*) o vomita largas tripas blancuzcas que se enrollan sobre sí mismas; una especie de sanguijuela arranca un pedazo de carne del pecho del hombre desnudo (*Viajero II*) ... Puesto que Arturo Rivera no indica nunca la dirección, también se pueden interpretar como perforaciones, como penetraciones.



Hombre con ostiones
Lámina 58



Embarazada
Lámina 57

Un bistec, de violenta coloración sanguínea, irrumpe en *Embarazada* entre el armazón de una silla volteada, como el perchero de Marcel Duchamp. Los sapos de

Naranjas, *El Viajero en Japón* y *El viajero II*, como los peces y las aves abiertos en canal en la mesa de disección, revelan unas entrañas que se confunden con su apariencia exterior: tienen la misma coloración, la misma densidad. En una sola ocasión, en *Toña máscara*, un arenque, como el armadillo de *Juan con aguacate*, aparece completo, cerrado. Sin embargo, le falta una aleta. Cuerpo incompleto...



Naranjas
Lámina 44



El Viajero en Japón
Lámina 48



Juan con aguacate
Lámina 22



*17 de julio, una p.m.:
En los muelles de Nueva York
Lámina 186*

Los hombres de todas las edades enseñan el sexo; no el falo arrogante y provocativo, "pornográfico", sino un sexo acallado, blando. Expuesto, sí; pero retraído: avergonzado. Castigado, impotente. (Véase *17 de julio, una p.m.: En los muelles de Nueva York*). El sexo es simplemente un órgano genital.

El corsé es un elemento significativo. En *Dos caras de Françoise*, un hombre con los brazos



*Las dos caras de Françoise
Lámina 115*



*Arturo Rivera y yo
Lámina 46*

levantados aparece en el marco de una ventana, en la parte derecha del cuadro. Lleva un apretado corsé de agujetas, como los que usaban las mujeres de finales del siglo pasado. Por la ventana, a la derecha de *Arturo Rivera y yo*, asoma un fragmento del rostro del pintor; lleva una apretada toca en la cabeza - semejante a la que utilizan los cirujanos en el quirófano.



Mirando por la ventana
Lámina 38

En otro autorretrato, *Mirando por la ventana*, Arturo Rivera tiene el pecho enfundado en una manta sujeta con cordeles, como silicio.

Así como los minerales, los vegetales y los animales se mezclan y se confunden (el armadillo tiene una apariencia pétreo; los

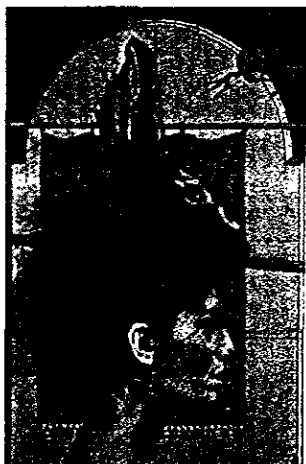
ostiones semejan riñones y frijoles a la vez, etcétera); así como el interior orgánico se confunde con el exterior de otros organismos, los personajes en los cuadros de Arturo Rivera juegan con su apariencia, la modifican (o bien, Arturo Rivera se complace en hacerlos cambiar). Por ejemplo, si no son calvos o están rapados, tienen el pelo recogido por una cofia (*Ella... Flamenca*) o un turbante (*Daniel en la cueva de los leones; Hombre con grises dormido*).



Ella... Flamenca
Lámina 20



Daniel en la cueva de los leones
Lámina 53



Conejo
Lámina 102



Nopalera
Lámina 98



Armadillo
Lámina 104

"Seres entre ser y no ser", llamó alguna vez Mariana Frenk a estas figuras de formas discontinuas, mitad animal como *Conejo* y *Armadillo*, mitad mineral como *Nopalera*, ambiguas por esencia, que parecen expuestas con una lógica impredecible,

indescriptible, en un muestrario, en un catálogo. Ahora bien, resulta imposible reducir los cuadros de Arturo Rivera a su simple descripción, a un catálogo superficial e incompleto; el inventario no alcanza a transcribir todas las transformaciones, las mutaciones y las permutaciones: como en aquellos juegos infantiles (todavía hace poco se reproducían en el reverso de las envolturas de *corn-flakes*) con los que se construye un bestiario fantástico y divertido. Arturo

Rivera se sirve de las representaciones zoológicas para fabricar monstruos (¿Aquellos monstruos que engendra los sueños de la razón?).

Hay que abandonar al bestiario más o menos catalogable (existen bichos que no entran en ninguna de las rúbricas mencionadas, como aquella masa peluda aplastada por un ladrillo en *Segunda clase de dibujo o Retrato de un pintor del siglo XX*), y tener en cuenta una constante: los animales representados, sin excepción, forman parte de una zoología de la repulsión, se inscriben en una simbología de lo horrible, de lo detestable, de lo asqueroso. Más aun, cuando se convierten en pseudo-animales, en pseudo-formas, blandas, acuosas, inestables por definición, se refieren a un catálogo de sensaciones mórbidas, difícilmente asimilables por la razón, intensamente sugerentes.



*Segunda clase de dibujo o
retrato de un pintor del siglo XX
Lámina 55*

En un primer caso el lenguaje puede mentir porque puede pretender suplir a la pintura y no se trata de eso. En un segundo caso puede mentirnos también a quienes confiamos en sus medios porque pretende ir al fondo de lo visible para lograr mostrar lo escondido, como si en el arte el lenguaje nos dejara imaginar lo que el ojo no ve en los cuadros buscando un plus, un más allá de lo percibido por la visión y que se revela a la intuición del intérprete. En ambos casos las palabras están demás. Y esta fatalidad se complica todavía mucho más cuando se trata de

explicar la obra de Arturo Rivera. Si digo "explicar", debo corregir esta osadía ya que en el caso de Rivera tratar de acercarnos a su simbología es más bien develar con palabras lo que en sus cuadros es un universo que nos mueve y conmueve. Por otra parte, entrar en el registro de lo inconsciente desde la simbología de la obra que es hacer hablar al otro que en efecto se esconde y que muchas veces, si no es que siempre, es el mismo hombre que relata, y, finalmente, confundirse con el pintor que es el responsable inocente de lo pintado, resulta obsoleto. Creo que lo adecuado y lo prudente es ver sus imágenes como una maraña inconmensurable e infinita de sentidos, posibilidades, símbolos sin más. El espectador frente a la obra de Rivera no se encuentra ante un texto simple. Las proporciones de su trabajo nos conducen de la pena al goce, del deseo a la gratificación de necesidades, y eso siempre desde las entrañas del enigma. Se trata de una labor de desciframiento en la que los símbolos se interpretan, pero jamás se supone que ese juego de luces y sombras del símbolo queda despejado en un haz de luz pura y llana. Los símbolos de la obra de Arturo Rivera se van convirtiendo en todo momento en lo que pueden ser: cangrejos con garras y pinzas, dedos cuyas uñas apresan filosamente las cosas como navajas de filos metafísicos, recordemos *Demonio*, ángeles cuyas alas marchitas parten exangües y vencidos una calavera de colmillos lobunos (*El Querubín del diablo*); y mujeres, mujeres con cuerpos desgarrados por los cuales se dejan ver esqueletos



Demonio
Lámina 161



El Querubín del diablo
Lámina 156

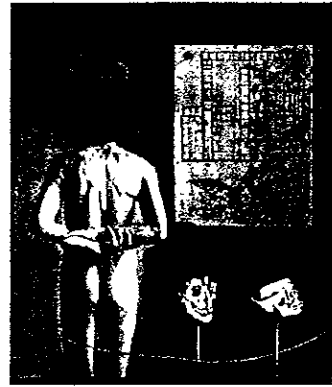


Adolescente
Lámina 151



Leonor en sueño
Lámina 106

anchos, órganos sangrantes y ojos cerrados (*Adolescente*), mujeres que están dormidas (*Leonor en sueño*) o despiertas con la inocente mirada de la infancia; hay Cristos, y cómo desgastan la fe esos Cristos que nos dan la espalda, desnudos y cercanos a la calavera que vuelve (*Ecce homo*), y los ojos que son ventanas, pelotas que rebotan mirando su bote, ojos empotrados en las paredes



Ecce homo
Lámina 138

donde cuelgan frutos y pedazos orgánicos o herramientas inútiles; el sombrío colorido de amarillos y ocre y naranjas que por alguna razón son negros porque el color que tritura las telas va más allá del manejo de un universo donde los pinceles persiguen cómo se ven las cosas ya iluminadas en color carne, en color lágrima o sangre, vasto mundo de colores cuyo interjuego suspende nuestra atención paralizándolo el afán por encontrar la historia rápidamente pues si acaso sucede una cosa con Rivera es que no pasa nada, como si el universo hubiera detenido la marcha de los sucesos y, a la vez, está ocurriendo todo: todas las cosas se mueren para

evocar que tras ese congelamiento atroz hay peregrinaciones interminables de gente que ha llorado, de divinidades profanas de un mundo ritualmente transformado en un sentido casi místico.

Por la parte de los animales, los símbolos no se pueden acabar jamás. Los animales ilustran una fantasía donde vemos a un hombre obsesionado por la muerte, por una religión sin redentores, por una mujer ausente y una sensualidad que pende del aire; es el misterio de los ojos de la rata y del armadillo que nos miran para recordarnos como Gregorio Samsa, que nuestra vida es arrastrarnos viendo apariencias e indagando honduras.

Vale la pena enfatizar el lugar preponderante que ocupa la mujer en el universo simbólico de Arturo Rivera. Como los simbolistas decimonónicos, luego como Edward Munch en la transición del simbolismo al expresionismo, Rivera fija sus imágenes por sus males. Y el de la melancolía, el del sueño y el de la revelación son privilegio de mujeres. En sus cabelleras, como medusas, se traman y destraman pensamientos y pasiones, o quizás juegos, para que el espectador crea que serpientes, peces, lagartos, murciélagos, cisnes, liebres, puercos, caracoles, armadillos, cangrejos (*Lilith*), entre muchos otros animales que forman su aura o su cauda, significan algo más que "caprichos", en la acepción goyana del término, o bien, "sueños de la razón". O que en su seno o en su imaginación engendran por igual



Lilith
Lámina 165

la vida y la muerte, o que en un manto las recojan o en su seno las alberguen como Isabel al Bautista (*San Juan Bautista en el vientre de Isabel*).

Estos que podían ser retratos de posantes, son en realidad universos, aunque no necesariamente los internos de tales mujeres. Para Rivera cada mujer es la Mujer. Mito, rito, muerte, madre, sueño y realidad histórica son latencias en su imagen actual. No son ideales ni perfectas. Cierran los ojos o bajan la mirada o la evaden u obedecen las órdenes del pintor - hipnotista, y si se atreven a afrontarlo, lo harán tímida, melancólicamente. Sólo el artista autorretratado es capaz de desafiar su propia mirada, su presencia. Las mujeres "representan", actúan viejos papeles. La vestal, la valquiria, la dolorosa, la muerte, el nacimiento o la resurrección, Eros y Thanatos, la oscuridad y la intrincada conformación del cangrejo (costillas o símbolo de retroceso) o el gesto amenazante de un pez, pero también la única posibilidad de la luz y de la germinación de la semilla. Es presencia viva y vestigio. Esqueletos, calaveras, mantos, frutas y flores articulan y significan su espacio. La granada o la naranja es el centro más sensible jugoso y exquisito, de un círculo penetrable pero imposible.



*San Juan Bautista en el
vientre de Isabel
Lámina 142*

Una enorme proporción de la obra de Arturo Rivera toma como modelos a mujeres, para tratar la belleza como abandonada a la memoria, o viceversa. La contemporaneidad de sus fisonomías contrasta con los símbolos arcaicos, ahora

encarnados, "en vivo", o con los denominados arcanos (misterios) que una vez hicieron de su castidad un enigma insoluble. Juntos configuraron su destino para oponerlo al de la supuesta llaneza del sino del hombre. Es decir, el pintor tiene presente la representatividad de lo femenino por naturaleza mítica, poética e histórica.

IV. Una nueva propuesta estética.

Como un fragmento de esperanza,
descubrimos en este momento de crisis de
todas las cosas humanas este acto de
amor a la belleza

Paul Valery, 1935

Es el arte de Arturo Rivera algo que temíamos ya haber perdido y que ocupa en nuestros días un lugar de oposición a la pintura que comúnmente nos rodea. Se necesita salir de los esquemas para llegar, si se quiere a través de un microscopio, a este trabajo articulado preciosa y minuciosamente.

Parecería imposible volver a encontrar las técnicas del Renacimiento al servicio de esta inspiración violenta, inspiración de una época enferma, en donde el artista que conspira se sirve de lo real para volver a tocar el espíritu. No intento salir en defensa del pasado, sino redimir nuestras esperanzas en los principios vitales de la creación artística.

Tampoco se trata de tomar partido por viejos o nuevos moldes, esta pintura ha nacido con cuerpo y alma propios.

A través de este estudio nos percataremos que Rivera es un dibujante excepcional, que alejado de la búsqueda del éxito fácil se ha dedicado al perfeccionamiento de su método a través de todos estos años.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

Su pintura nos resulta perturbadora, no solamente por los temas que en ella encontramos sino por descubrir semejantes técnicas, que antes únicamente habíamos venerado en los museos, con los antiguos maestros.

A través de un perfeccionamiento prodigioso nos expone una belleza poco convencional, más bien al borde de lo terrible, con un significado trágico que nos hace sentir lo que encierran las apariencias del supuesto bienestar. Toca con finas pinzas al ser humano de nuestro tiempo, lo contempla amorosamente y con sus dotes magníficas nos la confiere (la belleza), con una determinada transparencia en donde ya sugiere la angustia, casi inevitable, que entraña la vida humana¹.

Para ver las superficies de los cuerpos que nos presenta este artista y disfrutarlas mayormente, es necesario recuperar el refinamiento que hemos perdido a través de un siglo de vanguardias, las cuales tampoco intentó desdeñar. Las tersas veladuras con las que logra unas inimitables carnaciones, el volumen delicado acentuado por la luz que da a sus cuerpos, lo exquisito de las materias que elige, las soluciones de su composición, sus preferencias estéticas, nos hace reconocer que existe una pintura que además de extraordinaria, es inteligente.

Rivera, no solo es un gran artista sino también un gran vidente y un profundo "intimista", en el sentido que incursiona en los más recónditos rincones del alma humana

¹ Luis Carlos Emerich, "Angustia e ilusión de realidad", Novedades, México, D.F., viernes 19 de noviembre de 1993, p. C 17

Su pintura refleja todas las contradicciones del alma humana, todas las antinomias que permiten los más variados juicios sobre el arte. Él no puede permanecer en un justo medio de la verdad del alma y la cultura, sino que su espíritu se encamina hacia los extremos y es en este sentido que Rivera es "apocalíptico" y al mismo tiempo nihilista, ya que desde opuestos puntos (desde lo religioso y desde lo ateo, desde lo armonioso y desde lo terrible...) tiende a destruir la cultura y las modalidades.

Si bien el artista es apto para sujetarse al rigor formal, minucioso y preciosista de su trabajo, la rebelión apocalíptica de su contenido, de su esencia borra todas las normas, destruye todas las fronteras y aparta todos los obstáculos. Se sitúa en la periferia del alma. Precisamente por esto, al igual que el escritor ruso Fiodor Dostoievsky, nos descubre más allá de las capas de trabajo formalista, más allá de esas capas sumisas a las normas del racionalismo, una naturaleza volcánica. En sus obras nos presenta la erupción de las fuerzas subterráneas del hombre, sus caminos y su terrible inclinación a lo diabólico.

Es un pintor, un cronista de los más escondidos deseos y contradicciones del alma, de las enfermedades y malformaciones del espíritu². Los personajes que él nos presenta no pretenden ser congruentes con ellos mismos; son personajes que ceden gustosamente a todas las contradicciones a



Retrato de una enfermedad
Lámina 7

² Basta recordar "Retrato de una enfermedad". La enfermedad que plasma es ontológica, no física.

todas las negaciones de que su naturaleza propia es capaz. Si el realismo de Courbet nos proyectó un modelo ideal, un modelo como se desearía ser, es Rivera quien se esfuerza en mostrarnos como "se es" y lejos de esconder las deformaciones, las turbulencias del alma y la inconsecuencia, él las saca a la luz. Nos encontramos en la obra de Rivera una especie de misteriosa inversión de los valores, que ya nos ha presentado el gran poeta místico inglés, William Blake. El "infierno" para el pintor es la región superior. Recordemos la frase de Blake sobre Milton:

- *"Cuando pintaba a Dios y los ángeles escribía libremente. Pero cuando pintaba los demonios y el infierno, es entonces cuando era un gran poeta, del partido del diablo sin saberlo."* -

No ha habido sin duda, ningún escritor, a excepción de Blake³, que haya plasmado en su obra la parte enfermiza y diabólica del alma humana, tan bellamente. Menciono esto, pues Rivera pertenece a esa misma estirpe que postula una belleza sodómica y no madónica. Un sentido de belleza diferente que nos conduce al oscuro abismo del interior del hombre y nos lleva a través de las tinieblas. El sentido sodómico de belleza en la pintura de Rivera es el mismo de Dimitri Karamasovi⁴ cuando dice:

³ No es gratuito que Rivera haya titulado su exposición del Museo de Arte Contemporáneo, México, D.F., 1995, "Las bodas del cielo y el infierno" en homenaje a William Blake.

⁴ Fiodor Dostoievski, Obras Completas, tomo III, Aguilar, Madrid, 1982, p. 205.

- "La belleza, que cosa tan terrible y tremenda.

Es ahí donde el diablo entra en lucha con Dios; y el campo de batalla, es el corazón del hombre".

Por esto para Rivera la belleza, si bien es una manifestación ontológica de la perfección, también es polar, dual, contradictoria y hasta terrible. El pintor no contempla exclusivamente la quietud apolínea de la belleza, la idea platónica, sino que también ve en ella el ígneo movimiento de los choques trágicos. Siente que en la belleza existe también un principio oscuro, y es precisamente en este sentido que Arturo Rivera es un pintor dionisiaco y maldito. Para ejemplificar bástenos observar obras como *Encomio de la estulticia*, *Modelo Alemán* y recientemente, *El eterno tragafuegos* o *La colección del chamán*.



Encomio de la estulticia
Lámina 56



Modelo alemán
Lámina 28



*El eterno tragafuego
Lámina 116*



*La colección del Chaman
Lámina 202*

La obra de Arturo Rivera es una meditación pesimista, dionisíaca y -- a veces -- nihilista en torno al sentido o sin sentido de la vida humana. Lo que inventa su imaginación literario-filosófica, se traduce en cuadros en donde se conjugan la perfección formal y técnica y lo aterrador del contenido iconográfico impreso en estas pinturas que nos llenan de admiración, angustia y vértigo.

Cada persona, y cuanto más cada artista, percibe cierta parte, cierto aspecto, de la infinitud de fenómenos que componen el universo accesible a nuestros sentidos, nuestra mente, nuestra fantasía, y la "selección" inconsciente la realiza según la condición de su destino psíquico. El de Arturo Rivera, nada fácil, es percibir lo terrible, lo caduco, lo fragmentario y lo morboso, lo apocalíptico y lo misteriosamente inquietante. Esas máquinas disfrazadas de animales o animales disfrazados de máquinas, esos alambres que surgen de una oreja-concha (*Niño orejas*) y



*Niño orejas
Lámina 50*

se introducen en aparatos que tal vez son conglomerados miembros humanos, esos brazos que terminan en hojas, esas hojas que son colas de ramas, en fin, todo ese aquelarre estático al lado de -- estáticos -- cuerpos y rostros humanos, algunos de gran belleza o expresividad como *Medusa*, en medio de un aire enrarecido que sugiere asepsia y hospital (*fuego*), es producto y testimonio de una poderosa imaginación y para dar



Medusa
Lámina 183



Fuego
Lámina 32



Viajero II, hombre con tripas ranas
Lámina 49

expresión a esas fantasías Rivera estudia intensamente y durante años los métodos, ya caídos en el olvido, de que se sirvieron Durero y los renacentistas italianos y logra elaborar una técnica de gran atractivo, gracias a la cual obtiene esos raros brillos y opacidades, que contribuyen al extrañísimo efecto de sus cuadros, a esa atmósfera tan peculiar.



El origen
Lámina 153



Eva
Lámina 143

Su bestiario forma parte de una zoología de la repulsión como hemos visto en *Viajero II, hombre con tripas ranas, El origen, Eva* y se inscribe en una simbología, de pseudo-formas blancas, acuosas, inestables por definición que nos remiten a un catálogo de sensaciones mórbidas difícilmente asimilables por la razón pero intensa y terriblemente sugerentes. Olivier Debroise muy acertadamente relaciona este universo crepuscular con el de *Las Flores del Mal* de Baudelaire y los terribles *Cantos de Maldoror* de Lautremont.

-- "*¡Alma real, entregada en un momento de olvido al cangrejo de la lujuria, al pulpo de la debilidad, al tiburón de la abyección individual, a la boa de la ausencia de moral, al baboso monstruoso del idiotismo!*" --

Es indudable la asonancia mórbida entre el escritor y nuestro pintor.

Goya en *Los caprichos*, Gustave Moreau en sus *Mitologías*, Antonin Artaud, Genet, Céline, Borges incluso, y más recientemente el fotógrafo Pierre Molindier, travesti y suicida, han elaborado a través de un siglo y medio una estética de la necrofilia complaciente y voluptuosa; una estética del horror descarnado que recurre a temas y obsesiones bíblicas, a veces burlescamente, otras como forma ambigua de escarmiento.

Detrás de todo ello, existe quizás una culpa primordial que no encuentra su objeto, no consigue la salvación en un mundo desprovisto de Dios, en un mundo que dejó irremisiblemente la salvación a un lado y observa el irremediable final, metaforizándolo a su propio modo.

En la abyección existe una de esas violentas y oscuras revueltas del ser contra aquello que lo amenaza y le parece salir de un exterior o de un interior exorbitante, fuera de lo posible, de lo tolerable, de lo pensable. El ser que sabe que no es, pero es a la vez -- culminación de la duda cartesiana enfrentada a la imposibilidad de jugarse la apuesta de Pascal -- sucumbe ante la idea de su propia muerte: invade los territorios de lo cotidiano, transforma la vida en una guerra de guerrilla contra sí mismo, contra el tiempo y sus imperdonables putrefacciones. El asco, reacción sensual, escoge una serie de objetos que lo significan: La carroña de Baudelaire, los piojos cría de Lautrémont, al cadáver de Artaud, los bichos informes de Arturo Rivera colocados sobre la mesa de disección o la lámina ilustrativa, mismos que

llenen el vacío inconcebible con su pulular orgánico, con esa voluptuosidad, y ese regocijo de la vida en su estado primario. Una gnosis moderna que toma el cadáver como su objeto supremo, e imagina sus posibles mutaciones, la ciencia moderna alimenta los ensueños macabros; lo que sucede después, en los límites de esta vida se convierte en el supremo fin del conocimiento. Con todo esto quiero decir que Arturo Rivera se aboca a la tarea de pintar lo innombrable, lo inconcebible. ¿Cómo representar lo que no se puede aprehender? Un misterio que rebasa toda forma de entendimiento. Así las formas, los objetos, los elementos, convergen hacia los cuadros y se inscriben en ellos: llegan de los confines de la memoria, de esa confusa zona que emerge en duermevela.

Como si fuera miope, Arturo Rivera dibuja con la nariz pegada al cuadro, con los dedos crispados sobre el lápiz. De ahí quizás esa sensación de inacabado que emana a distancia de sus composiciones descentradas, de las acumulaciones a veces inconexas de elementos arrinconados. Al dejar libre de todo dibujo amplias zonas apenas rayadas con una cuadrícula, sugiere otro cuadro no pintado, un cuadro por-venir, imposible. Arturo Rivera desintegra el espacio. "La naturaleza aborrece el vacío": los objetos, los rostros, se asoman en los bordes de la tela, atraídos, imantados por la superficie llana, pero una fuerza más terrible los retiene. Los diversos motivos no llegan a conjugarse, a completar una verdadera composición. Todo queda en suspenso en ese teatro de la soledad y la esquizofrenia. Los rostros mudos, aterrados; los personajes desolados no logran expresar nada, asisten pasivamente a la espantosa gravitación que no ocurre en el interior del cuadro,

alrededor de ellos, sino enfrente. Nada converge en el espacio discontinuado. Las miradas externas se pierden en un infinito impreciso, no pueden detenerse sobre los objetos que flotan sin apoyo alguno (como en los cuadros de Enrique Guzman, con los que se emparenta, si no formal, espiritualmente). Arturo Rivera comentaba algunos de sus cuadros, tal elemento se encuentra a la derecha, decía, cuando yo lo veía a la izquierda. Como si estuviera en una fotografía, Arturo Rivera ve sus cuadros desde el interior. Cuestión de enfoque, cuestión de distancia.

Podríamos resumir este principio sodómico de la belleza dentro de la estética y la ética de Rivera como un acto de violencia no apolínea: darle formas apolíneas sería frenarla, retardarla, razonarla. Poner una idea, una armonía en la base de su estética, sería perder su ebriedad inmediata, indiscutida, su grito.

El ardor en su pintura es un tiempo, no es un calor. Nunca ardor tal había sido tan brutal como en Rivera. Con él sobrepasamos las fronteras de la razón para tomar posesión de nuevos psiquismos.

Para comprender bien esta aceleración vital, lo mejor es comparar a Rivera con un autor como Kafka, que vive en un tiempo que muere. En el autor alemán, parece que la metamorfosis fuera siempre una desgracia, una caída, un adormecimiento, en envejecimiento. Uno muere de una metamorfosis. A mi parecer, Kafka sufre de un estado de alma sodómico, oscuro, negro. Y es lo que tal vez prueba el interés de tal comparación. En *La Metamorfosis* de Kafka, como en la de Rivera, desde el punto de vista del psicólogo, el aspecto extraño de la obra se

horra para ofrecernos una experiencia ontológica, hasta podríamos decir escatológica, profunda; aquella en la cual se coagula el psiquismo para ser captado en su extrema miseria. La voluntad de vivir, en ambos artistas, mantiene un irracionalismo, como diría Schopenhauer, si buscamos una respuesta de la obra de Rivera, ésta tiene que ser del dominio de la filosofía y al mismo tiempo pasar por los preámbulos de la literatura; ser, pues, una respuesta pletórica de pasión. Y si nos preguntamos ¿Cómo puede un tormento ser bello? ¿Cómo es que encontramos un Arturo Rivera cuyo tormento nos contagia de belleza en los ámbitos del absurdo y nos seduce enormemente? Rivera debe ser visto con lentes de poeta, filósofo y psicoanalista, y la pregunta por su identidad prevalece enigmática, irresuelta. Estamos ante el poder frenético y preciosista del hombre que sabe hacer del tormento un acto de belleza.

Extrañeza y seducción resultan ser un mecanismo involuntario incapaz de librarnos de la *morbosa fascinación* que ejerce el vehículo de tal extrañeza. Por eso, el espectador -- como el colibrí que liba la sangre del Cristo de Grünewald, o el pájaro real que picotea las frutas renacentistas --, es impulsado a comerse con los ojos todas las señales de peligro, desoyendo hasta las más alarmantes advertencias.

Tal parece que a costa de todo nos acercamos a lo que más tememos. Si Rivera se las ve con los demonios del inconsciente, y los hace visibles y por ello más temibles, siempre será bajo la promesa de resarcirnos con una intensa excitación; la del conocimiento. Pues también parece que una dosis de ilocalizable dolor psicológico es imprescindible para asumir el espectáculo de la belleza por él montado,

y que la intensidad de la excitación sea tal que se confunda el dolor con la razón, siempre y cuando la razón sea, sin duda, tan terrible como la belleza. En este aspecto, el realismo no solo cala los sustratos inconscientes, sino que propone una nueva lógica asociativa de imágenes e ideas con un primer nivel de lectura racional, aunque al llegar más adentro se termine por pensar que la locura o la manía son activadoras de la razón y que la belleza que conlleva debe sufrirse a pesar de todo. Esto es evidente al enfrentarnos a *Sueño de Daniel II*.



Sueño de Daniel II
Lámina 139

Aquí se pensaría que se está a punto de hacer una nueva alusión a aquellos estilos artísticos que, desde el gótico, el renacentista, el barroco y hasta el simbolista, o bien, del surrealista hasta el expresionista, exigieron mucho más que la atención para recibir a fondo tal expresión de belleza. Es decir, el involucramiento por activación de esa área mental que sólo percibe sensaciones indefinidas que luego reaparecerán cifradas en los sueños.

Los ejemplos de pintores de monstruos podrían ser infinitos, pero muy ilustrativo es el caso archiconocido de los *Caprichos* de Goya, una serie de agresivas, enloquecidas, irracionales y maestras imágenes, cuya rencorosa concepción no pareció a los más cándidos que tuviera sentido artístico alguno.

Hablando del efecto aterrador que producen muchos cuadros de Rivera, Teresa del Conde señalaba certeramente⁵, que obras como la titulada *Archivero*, hacían pensar de inmediato en los antiguos y sórdidos gabinetes medievales de experimentación médica, en las visiones del Marqués de Sade o en el último film de Pier Paolo Pasolini: *Saló* (1975). Ocioso es anotar que mucho hay de lo mismo en la amplia vertiente cruel de todo el arte contemporáneo, pictórico, literario, teatral o cinematográfico. Y los ejemplo están a la vista.



Archivero
Lámina 10

Por lo que se refiere a *Saló*, en efecto es una obra coprológica y obscena, basada en *Les 120 journées de Sodome*, de Sade. Y aunque la película sea, desde el punto de vista artístico y técnico, impecable, no hay a lo largo de ella una sola imagen, una sola secuencia mínimamente hermosa erótica o estéticamente estimulante. Ya decía Maurice Blanchot, el gran estudioso del Marqués: "¿Quién osaría hoy rivalizar en licencia con Sade?... Los parientes de Sade somos todos, y su obra sobrevive no sólo por su originalidad y su violencia, sino por la sutileza de su punzante literatura y el profundo sentido crítico de sus libros".

Pero este no es el caso de la pintura de Arturo Rivera, cuyo gusto pungente y refinado para exponer el horror de la naturaleza, de la vida, del mundo, de la

⁵ Retrospectiva 1980-1986, Galería del Sur, México, D.F., 1991, p. 7.

imaginación o del sueño, no le impide, con la misma perfecta ejecución que caracteriza todo lo que pinta o dibuja, consumir retratos, paisajes o figuras de clásica belleza o de presencia plástica imponente.

Arturo Rivera ha hecho de sí mismo un pintor singular, sin duda aconsejado por la muerte, con quien ha dado vida a sus obras, indescifrables en la primera lectura y a veces inaprehensibles aun al haberlas recorrido largamente. En el artista hay un narrador. Cada cuadro plantea un relato, un drama, una historia que de ser escrita requeriría un libro entero. Cada cuadro suyo es todo un tratado de anatomía donde el dibujo delinea contornos impecables, disecciona el cuerpo humano hasta descomponerlo y muestra la tragedia del ser que en él se encierra. Cada cuadro es un discurso de belleza sódica y misterio indecible que atrae y repela al mismo tiempo como una especie de hechizo o alquimia donde el dolor y el placer van de la mano; ambivalencias erótico-tanáticas inseparables en una especie de dialéctica de la fealdad hecha hermosura (*El rito, Legataria*).



El rito
Lámina 59



Legataria
Lámina 190

Como se dijo anteriormente, a Rivera podría hermanársele con Baudelaire, con Rimbaud, con Mallarmé, poetas "malditos" y él, con la palabra en sus pinceles es un pintor maldito.

Al hombre y a la mujer, universos en medio de todo lo vivo, de los mitos de la historia, los desnuda, los desintegra, los apega a una realidad distinta como de brujería, de numerología secreta tratando de explicar los misterios de un ser impulsado por la inconformidad de sus adentros. Sus contenidos reflejan un deseo de contactarse con el infinito, de confundir las especies del cosmos. Así, tenemos que en esta extenuante obra está la presencia del demiurgo ayudando al artista a *hurgarse con el todo*, a exorcisarse y hacer fluir no sus fantasmas sino los órganos internos de estos, avasallando al raciocinio hasta querer salir huyendo con la mirada puesta en otro sitio, pero también persiste como cicatriz en los ojos que han palpado ese momento cuando el amor introduce su muerte.

V. El pintor como cirujano.

(El pincel como bisturí)

"La medicina y el arte no ofrecen antagonismos, tienen las mismas fuentes, todo ello asentado sobre la anatomía, que se lanza, en el amplio concepto que actualmente encierra a dar a unos las particularidades de las formas, y a otros el origen de la vida "

Así resume Angel Jorge Echeverrú la relación entre la medicina y el arte en su disertación *Medicina y Arte, Anatómicos Artistas y Artistas Anatómicos*, que él presentó en la Universidad de Santiago de Compostela en 1942. Desde el Renacimiento están documentadas relaciones famosas entre artistas y médicos; la colaboración de Leonardo da Vinci con Marco Antonio de la Torre, la de Estéfano von Calcar -- grabador discípulo de Tiziano -- con Vesalio. La Escuela Holandesa, de mayor importancia en el siglo XVII, inicia el enfoque en la cirugía en particular, con Brouwer, van Ostade y Teniers; el ejemplo más destacado es Rembrandt, quien eternizó al doctor Tulp en su *Lección de anatomía del profesor Nicolaes Tulp* de 1632 (Mauritshuis, La Haya). En el siglo XIX se hace famosa la relación entre Henri Toulouse Lautrec y el Doctor Pean; asimismo la de Thomas Eakins y el Doctor Gross, de la cual da testimonio la pintura *The Gross Clinic*, de 1875 (The Jefferson Medical College, Philadelphia). La presentación del tema de la medicina en el arte, todavía en 1916, documentada en la relación entre el pintor y cirujano Henry Tonks con Sir Harold Gilles, padre de la cirugía británica, se pierde en el transcurso del siglo XX con el auge de las vanguardias y los abstractos. Así parece congruente que solamente con una pintura que retoma la presentación

realista reaparece la relación entre el médico y el pintor; en el caso de Arturo Rivera¹, su amistad con el Dr. Fernando Ortiz Monasterio, médico mundialmente reconocido como cirujano plástico y especialista en operaciones del hipertelorbitismo².



*Retrato de Fernando Ortiz Monasterio
Lámina 155*

El trabajo de Rivera nos revela un evidente carácter anatómico. El mismo ha comentado que de niño quería estudiar medicina, que en él existe una profunda inclinación a hacer "anatomías" de todas las cosas. De estar observando todo. Si bien de estudiante asistió a las clases de Biología con un interés casi mórbido, las disecciones de sapos y ranas las repetía siempre en casa.

Existen procesos que pueden ser enfermedades si no se subliman. Tal vez, nos dice Rivera, tenga mi espíritu algo de enfermedad o morbo y si la pintura no hubiera sido la salida, una "sublimación", quizás esta malformación del alma hubiera tomado su cauce por senderos oscuros. Arturo niño, sentía placer en cortar, destazar y ya mayor, comenta irónicamente: "si no me hubiera dirigido por el

La obra de Arturo Rivera se caracteriza como "realista". Pero hay que ser conscientes del sentido en que se usa este concepto. El término "realismo" supuestamente se refiere a una época definida entre 1840 y 1870-80, cuyo propósito "consistió en brindar una representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una observación meticulosa de la vida del momento" e implicaba una dimensión social, como lo define Linda Nochlin en su libro *El Realismo*, de 1991. El término apropiado para la obra de Arturo Rivera sería, según mi criterio, "realista de intensidades", derivado de la "poesía de intensidades" de Alberto Ruy Sánchez, porque la labor mental del artista es sintetizar diversos conceptos teóricos y transformarlos en un nuevo lenguaje pictórico, p.p. 40-55.

También hipertelorbitismo.

camino de la pintura, probablemente podría haber sido un estrangulador o un asesino, pero yo digo que todo se puede sublimar..."³

El pintor siente una fascinación por el cuerpo humano. Toma fotos de la anatomía específica de alguna parte del cuerpo, las estudia, las contempla una y mil veces. Desde joven revisaba minuciosamente el libro "Anatomía de un Cadáver" y comprobaba que no sólo su fascinación era por el cuerpo humano como totalidad o fragmento sino también por sus órganos. Su interés crecía a cada momento y comparaba el cuerpo humano a la maquinaria perfecta de un reloj, aunque más que un reloj, dice, es un mundo, un universo...⁴

Enfrente de su casa vivía un médico que daba clases en la Universidad. Su hijo y él estaban siempre preocupados por estos temas y se iban al panteón a robar calaveras que guardaban en la azotea de su casa, también escapaban a una especie de fosa común y coleccionaban todo lo que les gustaba o parecía interesante.

Años después la madre de un amigo lo llevó a la morgue en Ciudad Universitaria. Tenía cerca de once años y se impresionó por el olor a formol y ver pedazos de piernas y manos. La madre, que era bióloga, los llevaba a ver los cortes en pieles y ahí analizaban detenidamente las células.

³ Fragmento de una entrevista con el pintor en su estudio, septiembre de 1997.

⁴ Fragmento de una entrevista con el pintor en su estudio, febrero de 1998.

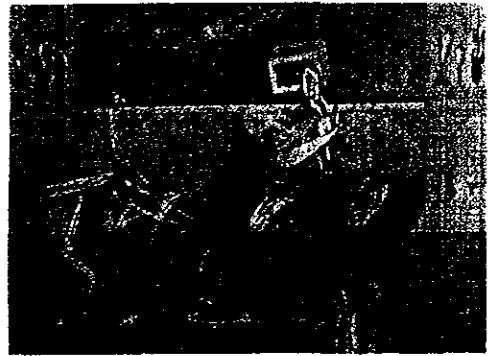
Es evidente que todo esto se refleja claramente en su obra. A través de toda ella, nos percatamos de una obsesión no tanto por los cadáveres en sí, sino por el microcosmos de las células. Basta observar detenidamente cuadros como *Magnus*, *Niño orejas* y *Diálogo*.



Magnus
Lámina 8



Niño orejas
Lámina 50



Diálogo
Lámina 42

Quizás Rivera sea un "voyeur". Su enorme placer estriba en ver. Siempre ha dicho que le encantaría estar en esas recámaras con espejo donde no te ven detrás. Que le gustaría tener una ventana de estas para observar a todos. De hecho eso hacía con los alcohólicos en Nueva York.

Lleva el cuerpo por encima de sí mismo, más allá de la piel, esa *intemperie íntima*, como él mismo la define, y subraya lo que en ella remite a lo realmente interior: las intersecciones y los puntos de intercambio. Buena parte de los ideales de la sensibilidad dominante rechazan la dimensión -¿Cómo podríamos decirlo? - más viva e inmediata de nuestro cuerpo y no queda en su pintura prácticamente más que un eco. Resonancias más o menos eficaces son el material con el cual la comprensión trata de alcanzar una idea de la plasticidad de la masa humana. La comprensión simbólica del cuerpo es, desde luego, un *circunloquio rico y complejo* pero aunque lo parezca no es una aproximación. La comprensión simbólica o si se quiere dialéctica enriquece al cuerpo al dejarlo de lado, al hacer a final de cuentas caso omiso de su ininteligible masividad, y ejemplo de esto es *Embarazada*. Sustracción y, por ende, invisibilidad y alejamiento. Las figuras predilectas de esta manera de tratamiento son el rodeo y la elipsis y la aproximación su espacio vedado. La pintura de Arturo Rivera, desde este ángulo, es una auténtica *introspección* a pesar de que sus modos



Embarazada
Lámina 57

están apoyados en una fuerte educación tradicional y no obstante que al mirar sus figuraciones sentimos el peso de los escorzos, la obsesión por una exactitud inusual llevada al extremo de una obra conformada en su mayor parte por retratos: la manía casi inexistente y tenida por menos y tal vez por superflua de lograr disecciones especializadas con una amplificación y aislamiento de las partes. A la pintura de

Arturo Rivera le importa el cuerpo. De hecho, la mayoría de sus representaciones nos entregan una imagen abundante y detallada de esta forma. Pero algo de lo que se ha perdido, una percepción directa e intensa por efecto de una comprensión abstracta, tiene que ser recuperada a pedazos, a través de una minuciosa y memoriosa reconstrucción. La recuperación de golpe y total llevaría aparejado el riesgo de la irrupción de algún tipo de lugar común, de alguna proporción del *canon*. Por ello, a Rivera le es necesario fragmentar, proceder por medio de mutilaciones que sin provocar una inquietud excesiva despierte una observación franca y sin aleluyas.

La visión de Arturo Rivera es exacta en su fragmentación. Es como si evitara el parloteo y los bisbiseos de la fantasía y buscara caer en tierra con la mayor intensidad posible, es decir, con vértigo. Caer sin cerrar los ojos, sentir mareos sin desvanecerse. Aumento de la presión sanguínea sin aturdir el sentido físico. Una visión que pasa de una exterior a otra interior más viva y más flagrante. Por eso, quizás, Arturo Rivera nos enfrenta, en una misma superficie, a las velocidades - difíciles de asumir pero vitalmente vinculadas - de la piel, las vísceras y una cierta esperpentidad del perfil animal y humano. En los cuadros de Arturo Rivera es frecuente hallar una reunión que puede parecer macabra pero que es espléndida por su afán de necesidad y desvestimiento. La desnudez a la que él alude es la del borborismo, el pelo y la fisonomía zafia, de la fiera. Y ahí están en la misma superficie un segmento del cuerpo, la hipérbole de la tripa y el rostro en movimiento con su sola presencia turbadora, como si quisiera decirnos que todas estas formas son la misma unidad humana, el mismo exterior esencial y que nos engañamos

cuando queremos pensar en un adentro liberador, más espiritual y alto; un adentro que ni siquiera es el adentro real del cuerpo sino el interior idealizado que el pensamiento crea, hástenos recordar *Fuego*. Arturo Rivera no cree en ningún interior o mejor dicho su pintura goza de una herejía de lo manifiesto en donde



Fuego
Lámina 32

conviven en una exterioridad inusitada lo humano, lo psicológico, lo metafísico, lo zoológico y la realidad orgánica. Además, el exterior que él nos enseña alude a una blandura. Ese fondo visible por él construido nos hace pensar al mismo tiempo en la pluma del ala en los pliegues, como en las materias delicadísimas de los genitales. Es por ello que la atmósfera de sus cuadros tiene un sentido íntimo y un espíritu leve. Precisamente por esta razón, el exterior que nos descubre es ingrátido, como para acostarse o caer o marearse. Nos encontramos ante una imaginación perceptiva de la inercia magnífica de las cosas reales, una imaginación que se atreve a pensar y ver por fuera y que no acaba contraponiéndose al cuerpo sino admirándolo. ¿Un idealismo de los sentidos? En todo caso, una imagen que no requiere ni apela el archivo consagrado a los modelos, Venus y Apolos. No hay enumeración mitológica, es decir, una organización sentimental y paradigmática de nuestra naturaleza, aunque sí nos encontramos frente a una

idolatría de la materia. Ni Venus ni Apolos, pero sí el cuerpo⁵. (*Viajero II, hombre con tripas rana*)



Viajero II, hombre con tripas rana
Lámina 49

Arturo Rivera tiene un importante punto de encuentro con la medicina: el pincel convertido en bisturí que secciona cuerpos y la obsesión por ver en el microscopio los tejidos y los fluidos que nos constituyen. Experimenta toda una pasión por los misterios del cuerpo.

Aparecen repetidamente en su obra las reminiscencias de las ilustraciones anatómicas del siglo XIX. La presencia del cadáver y de las piezas anatómicas asociadas con animales vivos y otros prehistóricos que quizás nunca existieron, evoca también los trabajos de Anatomía Comparada de Xavier Bichat.

La tendencia de Arturo Rivera a representar "lo terrible" explica su interés por el tema "El hipertelorismo o el Arte de Mover las Orbitas". Se inicia al pintar en

⁵ Víctor Manuel Mendiola, "Un exterior inédito", Arturo Rivera, El rastro del dolor, (catálogo) S.E.P., México, D.F., 1987, pp. 31-32.

1982 el *Retrato de Paul Tessier*, originador de la cirugía craneofacial cuyas técnicas permiten corregir horribles deformidades del esqueleto del cráneo, de las órbitas y de la cara. El hipertelorismo, la separación exagerada de las cavidades orbitarias, es una de ellas.



Retrato del Dr. Paul Tessier

En noviembre de 1993, el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO) expuso una decena de cuadros con imágenes de niños con malformaciones congénitas (*Angelito*) y algunos de los pasos que los cirujanos plásticos realizan para devolver a los pacientes un rostro armónico y funcional. La obra expuesta fue un homenaje al Dr. Paul Tessier y también a todos aquellos congregados ahora en Oaxaca, que se ocupan de la cirugía craneofacial⁶. Su fascinación por



Angelito
Lámina 136

⁶ Un año después, el 4 de junio de 1994, el rector de la Universidad Nacional inauguró la exposición "La medicina y el arte" en el Museo Franz Mayer. Esta interesante muestra reunió al público interesado en las artes plásticas y la ciencia médica. Fue preparada por un grupo de especialistas encabezados por la curadora Alicia Sánchez Mejorada, autora del bien documentado texto del catálogo. Los trabajos generales fueron coordinados por el Dr. Fernando Ortiz Monasterio y el director del Franz Mayer, Hector Rivero Borell.

En el artículo "Medicina y arte", de David Huerta, que aparece en *El Universal* del miércoles 8 de junio de 1994, se hace una mención especial a Arturo Rivera por su trabajo en los temas médicos y su participación en esta muestra.

lo terrible se manifiesta en *Olivia antes y después* en la que extraños animales y gigantescos espermatozoides sugieren el origen congénito del hipertelorismo de Olivia. Así, se conjuntaron en un mismo espacio la labor médica del especialista Fernando Ortiz Monasterio y la producción artística de Rivera. Esta reunión resultó un claro ejemplo de dos



Olivia antes y después
Lámina 133

oficios disímbolos, pero que en el caso de Arturo Rivera tienen un punto de encuentro: las intervenciones de Ortiz Monasterio en casos de pequeños que nacen con malformaciones y el resultado de Rivera, que en el transcurso de los diez cuadros exhibidos parafrasea con

imágenes a Leonardo Da Vinci y muestra cráneos trepanados. Pero lo importante de este trabajo consiste en mostrarnos, bajo la inspiración del trabajo del cirujano, que las malformaciones de sus pinturas son de índole ontológico, metafísico.

Recordemos *Retrato de una enfermedad* de 1979, autorretrato que muestra la enfermedad espiritual, ontológica⁷.



Retrato de una enfermedad
Lámina 7

⁷ Ya hablamos de la importancia de este cuadro en el capítulo I, p. 18.

Al lado del cirujano plástico, Rivera realizó la serie "*Hiperteleorbitismo*" o *el Arte de mover las órbitas*⁸: diez pinturas impresionantes tanto por la complejidad del tema como por la impecable factura. El pintor se fascina con el trabajo que realizan en combinación los doctores Ortiz Monasterio y Paul Tessier, quienes han desarrollado una nueva especialidad dentro de la cirugía reconstructiva en niños con malformaciones congénitas. Rivera no pretende ilustrar con fidelidad el proceso de reconstrucción de la cirugía, sino tomar como base un modelo y una situación reales para crear su propia interpretación del universo del cirujano. Para ello le proporcionaron fotografías de las diferentes fases de un proyecto y le explicaron los detalles técnicos de la operación: el procedimiento para cortar un hueso o para suturar, la variedad de instrumentos que se utilizan, muchos de ellos diseñados ex-profeso por estos notables cirujanos. De esta serie, una pintura llamó especialmente mi atención: "*Proyecto para un monumento*" o "*Constructio in Destructione*" y fue realizada en homenaje al Dr. Paul Tessier; ahí vemos en primer plano un cuerpo masculino desollado y fragmentado, dando la espalda a una construcción en ruinas, donde aparece una cartela con la siguiente leyenda: "Final del siglo XX y construcción dentro de las destrucción. Dr. Ortiz Monasterio y Paul Tessier, humanistas creadores del espíritu del siglo XX".



Constructio in destructione
Lámina 159

Estas obras no trataban de ilustrar un proceso de cirugía reconstructiva, sino "tomar como base un modelo real" (la operación), para expresar la interpretación que del universo tenía Monasterio. Nuestro objetivo, relata Rivera, era conjuntar la Ciencia y la Plástica.

Sobre esta pintura, Rivera comenta:

Es una metáfora del hombre del siglo XX: incompleto, mutilado; el pasado -en el último plano- viéndolo crecer, y el futuro -en primer plano- apenas gestándose.⁹

Si bien la idea del cuerpo disecado se convirtió en una obsesión durante los 80, ahora se ha ido decantando. Llegó a gastarse esa idea de diseccionar. Es como cuando se usa mucho alguna palabra, ésta deja de tener sentido. En 1985, el artista sufre una terrible crisis que repercute en su salud física. Por eso la relación que establece con la pintura en este momento no es sólo por necesidad espiritual sino de una extrema necesidad física, para mantener su salud.

La obra de Arturo Rivera, como ya se ha señalado, reivindica el arte académico, entendiendo por "académico" un arte fundado en la perspectiva más rigurosa, en las reglas más inflexibles, en los cánones más complejos y en las ideas más abstractas, es decir, más generales, creo que de la combinación armónica de todos estos elementos nace, en la experiencia artística objetiva o subjetiva, la emoción más profunda. Si en la segunda mitad del siglo pasado Farabeuf fue el gran maestro de la anatomía descriptiva SUPRA CADÁVER; sus prodigiosas preparaciones no aventajan estas anatomías fantásticas que Rivera con su escalpelógrafo nos va descubriendo en sus pinturas: arte misterioso, mórbido y perfecto.

⁹ Fragmento de entrevista grabada con el pintor en su estudio, México, D.F., noviembre, 1997.

Trabajó así composiciones abiertas que resuelve de diferentes maneras: en una aparece el doctor operando, acompañado de toda su iconografía médica. En este autorretrato titulado "*El cirujano y el pintor*" es objeto de una doble vivisección, la que realiza él mismo en su efigie (lo acompaña por cierto un cráneo como a Hamlet en el famoso soliloquio de la escena segunda del acto tercero, que Teresa del Conde muy acertadamente menciona en su ensayo "*Asociaciones y correspondencias*"¹⁰ donde relaciona a Shakespeare y concretamente a Hamlet, héroe manierista por excelencia, con Arturo Rivera) y la que independientemente realiza el doctor en un primer plano.



El cirujano y el pintor
Lámina 126

El tema de este cuadro se mueve entre un homenaje al cirujano y una autobiografía del artista, mostrando la conexión entre la medicina y el arte. Hay una dimensión histórica en esta pintura que conecta al médico contemporáneo con los fundamentos para ella misma, proporcionados por el arte. En la parte superior del cuadro, en tercer plano, se encuentran dos esqueletos que presentan una cita de *Cuatro estudios óseos del ala de un pájaro*, de Leonardo da Vinci¹¹. En primer plano está presentado el cirujano, vestido con mascarilla, gorra y sobrelentes de

¹⁰ Del catálogo de la exposición "Bodas del cielo y el infierno", p. 45.

¹¹ *Cuatro estudios óseos del ala de un pájaro*. Pluma a tinta sepia (dos tonos) sobre tiza negra 22.4 X 20.4 cm (RL 12656r), Colección de S. M. Reina Isabelle de Inglaterra, Castillo de Windsor, Leonardo da Vinci. En sus estudios sobre la anatomía humana incluye disecciones de animales por motivo de comparación, Leonardo estaba consciente de las similitudes entre la anatomía animal y la humana.

ampliación¹², es decir con el equipo óptimo para realizar una operación. El anonimato que causa esta representación del médico, transforma al individuo en una personificación, simbolizando la cirugía en sí. Identificar al cirujano como el Dr. Fernando Ortiz Monasterio pasa indirectamente en el segundo plano del cuadro por el cráneo situado sobre una mesa de mayo. El diseño en rojo sobre la calavera está basado en la osteotomía de una operación del hyperteleorbitismo, como la practica el Dr. Ortiz Monasterio¹³. Sin embargo, más allá de la precisión científica exacta, en este diseño entra la libertad artística del pintor. Por razones estéticas, Rivera prolonga la línea vertical del rectángulo superior hasta el rectángulo inferior de la frente, lo cual quirúrgicamente no tiene justificación. También en la cresta ilíaca



Guajolote
Lámina 129



Lara
Lámina 125

Tradicionalmente usados en joyería.

En dos obras más Arturo Rivera se refiere a esta operación. En *Guajolote*, Rivera indica los puntos de trepanación según el Dr. Paul Tessier y en *Lara*, se basa otra vez en el método del Dr. Fernando Ortiz Monasterio.

izquierda agrega un cuadrado rojo con puntos para trepanación en las cuatro esquinas por razones estéticas, que corresponde a uno de los lugares habituales de obtención de injertos óseos¹⁴. Es decir, mientras que el científico se adapta a las leyes determinadas por el objeto, el artista adapta el objeto a las leyes de su mundo estético.

En *El cirujano y el pintor*, Rivera va todavía más allá y se presenta a sí mismo. Por eso el cuadro trae entre paréntesis el título "Autorretrato". Las referencias personales marcadas consisten en la cita de Leonardo da Vinci y en el cirujano. Como Leonardo, Arturo Rivera nació el 15 de abril. Además, Rivera comparte con el artista renacentista la fascinación por la medicina, la observación científica exacta y la expresión estética. Con la imagen del cirujano, Rivera manifiesta su deseo de infancia de ser médico. Esta dicotomía reaparece en la presentación de su propio cuerpo. Desde la cabeza hasta el pecho se puede hablar de un retrato fiel al mundo artístico, mientras que la parte inferior -- la pelvis y la columna vertebral, parte lumbar -- pertenece al mundo científico. Los une a los dos la presentación de la realidad objetiva. Además, el hecho de que Rivera se sostiene con las manos sobre un bastón, indica un estado de ánimo débil, como el de alguien que requiere apoyo externo. Con referencia a la operación, Rivera parece el paciente quien, en una operación, se somete a las manos del cirujano, los dos unidos por la lucha entre la vida y la muerte. Con pocos elementos iconográficos Arturo Rivera nos abre un mundo intenso personal, así como transpersonal, guiándonos a preguntas esenciales de la existencia humana.

¹⁴ Juan Rabell, "El arte de mover las órbitas, Arturo Rivera y la cirugía plástica", *Saché*, Núm. 2, México, 1993, p. 14

En 1992, al pintar *Instrumental quirúrgico* del doctor Fernando Ortiz Monasterio, Arturo Rivera parece haber dispuesto, alegóricamente, sus propios instrumentos de auscultación, diagnóstico e intervención de la realidad, a la vez que del realismo pictórico como una antigua vocación que en el siglo XX refrenda la esencialidad de sus capacidades expresivas y conceptuales. La cirugía como arte que restituye la belleza humana y el arte como herida abierta al dolor de la belleza, se confrontan, en Rivera. Dialéctica de la vida y la muerte, sin diferenciar demasiado entre las dimensiones físicas y las espirituales, así como tampoco entre las distancias que hay entre lo humano, lo divino y lo demoníaco.



Instrumental quirúrgico
Lámina 131

Éscalpelos, bisturíes, pinzas, tijeras, taladros, etc., ordenados en un plano neutro o virtual (tal vez el espacio blanco, vacío, de la tela o el papel), bien pueden equivaler a lápices, pinceles, espátulas y pigmentos como instrumentos de trepanación metafísica. Estas herramientas de disección pictórica (que recuerdan tanto las literarias como las de tortura en la crónica del instante de la muerte y el postrero orgasmo en *Farabeuf*, la novela de Salvador Elizondo), se complementan con otras de disección mítica, bíblica, histórica y, en última instancia, filosófica. Pues un murciélago con las alas desplegadas (impulso animal del aire y la sombra, rata alada, andrógino cavernario), un nautilus (fósil viviente, vestigio evolutivo)

una media naranja (con todo lo que implica de ordinario, además de mundo, núcleo y universo), una serpiente (símbolo alquímico y médico o pecado del conocimiento) y una cabeza humana disecada (profanada en nombre de la belleza) sin omitir el símil entre un tripié y una pata de gallo, son partes capitales de este equipo instrumental que establecen los planos antitéticos de operación del pintor ante sus modelos de realidad y realismo¹⁵.

Por una parte, la pintura como especie de microcirugía reconstructiva de la realidad y, por otra, ingredientes del caldero de bruja o del horno alquímico, o de invocación de libro profético o pensamiento mágico-científico ancestral, como precursores filosóficos vigentes aún e indispensables para "tratar las enfermedades del presente", cuando el racionalismo parece haberse estrellado como frasco de medicina contra los arcanos que las provocan.

Durante los últimos quince años el pintor parece haber dispuesto su paleta como charola de quirófano para abrir la realidad y explorar sus entretelas psicológicas, incidiendo con precisión microquirúrgica en la condición humana como un organismo infestado de misterios aún. La "intervención armada" de la realidad implica una nueva fiesta en operación de sus mitos, y la extracción y refiguración realista de tales misterios ya significados desde siempre en símbolos¹⁶, implica incidir en la integridad presente, en la intimidad casi desvanecida bajo el peso de los

¹⁵ Luis Carlos Emerich, "Arturo Rivera en los infiernos", en Arturo Rivera, Grupo Financiero Serfín, México, D.F., 1994, p. 62.

Ver el capítulo III "Iconografía e Iconología", pp 56-78.



El eterno tragafuegos
Lámina 116



Hipnos
Lámina 112

intereses colectivos; asimismo, una apertura del cuerpo de la historia del arte para explorar y comprobar que los males del alma son los mismos de siempre. Si estos encarnan en entes autónomos, es decir, si la angustia es un hombre deshecho (*El eterno tragafuegos*) y el abandono una mujer hipnotizada (*Hipnos*), y ambos se erigen sobre un escenario intemporal para actuar un posible drama, la subjetividad encarnada tocará el presente del mismo modo y con la misma intensidad con que se ha intentado entender el origen del ser y su razón¹⁷. Y así como establece parangones entre ciencia y arte como métodos de intervención de la realidad, igualmente establece correspondencias entre arcanos antiguos y presentes, y como en un ceremonial operatorio, los tiende en la plancha o la tela de la pintura.

Por lo tanto si la cirugía y la pintura son oficios de vida o muerte, el frágil equilibrio de la condición mortal (momento *mori*), el prelude de la transmutación, la zoología simbólica donde destaca la constancia del pavor y la idolatría, las fuerzas subterráneas, como el dragón o el murciélago, según las mitologías, sugieren que lo negro, la putrefacción, la descomposición, ó el más allá, con que se asocia

¹⁷ Luis Carlos Emerich, *op. cit.*, p. 65.

negativamente el esqueleto, en la pintura de Rivera son mucho más que formas dinámicas de la muerte: son avatares de la vida. Y ejemplo clarísimo de esto es *Anatomía de una Diosa*.

Si esto puede interpretarse como un homenaje de Rivera a Rembrandt por *La Lección de Anatomía*, o como admiración por un realismo pictórico "descarnado" o como una osadía científica y moral del siglo XVII holandés transpuesta, también es posible y yo creo que sobre todo, verlo como una disección del pensamiento del siglo XX. En la "Lección" de Rivera, tal pensamiento es un enfermo materialista desahuciado tras la revelación radiográfica de su naufragio psicológico. De ése se salvaría tan sólo la posibilidad de activar la ironía: un anhelo de esperanza. Puesto que todos los objetos y personas que aparecen en esta nueva lección son reales como en una fotografía, más no así el entorno imaginativo en que se reúnen, puedo concluir que si esto es real, lo será de manera extraordinaria, es decir, mucho más que real. Como poeta maldito, el pintor quizás haya sublimado el arrebató romántico en pasión por la verdad, por negra que ésta sea. Por eso, más que academista, su verismo pictórico es, en este sentido, internista. Inmerso en las vicisitudes del espíritu y en la historia del arte que visualizó sus más oscuros pasajes, el artista provoca erupciones, pero como cirujano estético repara la tez existencial como si jamás hubiera sido alterada.



Anatomía de una Diosa
Lámina 154

VI. Autorretratos y retratos.

El autorretrato es quizás dentro de los géneros de las artes plásticas, el más sugestivo y del que se puede desprender un mayor número de mitos. En él, lo mismo se pone en evidencia voluptuosidades que frustraciones o megalomanías. Tan primigenio como las manos pintadas en la roca con las que el cavernícola se descubrió: el autorretrato es también tan moderno y tan vigente como cualquier técnica o estilo actual. Pero, al mismo tiempo, no sólo es una retórica que define o resume apetencias plásticas, sino también el momento ideal en que el autor recuerda las cosas que ha olvidado, o transcribe las que ha querido olvidar. Autorretratarse implica redescubrir o inventar un yo fugaz. Pero también implica el deseo de perpetuar ese yo.¹

La idea de Rivera, que comparto, es la siguiente: el autorretrato es un género propositivo y para que funcione como tal son necesarios dos ingredientes: que lo pintado (modelado, dibujado, grabado) ofrezca parecido con el modelo, pero que a su vez también "el alma" (la psique) esté allí presente: "si solamente existe el parecido

físico, será un retrato sin alma. De lo contrario, si solamente pintamos el alma, no se manifiesta el parecido"². Prueba de ello es *Autorretrato con manto rojo*.



Autorretrato con manto rojo
Lámina 30

¹ Enrique, Calvo, "Narciso: La poética del yo", *Autorretrato en México. Años 90*, Museo de Arte Moderno, México, D.F., 1996. p. 10.
² Teresa del Conde, "Autorretrato: Simultaneidades", *La Jornada, Cultura*, México, D.F., 10 de agosto de 1996, p. 6.

Para el pintor el simbolismo en este género no tiene ninguna validez. Para él es imposible realizar un retrato o autorretrato, visto desde el aspecto simbólico. El símbolo pertenece a una entidad comunitaria, mientras que el género "retrato" o "autorretrato" se expresan por la vía de lo individual. Por lo tanto son lo asimbólico por excelencia³ (*Arturo Rivera y yo*)



Arturo Rivera y yo
Lámina 46

Al observar la cantidad de autorretratos que Arturo Rivera ha efectuado me viene a la memoria el notable retrato de Dorian Grey, pintura capaz de asumir la condición de un "yo" maligno que rige su destino. También pienso en la imagen de Narciso -- Autorretrato perverso creado por los dioses -- y creo que Rivera al pintar su propia imagen tantas veces pretende más que perpetuarse exorcizarse. Aunque si somos observadores atentos nos es evidente un exorcismo con enorme carga de extrañeza, que puede ser melancolía, furia, asombro, terror ... emociones que se multiplican en todos sus autorretratos, porque sabemos que es así como se mira el artista. Si bien Borges abominaba los espejos porque duplicaban su imagen, en Rivera nos sorprende la obvia necesidad de saberse dos. Sus autorretratos son un punto intermedio entre su honestidad y sus obsesiones que encarnan con fuerza propia su tormentoso universo. Esto que puede plantearse como un encuentro con su propio yo, no responde a valores de objetividad representativa sino más bien a la mitología que implica el ser del artista.

³ Arturo Rivera, "Honra a tu padre y a tu madre", *La Jornada*, Cultura, México, D.F., 10 de agosto de 1996, p. 4.

Los autorretratos de Arturo Rivera son un profundo testimonio de su temperamento y turbulencia interior a partir de la visión que de sí mismo tiene el autor. También en ellos deja constancia de su "estilo" o señas con las que ha poblado sus obras rodeándose de la iconografía que lo define en su universo críptico, aunque a veces estas generalidades no siempre se localizan a simple vista .

En México, el género ha tenido momentos excepcionales y no todos circunscritos al simple placer de su ejercicio, por lo que citaré dos colecciones. El primer caso se da en 1946, cuando un grupo de artistas se reúne para regalar su autorretrato a Marte R. Gómez. Este gesto colectivo es llamativo porque sabemos que sus autorretratos generalmente los conservan los artistas (el yo como vigilia del yo). Regalar uno entonces tiene un significado distinto, de carácter especial. El segundo caso es el de la Colección Pascual Gutiérrez Roldán. Dicho coleccionista reunió una serie de retratos de su esposa pintados por importantísimos artistas mexicanos. A este eje sumó los autorretratos de un buen número de ellos, llegando a coleccionar de algunos no sólo uno, sino varios.

Bien conocemos el acervo del Museo de Arte Moderno que cuenta con varios autorretratos que son obras maestras de la pintura mexicana de este siglo. Basta recordar el espléndido autorretrato doble de Frida Kahlo, *Las dos Fridas*, que ha devenido casi un icono sacro al igual que los autorretratos de José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Julio Castellanos, Roberto Montenegro, por citar sólo algunos ejemplos de artistas fallecidos.

El autorretrato plantea un problema que podemos entender independientemente del contexto histórico en el que se produce: se trata del artista frente a su otro. Aparentemente ese otro no tiene función activa. En Rivera esto se ve claramente a través de "su mirada", la "mirada" de quien se percibe y penetra a sus laberintos ya que el autor ha dejado en la tela mucho de él, de su persona en un doble aspecto, el del "yo" y el de la máscara. Y a nosotros corresponde la tarea de penetrarlo.

En apariencia los autorretratos no tienen que ver con la otredad. Sin embargo, bien sabemos que "yo soy otro" y que el acceso a ese otro que hay en cada ser humano en lo individual jamás es directo y suele ser perturbado por mil vericuetos y trampas. A menos que sea pintor de efigies -- como lo fue precisamente Frida Kahlo y como indudablemente lo han sido y lo son otros artistas --, el trasplante de la fisonomía (el gesto, la expresión, la idiosincrasia a una condición fija e inmutable) no es tan expedito que cualquiera -- por buen artista que sea -- pueda lograrlo en un momento dado. Rembrandt pudo hacerlo, Goya también. En este siglo Kokoschka, Francis Bacon, Arturo Rivera ...

Vale la pena reflexionar sobre la estética que maneja Arturo Rivera en sus autorretratos: es la estética del yo interno. Sus pesadillas (realidades), inconfesables son tan perturbadoras. A manera de pequeñas iluminaciones o de dolorosas puñaladas, y con el riesgo que implica una interpretación de este tipo, intuimos su yo interno y este nos inquieta, nos provoca. Sus veladuras iridiscentes y angustiantes, pueden ser señal del conocimiento, pero también de la tragedia que es

el conocerlo. Podríamos pensar que a base de transparencias y veladuras logra comunicar al espectador una ironía: esto que usted ve no soy yo, es la pintura.

Rivera a través de la figuración en sus autorretratos encarna sus obsesiones: conocer y penetrar en los oscuros laberintos de lo incierto de la creación. Virtuoso de la composición y del lenguaje de las formas, nos dice que como artista es un ser que en la creación se bifurca. Al parecer ha tomado la fotografía (ha hecho su autorretrato), como soporte en la creación de sus imágenes interiores. En el lado del corazón ha colocado lo que considera su yo interior (*Los esposados*).

En todos sus autorretratos ha dejado constancia de su maestría y con escasez de recursos pictóricos, con economía narrativa y fineza de dibujo crea armonías terribles, inquietantes y con erudición casi patológica teoriza en voz baja "ad infinitum" sobre la condición de su ser. Se nos muestra petrificado y áspero. Con él cabe preguntarse: ¿Me permitirá compenetrarlo? Su hermetismo apela a la estirpe de Charles Baudelaire y Lautrémont: una atmósfera críptica tortuosa. Me parece que irónicamente me dijera "mi pintura soy yo pero puedo alejarme de ella y entonces ella deja de pertenecerme. Mi obra es siempre mi autorretrato.

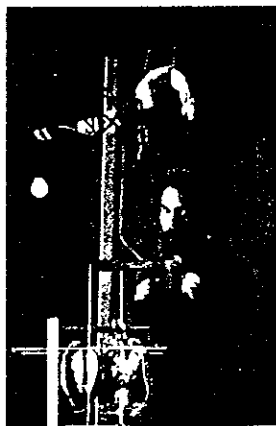


Los esposados
Lámina 75

Composición y contenido, presencias físicas, el detalle mínimo han sido tratados con la mayor preocupación plástica. La fuerza se halla en el tratamiento de su yo interno y por esto sus autorretratos comienzan a gustar desde el momento mismo que desconciertan: Es extravagante en sus cuadros pues en ellos transcribe la visión de sí mismo.

Al observar al pintor en sus autorretratos hallamos capítulos oscuros y densos. Si su rostro es reconocible, su interior se nos ofrece difícil de interpretar, me parece que Rivera padeció agonía y miedo en el momento de la petrificación del autorretrato. Más de Golem que de Adán; más de arcilla que de carne.

Me atrevo a considerar al autorretrato *Exorcismo en la ciudad de Añatan*, recientemente exhibido en el Museo de Arte Moderno, como una de las obras maestras del autorretrato en el fin del siglo en México. Al impecable dibujo con que ha caracterizado su obra suma en esta ocasión de manera virtuosa el óleo. Una especie de mirada fuera de foco contrasta con la luz siniestra de la bombilla que pende e ilumina su rostro. La fuerza de las manos nos transmite con desesperación las fuerzas volcánicas aprisionadas, contenidas en su hermético interior. Una especie de comadreja vomita sangre sobre la cabeza del pintor que contrasta con un animalejo disecado y seccionado a la mitad cuyo único índice de vida es una mancha de sangre. Si bien el hermetismo de su figura no nos



*Exorcismo en la
ciudad de Añatan
Lámina 127*

permite entrar a su interior, la iconografía que lo rodea, las tinieblas de la atmósfera y la luz de la bombilla son su interior, su vertiginosa alma. Arturo Rivera ha entendido el autorretrato como una autopsia: imagen terrible del interior del ser humano. Su estructura anímica está en lo siniestro de la atmósfera, en el grito mudo de sus obsesiones y en el lenguaje críptico que conmina al espectador a la lectura. Este cuadro muestra como ninguno sus mitologías internas. Quien mira atento los ojos de este autorretrato descubre una "naturaleza Niztcheana" en el más estricto sentido del término.

Arturo Rivera se ha autorretratado en una actitud de ensimismamiento, de introspección, que recuerda aquellas leyendas de poseídos. Sus autorretratos son momentos cúspides de una expresión tormentosa, regida por el descubrimiento de patologías y de engaños. Sin embargo no dudaría en decir que su obra refleja, pese a todo, infinita ternura y me pregunto ¿Cuántos demonios habitan esa quietud?

Para Arturo Rivera el autorretrato es quizá esa posibilidad de ser otro o de afianzar el yo. Una aventura donde no hay un camino posterior a seguir...

Si observamos atentos su autorretrato con Ortiz Monasterio donde pululan materiales de curación, escalpelos, bisturíes y mesas de disección, es el mismo Rivera quien se retrató de la cintura para arriba y se radiografía de la cintura para abajo como en una especie



*El cirujano y el pintor
Lámina 126*

de auto-dissección. En otros autorretratos está de negro y nos ve con obsesión, su furia se entrevé en la frente crispada de línea reflexiva, dolida; hay una conjunción en el semblante de la que sólo se desprenden tonos de hartazgo. Lo vemos descansar en un esqueleto pero también sale del esqueleto como siendo uno con él, y sus brazos están contaminados del polvo negro de lo que se descompone y viene de la tierra. Este cuadro nos dice que en su mundo hay muerte; una necesidad erótica de ver al gran médico reconstruir los pliegues de la piel, rehacer los cuerpos mutilados. Eros y Thanatos se conjuntan en este autorretrato: el médico con su traje casi sideral representa la vida y el cráneo la muerte. El pintor se representa con una mirada obsesiva como si dijera: Aquí estoy viendo la miseria. El espejo o recuadro que lo separa de nosotros pone la mano por delante de la línea de modo que hay un afuera y un adentro. Por la parte de afuera la mano sale del espejo y por adentro se mete.

Teresa del Conde⁴ al decir que Rivera le recuerda a un Hamlet contemporáneo es precisamente porque el modelo (Rivera en este autorretrato) fija la mirada en algo fuera del plano y no sabemos qué sea, su expresión entre penetrante y sorprendida haría pensar que ve algo ajeno a la realidad cotidiana: algo que puede ser y no ser al mismo tiempo. Pero en Shakespeare el NO SER dista de equivalerse a la nada, de modo que todo a la postre resulta representable.

⁴ Teresa del Conde, "Asociaciones y Correspondencias" op. cit., p. 45.



Ejercicio de la buena muerte
Lámina 208



Sueño de la buena muerte
Lámina 212



Autorretrato (Homenaje a Julio Ruelas)
Lámina 213

Los tres últimos autorretratos de Rivera son *Ejercicio de la buena muerte*, *Sueños de la Buena Muerte* y *Autorretrato (Homenaje a Julio Ruelas)*, que forman parte de su última exposición *Ejercicios de la Buena Muerte* que estuvo en la Galería de Arte Mexicano en noviembre de 1999. En los dos primeros autorretratos el pintor siente que está viviendo con la muerte y para ella, que a diario trabaja en su presencia y, que es , al final de cuentas, la última experiencia

vital que espera experimentar conscientemente⁵. En entrevista Arturo Rivera dice: "¿Por qué tenerle miedo a la muerte si todo gira a su alrededor, si ella le da sentido a la vida? Al contrario, hay que ejercitarnos para bien morir". No es casualidad que el apasionado por las disecciones de animales y el estudio de los huesos, reflexione ahora sobre la muerte, pues aun se recupera de una operación de corazón que le practicaron hace un año.

En *Autorretrato (Homenaje a Julio Ruelas)*, el pintor se ofrece como una magnífica prueba de identificación con el notable simbolista (pintor, dibujante, grabador, ilustrador) nacido en zacatecas en 1870. Aquí Rivera hace su versión de *La crítica*, el pequeño grabado al aguafuerte (18 X 15), donde Ruelas se autorretrató picoteado por un monstruo con garras, grandes senos de mujer, poderoso aguijón y cortas alitas. En su técnica mixta también pequeña (21.5 X 28 cm), Rivera puso un enorme mosquito en su cabeza iluminada por la derecha y oculta en la sombra la mitad izquierda. Trazos geométricos se cruzan y con una telaraña encarcelan el resto dejando tan solo un punto luminoso y un delgado acento rojo en el contorno de la oreja izquierda⁶.

Dejando el autorretrato, debemos también señalar que los retratos son importantes en su trabajo creador, además de que ocupan un número bastante amplio en el total de su obra. Parecería ser que, para Rivera el verdadero retrato de una persona, su retrato profundo, está hecho de las resonancias que cada cuerpo

⁵ Virginie Bautista, "Arturo Rivera se ejercita para bien morir", *Reforma*, Cultura, México, D.F., 9 de noviembre de 1999.

⁶ Raquel Tibol, *Arturo Rivera: de amor y muerte*, *Proceso* No. 1203, México, D.F., 21 de noviembre de 1999, p. 78.

produce en otras formas que nos rodean¹ y esto nos queda claro al observar el notable retrato del *Dr. Ortiz Monasterio*, entre otros. Para cualquier artista, uno de los retos que el retrato le presenta es poder pintar, en el personaje retratado, algo más que su apariencia inmediata, delatar el alma de la persona. Y los pintores han recurrido a todo tipo de procedimientos plásticos para hacer más completos sus retratos. Hay quienes han recurrido a procedimientos alegóricos para acompañar a los personajes retratados. Así hay retratos de historiadores que aparecen embriagados por la presencia de Clío, la musa de la Historia.



Retrato del Dr. Ortiz Monasterio
Lámina 155

Uno de los retratos que considero de mayor interés es el magistral retrato posmortem de Luis Donaldo Colosio.

El retrato es, como tal, técnicamente impecable y realista, como estremecedores son los demás elementos fantásticos, emblemas espectrales, signos y formas que dan cuerpo al complicado conjunto de la obra. No es necesario decir que un



El asesinato de un nonato
(Lic. Luis Donaldo Colosio)
Lámina 170

¹ Alberto Ruy Sánchez, "La Historia que mira", op. cit., p. 16.

retratista de la época actual dispone de muchos materiales de referencia visual fidedigna para pintar la imagen de una persona desaparecida (sobre todo si ha sido ella una figura pública, como es el caso), pero tal facilidad no proporciona sino ventajas mecánicas al artista, que debe resolver en el lienzo los dilemas de concepción, de estilo, de atmósfera y presencia que plantea el retrato de todo sujeto particular.

Picasso, para dar un ejemplo histórico, dibujó un imponente rostro de César Vallejo, al que no había conocido en vida, sólo con unas cuantas amarillentas fotografías del poeta, entre ellas una reproducción, impresa en algún diario, de su cuerpo en el lecho de muerte.

En el cuadro de Arturo Rivera que aquí comentamos se descubre casi de perfil la imagen de Luis Donaldo Colosio, retratado con naturalidad, la propiedad y la destreza que distinguen la vasta y reconocida obra del pintor, que jamás se conforma en los retratos con limitarse a captar escueta y fielmente la expresión más característica y los rasgos faciales inequívocos de su modelo. Además de realizar un retrato de factura ejemplar, el pintor "habla" dentro del cuadro, como lo hacían con mucha frecuencia los pintores renacentistas y sus predecesores, de otros temas, objetos, paisajes o ideas que al artista le parecen relacionados íntimamente con el mundo y la vida y el tiempo particularísimo de su personaje. Eso hacían los flamencos de la generación de Van der Weyden o de Van Eyck, que acompañaban al retrato de un hombre o una familia, una multitud de referencias, que son para nosotros invaluables noticias de la época, la mentalidad, las circunstancias, las

costumbres de los personajes inmortalizados en esas tablas y telas: tapices, telares, bronces, lámparas, inscripciones en la tierra y la lengua del lugar, adornos, libros, instrumentos de medición, muebles, cortinajes, etcétera. En suma, hay en esos cuadros, junto a los sujetos centrales, una relación minuciosa e innumerable (por algo se les llamó miniaturistas) de las cosas que nos sirven hoy para entender y situar el ambiente en que esos personajes vivían.

También, a veces, con sólo colocar al descuido un espejo cóncavo, cierta esfera cristalina, en los que se reflejan deformadas las imágenes de una habitación o terraza, el pintor nos hablaba de su idea del arte mismo, y de la perfección y la pericia que le daban el derecho a sentarse entre los mayores. Con la obra probaba el ejercicio de su arte y, además, marginalmente, exponía los principios de su doctrina pictórica.

No deben por eso aterrarse, ni desconcertarse, los espectadores de los retratos de Arturo Rivera, y especialmente quienes contemplen este cuadro del absurda y violentamente desaparecido candidato presidencial Luis Donaldo Colosio. En el cuadro hay, de por sí, una referencia onírica, simbólica, artística claro está, a la conmoción nacional que produjo hace unos años el brutal atentado contra el político mexicano.

Arturo Rivera, una especie de nuevo pintor *mexicano-flamenco*, es un artista culto y complejo (todo gran artista es complejo, aunque no siempre sea culto), y

también habla en sus cuadros de su estética, de sus convicciones y obsesiones técnicas, del mundo que lo rodea a él y a los personajes contemporáneos que retrata.

Obsérvese en cambio la admirable exactitud de trazo, diseño y perspectiva clásicas que representa en la parte inferior del retrato la doble tabla del "Cuadrado áureo", en el que destacan las figuras de la bestezuela nonata, que sangra unida a su mortal reflejo, sobre el frío perfil del esquema geométrico en que el pintor expone con oscuro humor la estructura del "Anclaje de la Sección Aurea I y la Sección Aurea II" para proceder a la erudita noticia sobre Leonardo da Pisa o Leonardo Fibonacci, matemático y geómetra genial del siglo XII que conmovió con sus libros a la Edad media entera. De su *Libro del Abaco (Liber Abaci, 1202)* surge el movimiento que lleva a Europa a la adopción de la escritura numérica hindú-arábiga, y con él se transforman las ideas de matemáticos medievales, que ven resueltos problemas como la hoy conocida "secuencia Fibonacci": 1, 1,2,3,5,8,13,21,34,55, etcétera, a la que se refiere en su inscripción Arturo Rivera, y en la que cada número es la suma de los dos anteriores.

Y de esa abstracta especulación matemática y geométrica, surgirán las doctrinas que marcan el carácter de la composición arquitectónica y pictórica de los grandes artistas del Renacimiento, desde Durero y Da Vinci, a los pintores del siglo XX. La relación existente entre dos dimensiones (o números) en que: "el mayor sea el menor, como la suma de ambos sea al mayor" es la herencia teórica de Fibonacci a la norma de la "Divina Proportione" (Luca Pacioli la llamará así en su libro del XVI) y al principio de la "Sección áurea", con el que Arturo Rivera nos ilustra en

esas cinco líneas manuscritas de esta obra pictórica, diseñada ella misma conforme al tenor de esos casi milenarios preceptos con los que aún jugaba en su **Modulador** de los años 1961 el arquitecto galo Le Corbusier.

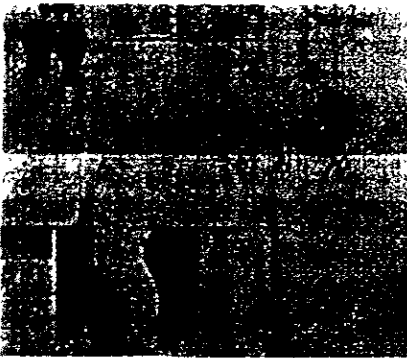
Arturo Rivera sabe, como los renacentistas, que la pintura no es una ciencia, pero que tras todo verdadero pintor, junto al carcajo de los pinceles y las espátulas, hay un arsenal de conocimientos y de instrumentos científicos e históricos.

Así lo prueba este admirable retrato de Luis Donaldo Colosio, en cuyo centro se halla geoméricamente trazado a la Fibonacci ese delgado mástil ominoso, cuyo insinuado remate mortuorio se pierde en la negrura de la parte superior del cuadro.

VII. Análisis Crítico de las series

A. El rastro del dolor

En las pinturas reunidas en la serie *El rastro del dolor*, Arturo Rivera maneja la figura humana, presentándola fraccionada ya sea en torsos, cabezas, bustos, tres cuartos o bien en procesos de transformación. La única figura completa se encuentra en la obra *Pompeia*. Sin embargo, no aparece erguida, sino agachada, como si el artista tuviera miedo de confrontarse con el ser humano en su totalidad; como si quisiera tener un control completo sobre sus seres, que en su mayoría se encuentran desvestidos. Les deja sin protección los genitales, el fruto de la futura vida. No se trata de desnudos, sino de seres despojados de vestiduras, algunos rapados, vistos por "una mirada" científica, fría, analítica, como *Cuando Ape murió*. Como con rayos X el artista penetra su existencia hasta la estructura muscular. Va más allá de esto al provocar dolor en el espectador: las caras están cubiertas o deformadas, la persona sujeta a una fuerza mayor, como ya hemos visto en *Metamorfosis* y *Chino*, transformándose por ejemplo en un insecto kafkiano.



Cuando Ape murió
Lámina 23



Metamorfosis
Lámina 9



Chino
Lámina 54

Cuando aparece el esqueleto de un murciélago, se anuncian las fuerzas nocturnas frecuentemente asociadas con el inframundo, el mundo del mal. Estos personajes se unen a través de un sufrimiento producido por fuerzas exteriores, sean las del artista en el acto de crear, sean las del espectador, que "nolens volens" adquiere la posición de voyeur. El es quien - según Rivera - termina la obra.

En *El rastro del dolor* encontramos al ser humano entregado a fuerzas externas representadas mediante dinámicas incontrolables. Son fuerzas del inframundo que - en sentido blakeiano - contradicen la atmósfera aséptica que produce el oficio artístico, provocando así los rastros del dolor.

Ante esta serie, el espectador por más protegido que se encuentre, no puede dejar de sentir su efecto, indefinible en un primer momento, más dibujado a medida que se reflexiona sobre él.

Estupor, inquietud, desasosiego, ¿De qué manera definir ese vértigo que producen estos dibujos, esta pintura traslúcida y mórbida de Rivera? Desde una mirada de conjunto, desde una perspectiva que abarca la totalidad, poco a poco se van revelando distintos núcleos, con sugerencias narrativas como si cada uno de ellos demandara una lectura especial y clamara por una interpretación. De pronto

sentimos que el juicio nos llega, que la razón se nubla, como si las categorías desde donde podría analizarse la obra se agotaran antes siquiera de ser formuladas.

La figura central de esta serie es la figura humana: perfecta, delineada con el rigor extremo de un "virtuoso" que ha aprendido técnicas cuyas reminiscencias no dejan de agolparse a medida que se recorren los trazos, recordándonos la pintura flamenca, detengámonos en *The rule of proportions* y *Ella ... Flamenca*.



The rule of proportions
Lámina 14



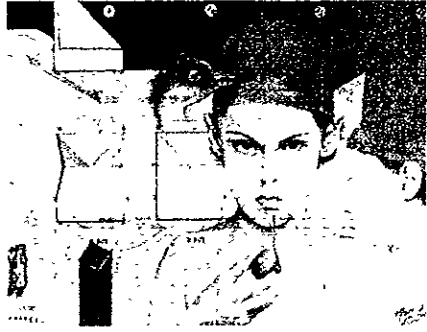
Ella ... Flamenca
Lámina 20

La precisión del detalle, la tersura y la luminosidad de la materia, la línea retenida en el diseño de un límite, el color al servicio de la imagen, se condensan en la superficie de la tabla revelándonos un enigma fuera de la realidad y del tiempo.

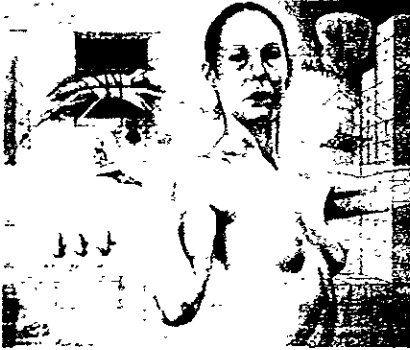
Lo que de la figura humana brota en estos cuadros no le habla al entendimiento sino a una percepción recóndita y esta es perversa, aterradora, tensa.



Valentina
Lámina 27



Santiago
Lámina 21



Toña
Lámina 33



Fuego
Lámina 32

La figura humana, hombre, mujer o niño, es central pero no por su ubicación sino por su protagonismo en la escena (*Valentina, Santiago, Toña, Fuego*). También aparecen otros elementos satelizados por aquella, desintegrados como si a partir del cuerpo se desencadenara una producción orgánica de partículas que responde, según palabras del propio Rivera, "Al dictado de un sueño". Extraño universo que convoca caracoles, centellas, peces, armadillos suspendidos por la muerte, un muerto que se desliza con los cabellos sueltos, como si cayera del cuadro

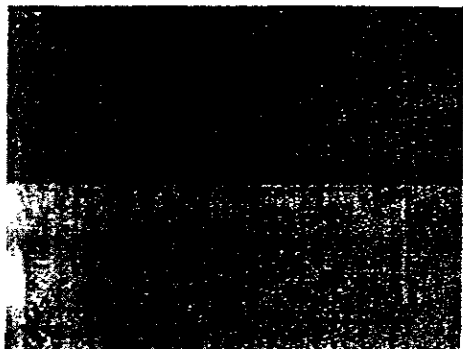
(*El mar*), pero reteniendo el escorzo en todo su esplendor, que nos remite a Mantegna; cajas que esconden su interior, refugio de lo imaginario (*Tununa*); sexos tristes y sexos inventados o transfigurados en frutos abiertos, una niña tierna que se proyecta en una semilla prohibida (*Adolescente*), pájaros, prolongaciones geométricas del cuerpo, grafismos, textos que podrían leerse con independencia del conjunto, paños, tocados, cortinas con alarde de pliegues (*Manto rojo*) y caídas,



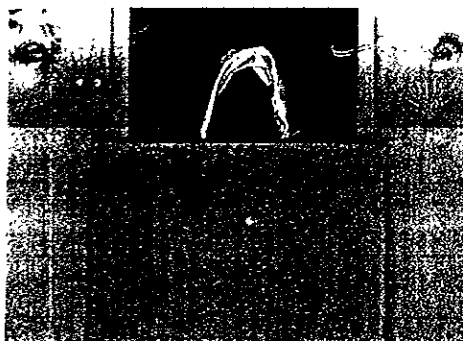
El mar
Lámina 26



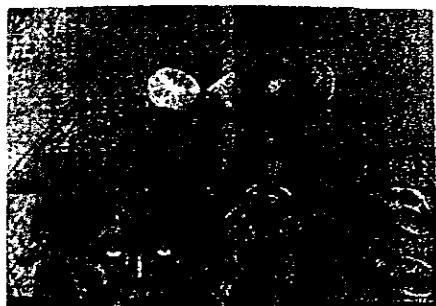
Tununa
Lámina 18



Adolescente
Lámina 19



Manto rojo
Lámina 25



Naranjas
Lámina 44



Nafixia
Lámina 35

vasos comunicantes que ligan a las especies o a los objetos (*Naranjas*) o que desaparecen en el hueco de una sombra, construcciones, granos que germinan, infinito (*Nafixia*). ¿Cómo explicar que no se trata de una acumulación? cuando la acumulación obliga a un ordenamiento muy lejano al vértigo que provoca la distribución de los seres de Rivera.

La acumulación tranquiliza y poco tiene que ver con el asombro que provocan las perspectivas cambiantes, los puntos de fuga errátiles, toda esa súbita irrupción de fuerzas poéticas. Sin embargo existe una terrible acumulación, comprensible exclusivamente si nos percatamos que el universo de Rivera es contradictorio, insólito e irracional.

El sueño, la locura y la muerte brotan y se nos ofrecen gracias a la conquista de la forma mediante un proceso de develamiento: "develamiento", "develaduras", "veladuras", lenguaje e inconsciente tienden sus trampas a cada paso. Si su pintura habla sólo a determinadas zonas del entendimiento o de la emoción es porque, el artista ha buscado y rebuscado más allá siempre más allá de la pintura.

No hay ni en los personajes centrales, ni en los elementos iconográficos de estos cuadros, señalamientos específicos de alguna época por el modo de vestir o de peinarse, de adornar o construir espacios. Desde siempre han sido así los sapos, los caracoles, las frutas, las vísceras, los cuerpos... pero ¿Y los hombres? Arturo Rivera pinta lo que no muere; la especie, cuya eternidad se nutre de la incesante repetición de sus formas. Sí, Rivera pinta lo que no muere al pintar lo que muere desde siempre. Y por paradójico que esto resulte, en *El rastro del dolor* es evidente y en esto estriba la importancia de esta serie.

Es la finitud de cada ser lo que queda atrapado en la tela. Son seres impuros puesto que se generan y se corrompen (*Cruz*). Son materia orgánica. La ausencia de marcas que aludan a una temporalidad específica hace presente la eternidad de la que participan los seres de siempre. Aquí, Rivera rinde tributo a la especie (a la naturaleza) con la muerte.



Cruz
Lámina 17

El latido de la vida eterna, a costa de cada muerte singular, es la esencia de los cuadros, que como en los cuerpos, no es visible. Lo que vemos son huesos de peces, tortugas, aves, hombres; nudos hechos tripas, mecanismos de mandíbulas masticando, dolor, caída, humillación, desasosiego, angustia: toda una terrible

pesadilla diurna. Así son los satélites de la muerte. Y que terrible pesadilla si pensamos en *Mefisto y Meteoro* o en *Hombre quitándose la blusa*.



Mefisto y Meteoro
Lámina 11



Hombre quitándose la blusa
Lámina 12

El pintor nos hace ver, en sus disecciones impecables y sus seres distorsionados, una anatomía de las sensaciones y ejemplo de esto es *Mirada fija*. Destroza la ilusión de un cuerpo que se cree completo porque no tiene despedazamientos aparentes. Quizás sea esa ilusión rota la que muchas veces evoca la palabra "monstruo" en los espectadores de la obra. Pero si somos observadores atentos nos percatamos que los personajes centrales no son monstruos. Son sus sensaciones las que son monstruosas.



Mirada fija
Lámina 24

"Con las líneas se ordena esa cosa tan tremenda", dice Arturo. Persiguiendo la misma finalidad de quienes trazaron las rutas de los astros y les dieron nombre, Rivera recurre a la geometría. Los primeros trazos son la vertical y la horizontal. Fijan un punto de mira a partir del cual ubicarse en el caos. Son el inicio del ritual que ordena la diferencia entre vivos y muertos para que el espacio se vaya creando bajo una lógica que permite la coexistencia de dos o más perspectivas lógicas entre sí.

La obra de Arturo Rivera se va conformando en el intento renovado en cada cuadro de darle nombre a la muerte. Rinde así tributo a la pintura tan eterna como la especie.

Acercarse al enigma de la muerte ha sido desde tiempos remotos una inquietud primordial del hombre. Basta observar culturas milenarias como la Egipticia que no sólo rindió culto a la muerte sino que la trascendió para instalarse en "lo muerto". Así tenemos que la muerte, esa "creación a la inversa", como solía llamarla Jankélévitch, ha venido a ocupar un lugar central en esta serie *El rastro del dolor*. La muerte es la reflexión fundamental del arte y la filosofía y Rivera no se libra, forma parte de esa estirpe de hombres que, no sólo no la temen sino se asombran ante ella. Estos cuadros son ejemplo de una reflexión solitaria del pintor donde se aclara que no sólo la muerte es un misterio sino el hecho de vivir también lo es. La muerte para Rivera es una realidad privilegiada. Para él, la verdad de la muerte se yuxtapone a la verdad de la vida y la enriquece dialécticamente; sin fundirse, vida y muerte se comprenden y se compenetran. Aunque no hay conciliación, hay "colisión". Son dos verdades contradictorias, aunque verdades ambas.

Por esto, la muerte en *El Rastro del dolor* es escándalo. El cohabitar vida y muerte en su obra, es una mezcla de absurdo y evidencia, de imposibilidad y de necesidad, y, ¿No es esto precisamente el escándalo? En estos cuadros conviven vida y muerte, movimiento y quietud, paz y enajenación, color y transparencia, carne y osamenta, principio y fin. En ellos cohabitan microcosmos orgánicos y finalidades asépticas.

La muerte en esta serie es un misterio sobre-natural que se vuelve un hecho natural. Nos encontramos ante dos verdades incontestables y contradictorias (como la naturaleza del mismo Rivera): el imposible movimiento orgánico (Eros) que motiva ante la rigidez inmóvil, fría de los cuerpos (Thanatos). Pensemos en obras como *Germinación* y *Sireta*.



Germinación
Lámina 16



Sireta
Lámina 43

La muerte no es una transformación - nos dice la filosofía - sino una abolición de la forma, la ausencia de toda forma. Sin embargo en Arturo Rivera, en la muerte irrumpe lo informe, lo disforme que el artista dibuja y da forma: es decir, al crear da vida a lo que representa la muerte. En este sentido, Rivera se convierte en mago, en rival de Dios.

Para Gorostiza, la vida es una "muerte sin fin", él no sólo cantó todas esas sensaciones sino que las reconoció en la vida, este poema (Muerte sin fin) que, difícilmente encuentra similitud en la historia de la poesía mexicana, es de la familia del "Cementerio marino" de Valery y de todos aquellos que como Quevedo, Goya, Colunga y Rivera reunieron el misterio de la muerte y de la vida que transcurre en forma paralela al devenir de la existencia personal.

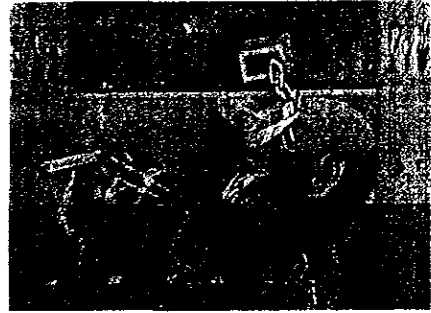
Eros y Thanatos en los cuadros del *Rastro del dolor* provocan la redención y la resurrección en la obra, en Rivera y en el espectador:

- *"si los muertos se llevan con ellos su misterio,
la intuición artística nos inserta en él..."*

La muerte en la obra de Arturo Rivera es el instante vuelto intervalo; hay un espectáculo, un sujeto delante de una objetividad artística y también un actor (Rivera) frente a dos verdades que se niegan mutuamente, y este actor clama para que este instante vuelto intervalo sea también vida. Esta serie se nos revela como un *Mysterium Tremendum*, a la manera de Rudolf Otto, y sabemos que el

Mysterium Tremendum es aquello de lo cual no hay nada que decir; que obliga a guardar silencio. Ante esta obra el espectador adopta una actitud de contemplación, de oración, de súplica... Andrei Tarkovski, el cineasta ruso, cuya estética y ética recuerdan mucho a Rivera, decía: "El esteta puro no existe, siempre lleva intrínsecamente lo terrible".

El tema de la muerte persiste hasta nuestros días en el interés de algunos pintores contemporáneos (Gabriel Fernández Ledesma, Luis Vasolto, José Fors, Gonzalo Ceja, etc.) Cada uno atiende esta "realidad" con su propia mirada y lenguaje plástico. Sin embargo es en Rivera donde el tema no se contenta sólo con su representación sino que va más allá. El tema de la muerte en Arturo roza no solo la filosofía y la metafísica sino también la escatología: sustenta en su desnudez todo un discurso íntimo del artista (*Diálogo*).



Diálogo
Lámina 42

Si estuviéramos verdaderamente persuadidos que el principio de contradicción es el principio fundamental, como sostenía Aristóteles, entonces estaríamos obligados a declarar; la vida y la muerte no pueden coexistir en el universo, ó bien existe sólo la vida, ó bien, sólo la muerte.

Sin embargo en la obra de Rivera nos damos cuenta que este principio de contradicción no es tan fundamental como se cree, ó que al menos Rivera no osa remitirse a él y, sólo se sirve de él en los límites donde él es capaz de crear.

El hombre no ha creado la vida, así como tampoco la muerte, pero el arte es el universo de lo posible y Arturo Rivera lo sabe bien. Por eso su pintura escapa al juego de los contrarios, a la dialéctica vida-muerte y en conclusión se percibe como apariciones detenidas en un gesto, en una mímica de absoluta inmovilidad, como si los cuerpos reales que en un tiempo habían poseído hubieran dejado de ser para continuar existiendo. Rivera los transforma en habitantes quiméricos que sufren la fascinación de las "Flores del Mal".

B. La Historia que Mira

Como bien hemos visto, su profundo interés por la anatomía humana lo llevó al terreno artístico para que la pintura se convirtiera en su vida misma. La serie *Historia del Ojo* que fue realizada entre 1989-1990 marca un parteaguas, una época de cambio en la expresión artística de Arturo Rivera. A partir de entonces el artista empieza a trabajar en series¹. En este contexto la obra *Homenaje a García Lorca* (1989), anticipa el tema del ojo.

Al referirnos al arte de Arturo Rivera podríamos intentar una conclusión novedosa: que el arte nunca "representa", el arte "presenta". Porque representar significa presentar dos veces, repetir una cosa. Y la meta del arte nunca ha sido esa. Siempre se ha tratado de que el artista "presente" a partir de una realidad dada, pero nunca sustituyendo esa realidad por otra igual, sino creando una realidad nueva y distinta, una realidad autónoma, una realidad que nos presente otra realidad, que es la del arte mismo. Rivera nos pone en esta *Historia del ojo* un buen ejemplo de ello

Para eso utiliza en esta ocasión el ojo. (Hay que enfatizar que la pintura es algo que ingresa a nuestra sensibilidad a través del ojo). El ojo es el órgano perceptivo que tiene mayor número de ramificaciones en el cerebro, más que el oído.

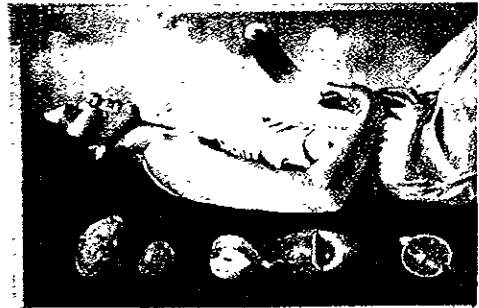
¹ En esta serie es importante observar la transición del artista del dibujo casi monocromático, a la gama completa de la pintura.

El ojo ve y percibe en un sentido primario, burdo; el ojo también piensa. Percibe brindándonos imágenes que están dirigidas a nuestra capacidad de proyectarlas y entenderlas.

Arturo Rivera, con su *Historia del Ojo*, logra captar la forma del modelo en la más íntima esencia, con un proceso que va más allá de la simple vista; es un proceso que pone en juego todas las potencias del alma, tanto afectivas como intelectuales. Al recorrer esta serie, veremos el mundo intimista de Arturo Rivera que, a través de las grietas del alma, permite ver su corazón.

Las obras de la "*Historia del Ojo*" son al mismo tiempo "Historias" del ojo, porque cada cuadro presenta una historia particular. El ojo es un protagonista que se encuentra en constelaciones diferentes, padeciendo múltiples situaciones y asumiendo distintos papeles. Rivera representa con exactitud la estructura anatómica del ojo de una forma constante: siempre aparecerán la pupila y el globo de éste. Como el narrador de una novela, el ojo se pone en contacto con el lector - el lector visual - , es decir el espectador.

También se presenta como vigilante, está en movimiento (*La mujer dormida*) o está actuando con los personajes representados. El ojo también padece un sufrimiento como en



Mujer dormida
Lámina 68



Tiresias
Lámina 91



La dulce espina dorada
Lámina 78

Tiresias o en *La dulce espina dorada*, donde la aguja roja que ha penetrado en el ojo causa un sentimiento de dolor y quita a la adolescente su inocencia infantil. El ojo también sufre transformaciones, se vuelve un híbrido y al mismo tiempo representa el fruto que provee vida a la nueva planta. Esto lo vemos claramente en *Sueño de la Tierra*. La fertilidad se manifiesta en el elemento iconográfico de los huevos de la tortuga. Además, el huevo es un ejemplo típico de las significaciones y referencias mutuas que existen entre los objetos y atributos que pueblan los cuadros



Sueño de la tierra
Lámina 66

del pintor, tal y como lo muestran *Mirada de la Medusa* y *Las dádivas divinas*.



Mirada de Medusa
Lámina 67



Las dádivas divinas
Lámina 71

El ojo también aparece en una dimensión cósmica. En *Mirada de Medusa*, *Tiresias* y *El veedor*, éste está antepuesto a la bóveda celeste, estableciendo la relación entre el microcosmos y el macrocosmos. Lo que une a los tres cuadros como tríptico, es la continuidad de las tres historias del ojo. Rivera incluye así, al espectador como cómplice de lo que está pasando en el cuadro. El ojo también muere: en *El veedor*, el ojo aun con expresión viva, está integrado en un cadáver de ave, significando la muerte que sufrió.



El veedor
Lámina 77

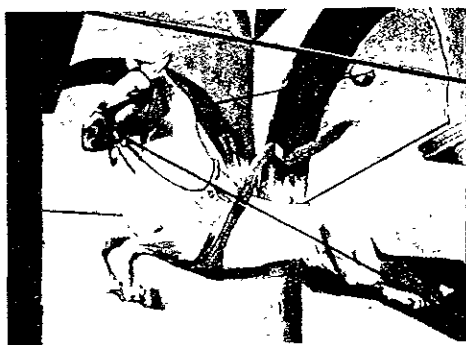
En *Cave canen* y *Las dádivas divinas* la muerte del ojo mismo está indicada por el hilo rojo que aparece colgado, mientras que en los cuadros anteriores, éste está vivo indicado por su posición flotante en la órbita (*Mirada de la Medusa*) o cuando éste cae en la espalda del vidente.

Asimismo, en ningún cuadro se establece una comunicación entre el ojo y el personaje, culminando en la doble negación de *El veedor*. El personaje tiene los ojos tapados y el espejo es un objeto inanimado, que da la impresión de haber examinado al ojo, muerto científicamente, momentos antes.

El ojo como objeto, más que como protagonista, destaca en varios cuadros de la serie. En *Cave Canen* éste se presenta como objeto científico en un vaso de formol, o como juguete en *X Equus*. En él, además, parece como si el caballo estuviera burlándose de las medidas de los humanos, quienes tapan los ojos de los caballos para manejarlos mejor. En este sentido el ojo representa la liberación del



Cave Canen
Lámina 81



X Equus
Lámina 82

animal, la naturaleza reclamando sus derechos. En *Santa Lucía*, el ojo aparece como un nuevo elemento iconográfico. La santa está representada íntegramente y Rivera hace referencia a su martirio por medio de los ojos que sangran, mostrando así su sufrimiento interno.



Santa Lucía
Lámina 83

La serie de cuadros que Arturo Rivera ha agrupado bajo el sugerente título de *Historia del ojo*, son algo más que variaciones de un mismo tema. Se trata más bien de un momento privilegiado en la carrera artística de este pintor que, de manera firme, ha sintetizado en estas piezas lo que es su arte. Esta *Historia del ojo* concentra, como en una perspectiva secreta, las habilidades de las que es capaz este pintor y traza, al mismo tiempo, algunos posibles caminos de su desarrollo. Sin embargo, de lo primero se puede hablar con su propia obra pasada, de lo segundo hablarán con certeza solamente sus cuadros futuros, puesto que lo imprevisible de una obra artística es sin duda parte esencial de su riqueza. Lo que vale la pena enfatizar es la existencia de la *Historia del ojo* como un momento especial en la historia de este pintor, como un valle alto en su geografía llena de misterio, de abismos y montañas, de boscosas incertidumbres y claras praderas, de realidades siempre intensas.

Por otra parte, este momento de esplendor en la obra de Arturo Rivera coincide con un momento especial en la Historia del Arte que muy probablemente pueda resultar interesante para su obra, ya que, al terminar la segunda mitad de este siglo de rasgos tan marcados y unívocos, la atención general vuelve su mirada sobre las obras de ciertos pintores heterodoxos que no participaron de los valores del siglo. Y, precisamente Arturo Rivera ha crecido como artista siendo un pintor muy heterodoxo, muy ajeno a los valores pictóricos que han florecido a su alrededor.

Para empezar, justo en el momento en el que era bien vista la pintura que pareciera espontaneísta, inacabada, rápida, gestual, Rivera se empeñó en el camino opuesto: pintor con oficio, tender a la perfección técnica, volver a los principios de la pintura bien pintada. Tal vez él mismo no sabía que muchos otros solitarios en el mundo, que ahora son reconocidos y apreciados en sus países y fuera de ellos, tomaban ese camino entonces desprestigiado pero lleno de un futuro que apenas ahora comienza a abrirse.

Otra característica de Rivera - que inicia con la *Historia del ojo* - es que el artista planea su trabajo en series. El título de esta serie fue tomado del libro de Georges Bataille sin guardar ninguna referencia con su obra. El pintor se vale del título sólo como hilo conductor. Arturo Rivera incluye al espectador como cómplice de lo que está pasando en el cuadro.

En *Historia del ojo* el artista inventa un ciclo de narraciones por medio de un lenguaje definido, presentando cuentos y aventuras de su único protagonista: el

ojo mismo. Vuelve al ojo mismo coprotagonista de cada cuadro y protagonista de la serie. Vale la pena revisar los diferentes valores voluntarios o involuntarios que el pintor ha dado al ojo en cada cuadro. En uno de los primeros, *Nacimiento del ojo*, surge el tema definiendo desde el principio su



Nacimiento del ojo
Lámina 70

naturaleza: ser una presencia súbita, inquietante, que hace entrar al cuadro en otra dimensión de la realidad. Una mujer, con los ojos cerrados, la cabeza ligeramente inclinada, las manos relajadas una sobre la otra, el cabello suelto y volátil. En suma, una figura femenina atrapada en un momento de evocación profunda. Se trata de un retrato pasional, sin duda, en el que la belleza íntima de la mujer retratada se cubre con un ámbito de melancolía. Tal parece que, muy adentro, algo la quema. Y casi como un comentario a la interioridad de la mujer, al fondo de la composición, un ave en parte desollada se extiende a lo largo del cuadro. Como en las láminas antiguas, un círculo encierra al ave objeto de ciencia, y en parte a la mujer. El pájaro tiene algunas plumas y pelos largos que hacen un efecto de eco visual con la cabellera de la mujer.

Toda la poética de Arturo Rivera que hemos analizado en las páginas anteriores se ve sintetizada en estas dos figuras con mayor fuerza y madurez. Los poderes expresivos del artista han llegado en este cuadro a ejercerse con precisión y

misterio, con fuerza y delicadeza, con economía de elementos y a la vez con un lirismo inusitado.

Completa la composición, la aventura emocional de este cuadro, el surgimiento del ojo. Aquí aparece como si estuviera fotografiado, o dibujado de manera muy realista, sobre un papel negro que ha sido luego pegado con cinta adhesiva transparente sobre el papel claro de la lámina. Aquí más que nunca, el dibujo fundamental de Arturo Rivera se vuelve pintura. No se sabe dónde comienzan las cualidades de uno y terminan las del otro. A eso se añade el efecto de *trompe l'oeil* del papel negro pegado sobre la obra. El ojo aparece con toda su crudeza y su carga intermitente de significados. El ojo aquí, como en toda la serie, es un vínculo con el espectador del cuadro. En casi todos, la mirada del personaje retratado establece ese vínculo. Los personajes nos miran desde la tela o el papel. Aquí, para enfatizar aún más la presencia de esa mirada, la mujer tiene los ojos cerrados. Por efecto de connotación, el ojo es una especie de emblema de la conciencia. Es como si, desde el cuadro, una conciencia que no sabemos dónde localizar nos mirara, nos advirtiera de su presencia. El misterio permanente en la obra de Arturo Rivera llega así a su máxima expresión con esta *Historia del ojo*.

La mujer retratada emerge del papel en primer lugar por el grafito, aplicado de manera dibujística y en el que agrega unas luces blancas de acuarela y un rojo muy pálido para los labios, casi imperceptible. La sensación de color se da solamente en el cuerpo y en unas plumas del pájaro que flota encima de la mujer que sueña.

Pero parte del misterio de esta obra es que ningún significado mayor permanezca estable. El ojo, en este cuadro y en todos los de la serie será intermitentemente el órgano de una gran conciencia y un objeto curioso como una pelotita con pupila. En *La mujer dormida*, el ojo además parece



La mujer dormida
Lámina 68

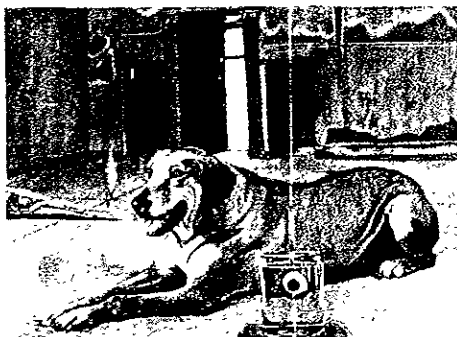
moverse porque se escapa de la mano de la mujer y se eleva hacia el cielo nebuloso. La cabellera de la mujer acostada se convierte en una especie de lecho negro que ocupa casi la mitad del cuadro y sobre ese fondo, cinco frutas, algunas abiertas, nos muestran sus interiores. Hay que notar cómo en general, Rivera experimenta con el color, primero en objetos o atributos de los personajes como en las frutas de la mujer dormida. En un cuadro muy diferente, *La barca*, de nuevo el ojo se relaciona con frutas, esta vez casi de su mismo tamaño: limones y un higo. Aquí otra vez el personaje retratado, una niña, casi no mira. Su rostro no es un verdadero retrato: es una presencia sin presente, con un ramito de flores rojas en las manos. Parece flotar sobre un pozo. De su vestido brotan hacia el pozo esas frutas. Al fondo del cuadro una barca casi se sale de escena, mostrando gran calma, en contraste con la ternura de la niña. En las paredes laterales del pozo brotan



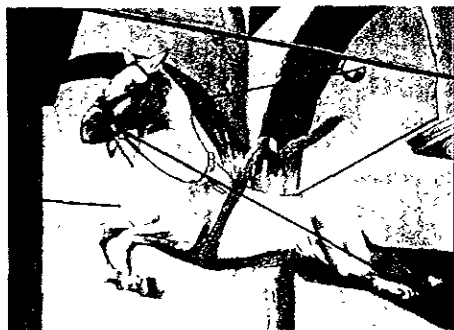
La barca
Lámina 79

sangre y agua. Surgen como chorro rojo y cascada cristalina de dos pequeñas formas geométricas y caen en ese abismo. La calidad cromática de las piedras que forman el pozo es sorprendente.

En algunos cuadros como *Cave canem* (que quiere decir cuidado con el perro) y *X Equus*, los retratos, en vez de ser de personas son de animales y constituyen por eso una variante muy interesante de la obra. El perro se encuentra echado, dentro de un cuarto con tres puertas, una de ellas hacia el exterior. Tiene el hocico medio abierto con la lengua un poco de fuera. Reposa y está alerta. También hay humedad en los muros. Un cráneo fósil que parece de ave prehistórica está tirado en el piso. Dos líneas rojas atraviesan la habitación y donde se cruzan se encienden. El ojo cuelga de un hilo desde el cielo y cae



Cave Canem
Lámina 81



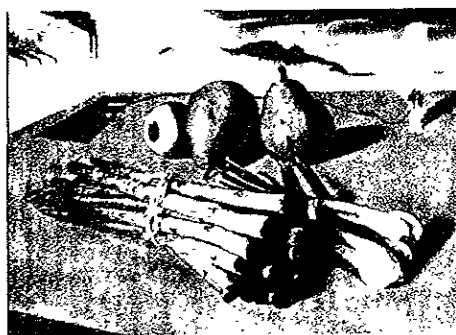
X Equus
Lámina 82

dentro de un vaso con agua o formol. Con facilidad instintiva, el retrato nos habla de la naturaleza efervescente del perro, de algo así como la humedad de su existencia y del misterio antiguo, ahistórico más que prehistórico que es su propia existencia. Por otra parte, el retrato del caballo es casi una composición sobre la fortaleza y la

tensión de su existencia. En un espacio hecho de arcos antiguos y tensores, el caballo salta y casi vuela. La tensión de sus músculos tiene múltiples ecos. El ojo mismo tiene una función tensa: podría decirse que lleva las riendas del caballo. Es un ojo que no mira, rige.

Más que en otros, en este cuadro con caballo aparece la idea de "vida detenida", de naturaleza muerta, de instante privilegiado detenido en el río del tiempo.

Hay otro cuadro que nos transmite esta sensación: *Naturaleza muerta en el Valle de México*. Espárragos y cebollas, peras y un ojo componen el conjunto principal. Parecen estar encima de una azotea desde la cual se ven, al fondo, chimeneas industriales y el volcán La



Naturaleza muerta en el Valle de México
Lámina 84



Naturaleza nocturna
Lámina 85

mujer dormida. Una niña vestida de blanco, en segundo plano, está conectada al piso inferior con una especie de vena que baja por una escalera. Ojo naturaleza, ojo vida en medio de la destrucción de la vida. En *Naturaleza nocturna* el ojo vuelve a emparentarse con limones y mangos, esta vez en un

cuarto oscuro o negro, apenas iluminado por una lámpara. Unos pies desnudos cuelgan a la derecha. ¿Algún ahorcado? ¿Regresamos a un énfasis en la condición natural de cuerpo torturado que es nuestra existencia? El ojo, al pie de la composición, entre las frutas, nos muestra su impotencia. Aquí no es conciencia si no es una conciencia incapaz de rebasar la naturaleza humana.



Sueño de la guerra
Lámina 86



Las leyes de la conciencia
Lámina 87

Este cuadro se relaciona con otros dos: *Sueño de la guerra* y *Las leyes de la conciencia*. En el primero aparece de nuevo el tema de la cabeza encapuchada y atada. Es una composición de elementos más variados y terribles. Un cuerpo bello es el horizonte pero un rostro monstruoso y echando humo lo mira, lo asedia, lo cuida. La pierna de un niño sobre un territorio, como jugando, nos recuerda que las guerras tienen como pretexto superficial luchar por territorios. El ojo está sobre la capucha, mira horrorizado, de nuevo impotente. En el segundo cuadro hay un eco de los horrores del Bosco en su infierno fantástico. Un rostro impasible con un cuerpo casi de papel balaceado. La mano que es del cuerpo y que al mismo tiempo no lo es, deja caer un ojo al vacío. La inutilidad del ojo se suma a su impotencia.

Si el ojo es conciencia de los horrores y dulzuras de la vida, aquí es conciencia abandonada.



Tiresias
Lámina 91



La rosa de Ariadna
Lámina 73

En un camino similar está *Tiresias*, donde el personaje ciego levanta su rostro hacia la luna llena, eco de sus órbitas completamente blancas, y sobre sus hombros una especie de rata murciélago muerde al otro ojo, al protagonista de la serie, abandonado de nuevo a su suerte terrible. En *La rosa de Ariadna*, el retrato es un minotauro con un hilo venoso que le brota de la palma de la mano y se enreda en la pequeña estatua de una Venus. Al fondo, el laberinto y, en él, el ojo como si estuviera perdido, como si fuera consciente de que está perdido o, más bien, como conciencia de que hay un laberinto.

También con ecos mitológicos, *Mirada de la medusa* nos presenta un gran ojo casi planetario, eco de la luna que está al fondo. Ojo que todo lo petrifica, incluyendo al papel mismo sobre el que está hecho el cuadro. Un papel que se desmorona ante nuestra mirada como un muro arruinado.



Mirada de la medusa
Lámina 67



Las dádivas divinas
Lámina 71



Santa Lucía
Lámina 83



Constelación
Lámina 69



Leonor
Lámina 88

Santa Lucía, Las dádivas divinas, Constelación y Leonor son cuadros emparentados entre sí por la recuperación de un tono ligado pacíficamente a la melancolía.

En los dos primeros, nuestra mirada parece sorprender a los personajes femeninos que reciben del cielo al ojo (que nos mira) y a sus parientes formales. En ambos cuadros los pliegues de las superficies del fondo, tela y papel, me dan una sensación de fragilidad de la existencia, en este instante doblegada por la apacible belleza de cada una de sus formas misteriosas. En el tercer cuadro la biología marina despliega al fondo sus formas misteriosas y llama nuestra atención mientras el ojo, ligado por tensas venas a la mano del joven retratado, mira hacia afuera del cuadro, vuela en el sentido contrario al que nosotros miramos. Ojo evasivo, esforzadamente fugaz.

En *Leonor*, el tema de la melancolía surge aún más poderosamente. La pose de la mujer retratada es típicamente melancólica (la cabeza inclinada sobre las manos en las mejillas), pero el tono azul de los muros que hay al fondo no lo es. El contraste da a la escena una vibración anímica que la enriquece. Aquí surgen dos ojos. Uno está en la penumbra cubierto por su propia sombra. La mirada melancólica de la mujer se dirige hacia este ojo que no la mira. A sus espaldas, otro ojo, dentro de una palomera un poco desvencijada, la mira detenidamente. Estos dos ojos nos hablan de una callada tristeza sobre un paisaje que tiende a lo contrario. Nos hablan de dolorosos desencuentros, de equívocos. Como emblema primordial de este cuadro, un triángulo rojo cuelga de la pared apacible. Los ojos aquí son geometría del corazón, obscura geometría del desencuentro de las formas que se buscan.

En este cuadro, el color, como supremacía se entiende en todo el dibujo y despliega las herramientas del futuro pintor.

Una geometría más radicalmente desgarrada está en *El veedor*, donde, como ya vimos, un horrible ojo engendro, convertido en cuerpo de ave que ha muerto, mira a un adolescente que lleva los ojos vendados. Una especie de espejo retrovisor, paralelo al hombre que no mira, se dirige hacia el ojo formando con esas otras dos presencias un triángulo. El



El veedor
Lámina 77



La dulce espina dorada
Lámina 78

ojo ilumina literalmente al adolescente. Ojo sol, ojo alerta que pertenece a un cadáver. En *La dulce espina dorada*, la mujer que apenas ha dejado de ser niña asiste a la lenta transformación de su brazo en alas. Peras caen del cielo. El ojo es atravesado por una aguja roja que tiene entre las manos. Ojo distraído, ojo adolescente que no se fija, se transforma. Simbólicamente se trata de un acto de desfloración sexual, así como espiritual.



Mirada del corazón
Lámina 60



Caida libre
Lámina 80



Alquimia de la infancia
Lámina 89



Reflejo condicionado
Lámina 90

Cuatro retratos de niños forman un grupo aparte en la serie. *Mirada del corazón* nos da la clave del pequeño conjunto porque en este cuadro la crudeza se convierte en juguete, los fósiles en muñecos de trapo. Los pájaros sobre el respaldo de la silla reposan amigables, observables. El ojo, como un collar, mira hacia nosotros desde el pecho de la niña; es una mirada de candidez y sinceridad. En

Caída libre, el ojo mismo se vuelve juguete, pelotita que permite al niño hacer malabarismos o borrar con una goma un río. Estamos de lleno en un mundo de misteriosa fantasía. En *Reflejo condicionado*, el ojo es otro tipo de juguete. Algo así como un juguete pedagógico mágico con el que el niño hace también lo imposible naturalmente. En *Alquimia de la infancia*, la magia del ojo convive con la niña retratada de manera natural, casi sin que ella se dé cuenta o le dé importancia.

La esfera ocular en manos de estos niños nos recuerda el tema tradicional de la pintura gótica en el que Jesús, un niño en brazos de su madre, tiene en las manos una esfera de oro que es perfecta (y en ocasiones una granada) que simboliza su dominio sobre el orbe. Aquella esfera eclesiástica quería decir: el que tiene esto en sus manos, todo lo puede, o todo lo podrá. El ojo en las manos de estos niños tal vez nos dice lo mismo.

Una especie de conclusión natural de la serie es un autorretrato del pintor (*Edipo*), con anteojos que nos hacen pensar que no ve, y con un par de ojos que mete en una cajita de vidrio. ¿Existe la posibilidad de que sean sus ojos? Tal vez son los mismos que se han paseado a lo largo de esta *Historia del ojo*, mirándonos desde el universo que él ha pintado. Al fondo un paisaje melancólico nos despidе. Hemos estado en él y



Edipo
Lámina 64

viendo hemos sido vistos. Porque la *Historia del ojo* tiene entre sus atributos mágicos ser una historia que mira.

C. El universo religioso de Rivera

En noviembre de 1993 Arturo Rivera presentó en la Galería Misrachi su trabajo realizado a lo largo de ese año: 25 pinturas y dibujos al temple de huevo y óleo elaborados en torno a temas bíblicos.

Más que una preocupación religiosa, el origen de estas pinturas es la búsqueda del arquetipo que tanto ha inquietado al hombre desde épocas remotas y que ya aparecía en las antiguas mitologías.

Así, tenemos que en su obra, *Cristo* es el símbolo del símbolo y Magdalena, María, Judith, Holofernes, Judas y todos los demás son ante todo arquetipos.

Mucho se ha hablado de una profunda fuerza de la religión católica en estas pinturas, sin embargo, Rivera nos revela que él no es un creyente de la religión católica, ni de ninguna otra, así como de ninguna ideología. El mismo se dice "a-ideólogo" lo que significa una posición a-ideológica¹: "no pertenezco a ninguna secta o grupo. Soy irremediabilmente yo solo, por fortuna o por desgracia, ya que el absoluto individualismo es lo único que puede salvarnos en este fin de milenio. Sin embargo yo hago uso de todo el conocimiento humano, ya sea literario o ritual, del cual, el catolicismo es obviamente parte"².

¹ *Voices of Mexico* No. 34. Enero-marzo, México, D.F., 1996. p. 45. (la traducción es mía).
² Fragmento de una entrevista con el pintor, México, D.F., febrero, 1997.

Sin embargo, es un hecho que su pintura nos revela un fuerte contenido católico, quizás su relación con esta religión no fue del todo fortuita como él afirma.

Tuvo estrechos lazos con el mundo católico: su familia es católica así como la mayoría de sus amigos y conocidos; por esto resulta obvio que Rivera pertenece y se ha desarrollado en una "cultura" religiosa y no pudo alejarse de los símbolos y las influencias. El fenómeno de la religión puede tener connotaciones inconscientes, aunque también hay que reconocer que lo que es un hecho es que Rivera no sólo escoge sus símbolos de la Biblia sino también de la Mitología Griega, tratando de buscar el arquetipo; su búsqueda es por el arquetipo, ya que lo importante para él es encontrar la esencia de las cosas, esa esencia que se ha perdido.

Esto que Arturo Rivera nos dice lo constatamos en el significado que *La Ultima Cena* tiene para él y que veremos detalladamente más adelante. *La Ultima Cena* tiene desde luego que ver con la tradición Judeo Cristiana pero también se ha convertido en un símbolo genérico, una especie de arquetipo. Ha sido ampliamente reproducido no sólo artística y pictóricamente sino también artesanalmente. Sabemos que la primera data del siglo VI y que la más famosa es quizás la de Leonardo. A través del tiempo, nos dice Rivera, se ha convertido casi en un género de la pintura, y Arturo quiso participar en él y así es como la estudiaremos más adelante. Por ejemplo la de Salvador Dalí³ no es considerada por Rivera de gran valor artístico y para él más que un símbolo esta *Ultima Cena* deviene una idea arquetípica. Los símbolos están explícitos en su contenido. Es difícil concebir una

³ Misma que el artista desprecia.

Última Cena sin la sangre y el pan de la eucaristía. Estos serían para Rivera símbolos. Y menciono esto porque para el pintor los símbolos son frecuentemente confundidos por "metáforas". Cuando alguien le pregunta que significado tiene un caracol junto a la cabeza de una mujer, él contesta que es una metáfora; separados, estos dos elementos no son símbolos, no significan nada. Sin embargo ponerlos juntos producen una imagen diferente con un significado propio. Y esto es precisamente lo que Arturo Rivera llama metáfora.

En estos cuadros de temas Bíblicos el pintor también desea recuperar el ritual que se ha perdido. "En nuestra sociedad, el saludo, la manera en que te preparas para trabajar o para comer son rituales, pero carecen de contenido porque el verdadero contenido ritual es una creencia compartida por todos. La tecnología, el positivismo, Descartes, reducen todo a una lógica donde cada cosa debe ser comprobable y la magia del ritual no es comprobable⁴". Para Rivera, el hombre moderno apostó a la tecnología y perdió ese sentido de ritual. Convirtió a Dios en un androide. Para él, hay que inventar palabras, símbolos, nuevos lenguajes y expresiones.

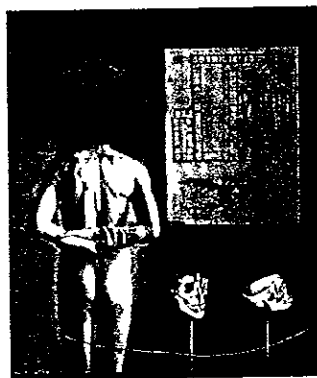
En el pintor, esos afanes por repetir actos que conduzcan a la expresión devota, blasfema, hiriente o adorante de una figura que, por aglutinar esos actos en torno a su sentido, se convierten indiscutiblemente en imagen sagrada. Así las cosas, no será de extrañar que los rituales se traduzcan en escenas de entrega a lo

⁴ Entrevista de Margarita Gonzales Arredondo, "Símbolos y realidades", *Revista Paula*, México, D.F., No 8, noviembre de 1994, pp. 24-28.

demoníaco y a lo divino; ambos van entrelazando sus identidades a pesar de las diferencias en la medida en que podemos acercarnos al mundo de las alternativas desde la subordinada contemplación de una perspectiva u otra; en el flanco de los enfoques algunos son puros o impuros bajo los ojos que los sitúan en lo alto como modelos a seguir, o tan sólo como paradigmas que podemos querer. La visión de un ángel caído o corrompiendo su carne ensangrentada y llena de fisuras, es sumamente disgustante para el ánimo de quienes aman lo simple, bello y romántico. No obstante si acaso Rivera nos lleva a ver ese rostro con admiración y pena, con un dolido sentir de miedo ante el poder de su descomposición e imaginando qué pudo haber conducido a ese hombre a la derrota; si entre los vapores del pavor, vemos el rostro putrefacto con admiración moral y estética, estamos en presencia de lo sagrado religioso: la religión no es un grupo de personas reproduciendo patrones de conducta en la suma de masas casi informes; la religión nos liga a todos en torno a una idea representada en cuerpos, escenarios y situaciones que expresan lo más hondo de la abismación silente, casi muda y dedicada a mirar eso que aparece en bruto, grandioso, macabro y hermosamente humano. Ahí se genera una devota unión de lo humano como sagrado, que comienza a ser casi divino en función del sentido de admiración que nos despunta y que es humano porque el pleno de su carne y podredumbre habla del desamparo que todos hemos vivido en nuestro cotidiano quehacer.

Lo humano sagrado está en los Cristos de Rivera porque al verlos todo el pensamiento se concentra en dos palmarias verdades. Por un lado sabemos que es un hombre, un ser humano con soledad, miedo, desamparo e incluso en espera de sentidos y respuestas que no llegan. Si tuviera razón Kazantzakis cuando habla de

la última tentación del Cristo de ser un hombre que sueña que ha sido crucificado y que en realidad se ha desposado con María de Magdala; si fuera verdad que Cristo puede darnos la espalda como un hombre cuyo espíritu no aletea como el de una paloma blanca sino tras el fondo negro del murciélago, y si Cristo es un manto negro de rostro violáceo levantado al firmamento y sangrando, entonces Cristo no es Dios mismo enviado al hombre para promesa de una vida eterna del alma. El Cristo que nos ocupa es, en Rivera, el hombre sencillamente humillado pero pletórico de belleza, con ese su cuerpo perfecto en el desnudo que, dando la espalda, se ilumina y ensombrece dejando ver su anatomía más verdadera y sus manos que se entrelazan a la distancia de las muñecas sin fuerza, y los varoniles dedos que no mendigan sino están consigo mismo; la cabellera negra desparramada con la aureola de espinas incapaz de tocarlo, y el afiche del vampiro en el muro donde la espiritualidad es el laberinto que nos ha legado. El ritual de este cuadro es la humanización del caído que elude el compromiso redentor y nos da la espalda, nos recuerda que su desnudez es tan equivalente a la nuestra, que el *Ecce homo* seríamos todos en un momento dado. Las dos calaveras partidas a la mitad, sin la tapa del cráneo redondeando su figura de muerte sonríen sujetas a dos varillas de acero del otro lado del Cristo (lazo rojo de por medio), estas calaveras de risa e incompletas nos recuerdan que en el filo de la vida. El nos da la espalda nada tiene sentido sino la risa, y que del cerebro que es mente y que es tapa del cráneo todo se vacía porque en la carcajada de una redención perdida no hay ya más tarea que reírse del mundo y la vida, y la risa siniestra será el único significado posible en medio de los absurdos ridículos de la existencia.



Ecce homo
Lámina 138

Sin embargo me concedo el arrebató de ir más lejos: este Cristo dándoles la espalda me recuerda el celeberrimo poema "El gran inquisidor" de los Hermanos Karamasov, donde Iván queriendo negar a Cristo, hace la más bella apología de éste y donde explica cómo el mayor don de Dios al hombre fue el haberle dado la libertad, la decisión de tomar la vida bajo su propia responsabilidad y cómo esto precisamente ha sido lo que más ha angustiado al hombre: el cargar sobre su espalda el peso de la libertad. Si el Cristo de Rivera nos da la espalda, si atrás del cordel rojo nos encontramos nosotros ante la muerte, ¿No significará este "abandono" lo mismo que el escritor ruso nos quiso decir en su "Leyenda del Gran Inquisidor" por boca de Iván Karamazov: al darnos la espalda nos cede, nos concede el don más preciado, la libertad?⁵

Uno de los otros dos Cristos (*Stabat Mater I*) que me han cimbrado pende de una cuerda que se amarra a sus brazos, a sus muñecas, de modo que los brazos se triangulan a partir de ellas; el pelo lacio cayendo al lado como impulsado por los vientos cubre la nariz y deja ver dos ojos rabiosos, coléricos bajo los pliegues de la frente ceñida de coraje. Su cuerpo de color de ocres y grises y



Stabat Mater I
Lámina 122

Esta obra fue censurada en el Noveno Festival del Centro Histórico, dentro del marco de la exposición "Pasado y presente del Centro Histórico" que tuvo lugar en el Palacio de Iturbide, por "irreverente", según criterios de los organizadores: Fomento Cultural Banamex.

Arturo Rivera apoyado por cuarenta historiadores, fotógrafos, pintores, críticos de arte y escritores, en una carta abierta a la opinión pública que aparece en la Jornada del jueves 11 de marzo de 1993, protestó por este tipo de acciones donde prevalecen los juicios morales sobre los estéticos, atentándose la libertad artística. En el diario El Nacional, México, D.F., 6 de diciembre de 1993 (pag. 9), Antonio Espinoza explica esta memorable polémica, concluyendo que el lamentable atentado contra la libertad artística quedó ahí ya que, si bien, el cuadro no fue retirado de la exposición, sí fue colocado en un lugar escondido.

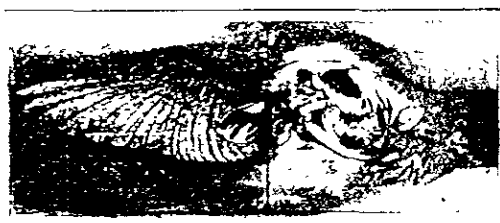
amarillos y naranjas, todo junto, expresando la descomposición que viene pero no ha llegado aun pues todavía lo mantiene vivo.

También tenemos otro maravilloso Cristo (*Cristo roto*) que ya está librado del amarre de los nudos y da la cara. Su cuerpo es negruzco con visos de tono costroso en todo su pecho de donde siempre mana sangre; tiene ojos de plata marmórea en su punto de luz y una serena expresión de quien busca maduro, con sus barbas encanecidas: está abierto a la luz que en forma de triángulo de nuevo descende sobre su rostro. Me pregunto si acaso Rivera termina desatándolo, o si acaso la paz del rostro de este Cristo roto redime la violencia y dolor del resto del cuadro.



Cristo roto
Lámina 93

Hablemos de algunos ángeles de Rivera. De los ángeles se dicen muchas cosas. se habla de sus alas y plumajes desplegados en los linderos donde vive la divinidad. Pero en los seres de esta metafísica de Arturo Rivera hay dos excepcionales. *El Querubín* con cabeza de serpiente a punto de morder la pluma que al aire entra por sus fauces de colmillos brutales, el ala desplegada tiene una parte por



Querubín del diablo
Lámina 156

la cual volaría pero hay otra en que los flecos aparecen como pseudópodos por donde el animal furioso se arrastra y avanza, simulando un crustáceo. El otro es un hombre sanguinolento que se lleva la mano a la espalda en espera de desgarrar con sus uñas la carne peluda; el ojo de su perfil vicioso es un globo muerto a la luz, blanquecino como porción de nube sin vista o molusco de mar -- el ostión en la mirada --, y la otra mano aferra con pinzas de acero un triángulo piramidal. Su pelo vuela hacia atrás impulsado por el viento incontenible (*Demonio*).



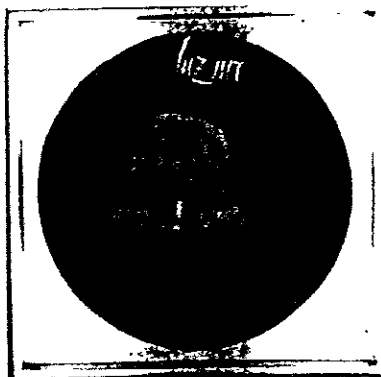
Demonio
Lámina 161

De una belleza aterradora son las cabezas de *Lázaro* y del *Bautista*. No necesito repetir con lo anteriormente mostrado que la belleza paradójica, la hermosura del rostro y lo pintado en medio del horror de ser lo "sin cuerpo", es la constante del pintor. En el *Bautista* es excitante el semblante luminoso de abierta boca cuya apertura contrasta con sus verdes ojos llenos de luz. Una aureola de oro circunda su cabeza y los cabellos aceitados se caen sobre esa bandeja de plata perfecta, cuyo reflejo es la mancha de sangre, un punto totalmente rojo en medio de un remedo de negrura. Hay un cáliz como



Cabeza de Juan el Bautista
Lámina 147

nardo o campanula o alcatraz, que solamente interesa porque es el cáliz de la gracia que el santo ha bebido. En ese rostro lo bello es haber trascendido, y lo horrendo es estar allí denso en la plataforma de plata que sostiene su muerte plácida.



Lázaro
Lámina 146



Cabeza de Holofernes
Lámina 149

En *Lázaro*, éste no se levantó. No viene de la tumba siguiendo la voz del Cristo pues aquí se queda preso entre las dimensiones del círculo perfecto, del asiento de tierra donde reposa su rostro muerto. Su boca está apenas entreabierta con dientes disperejos como disperejos son los ojos apenas abiertos que miran a la Nada. Aquí todo es de una frialdad pétrea, no hay ninguna calidez, promesa o insinuación de vida en esa cama de podredumbre que es el rostro del no resucitado.

Los esquemas compositivos de Rivera, como los de los talismanes gnósticos o medievales, relacionan por oposición de ángulos de poliedros, figuras "legibles", a veces, como "reglas de tres". Por ejemplo, en *Cabeza de Holofernes*, uno de sus dibujos más sencillos en cuanto a su referencia bíblica y

por sus concentrados elementos expresivos, en una recta vertical central ordena descendentemente una espada, una cabeza de hombre cercenada y asida por el cabello por una mano de mujer, y derramada sobre el papel, la sangre. Aquí no habría más anécdota que la popularmente conocida, si el pintor no hubiera agregado el anonimato y la contemporaneidad de la silueta de la mujer, que sugiere un acontecer actual y, por lo tanto, una interpretación maliciosa de lo masculino y lo femenino contemporáneos. Sin embargo, la intromisión de un dibujo lineal, un aparente estudio de perspectiva sobrepuesto al papel, remite a un plano analítico, a la frialdad geométrica, lo cual distancia el contenido y recontextualiza el drama bíblico. La prometida excitación visual consiste en la fascinante destreza del dibujo, la fidelidad realista contundente (al grado de entender que el decapitado está "vivo" a pesar de todo) ante la indiferencia -- se diría cruel -- de la mujer. Este es un esquema de relaciones de valores transpuestos del mito bíblico al mito actual del ascenso al poder, a la conciencia de sí, de la mujer. Lo masculino es, además de cercenado el diagrama que plantea algo tan simple como que dos y dos hoy, son mucho más o mucho menos que cuatro de ayer. Esto no es una ilustración, ni siquiera una recreación, aunque su horror se proyecte como pesadilla.

La visión de lo femenino contrasta drásticamente con su celebración tradicional en *El origen*, en cuya parte superior aparece la leyenda *omne vivum ex ovo*. En esta pintura contra todas las mitologías que concibieron el



El origen
Lámina 153

mundo como el fruto del ayuntamiento entre un dios y una diosa, la mujer es la figura primordial. Y por otra parte, en casi todas las imágenes femeninas tratadas como asunto mítico y mortal por Rivera, siempre existirá una alusión a su naturaleza proveedora de vida y alimento, antes, muchísimo antes, que generadora y receptora de placer. En *Anatomía de una diosa*, en que el esqueleto expuesto pudiera implicar la caducidad de la vida (como en el género vanitas), el símil entre sus costillas y un cangrejo confronta su mortalidad con "la



Anatomía de una diosa
Lámina 154

inmortalidad" atribuida popularmente a este animal, que también "camina para atrás" (involuciona). Esta antítesis proseguirá al someter este cuerpo a cortes anatómicos muy exactos que lo reducen a calidad de espécimen de laboratorio fisiológico, mientras que sus turgentes senos se comparan funcional, y emocionalmente, con las plantas. Todo esto, también expresado en composiciones de dos o tres elementos sobre un eje vertical, habla de una descendencia de la vida a partir de la cabeza, a través del tronco hasta el pubis, donde la sombra torna misterioso el proceso.

Aun cuando tan profunda imaginación para transponer la proclividad al sufrimiento se acerque mucho a las del gozoso hereje George Bataille, Arturo Rivera no corre como él las aventuras de la Virgen María o la Inmaculada Concepción en un burdel, o las del ojo extirpado a un cura tras tremenda confesión de una mujer inabsoluble, sino que participa de un juego libre, paralelo, a larga distancia de tales

herejías iracundas surrealistas. La de Rivera es una poética que apenas nombra de verdad las cosas terribles, a pesar de las imágenes que pudieran contradecirlo. El terribilismo va implícito en la *maniera*, pues la impostura de algún modo adquirió calidad lúdica en el siglo XX. El hecho de que se ponga en carne, huesos y circunstancias de grandes apasionados, tal vez en realidad sea un acto contemplativo, a larga distancia real de una época en que el arte de la pintura persuadió a creer que el fervor religioso movía montañas, y en cercanía íntima por su profunda fe en el arte como vehículo de ese fervor. El medioevo y el Renacimiento lo institucionalizarían a través de las "visiones" de creadores más contundentes que el propio Creador. Y aunque interesa su admiración por ambos fervores en realidad el de Rivera es el de un "vividor" y un revividor, un parafrásico, de un yo manipulador atento a un presente que concibe la divinidad por su intensidad carnal, o porque el sufrimiento hoy es un estimulante erótico. Sus identificaciones pictóricas más que ejemplares por ser compañeras del mismo dolor; son más formales que fervorosas. Intentan la "reposición" en escena de antiguas pasiones que ya no equivalen a las de la tragedia de la vida contemporánea, por prosaicas. En cambio, la figura femenina, sea testigo de la crucifixión del Señor, o gestora de santos, o sencillamente la compañera de la vida, obra por su memoria histórico-sentimental de algún modo evanescente, desplegada desde el origen de todo hasta perderse en la eternidad. Aunque a veces tan desnuda y crispada como el hombre, sus pasiones son imaginarias o ensoñadas, son atmósferas densas o sutiles que han cubierto o descubierto una y otra vez el planeta como un padecer. Así que su mejor imagen puede ser la del tiempo, la del ser que cruza los siglos ofreciendo su ensimismamiento a la posesión.

En este arbitrario universo religioso de Rivera se expresa la pasión por lo imperfecto, por lo contradictorio. Rivera siendo capaz absoluto de la perfección, con su Cristo azotado, crucificado, dividido, renaciente, su Cristo-niño alado, circular e infinito; su Cristo amado, deseado, vivo o muerto en la memoria; su Holofernes decapitado, su Juan el Bautista decapitado; su Lázaro pestilente, resucitado, desconcertado, es el creador cuya vieja vocación es privilegio de las épocas mezcladas en un todo sólo homogéneo por la necesidad de validación actual de la pasión como renovada fe en la luz-color ganada de las oscuridades existenciales más profunda⁶...

Por ejemplo, en *El círculo (La autoinmolación o El sacrificio)*, el mártir de probado influjo espiritual, no es ni remotamente el tipo occidental con que movió a la fe el Renacimiento sino más bien parece un chamula o un piel roja que, contra lo que digan los evangelios, hiere su costado izquierdo (se suicida), directo al corazón. Sólo una mano está clavada en la media cruz. No es la sangre del brazo clavado por la muñeca, sino un cordón que viene de lo alto el que une esta figura con la de un Cristo-feto que, sobre un altar florido, reinicia su ciclo vital. Este es un Cristo que pare, y se reproduce en la agonía. Esta es la crónica de un instante, un potencial doctor Farabeuf elizondeano analizando



*El círculo
(La autoinmolación o
El sacrificio)
Lámina 164*

⁶ Luis Carlos Emerich, op. cit., p. 64.

fríamente un mito, que homenajea "con humildad", al cineasta soviético Andrés Tarkovsky, específicamente a su película "*El Sacrificio*", en la cual, como en toda su obra, cuestiona la existencia ante sus enigmas mayores.

La puesta en escena de la crucifixión, entre un telón de gasa negra y un fondo abstracto, intemporal, expresa a mi juicio, la muerte y la espontaneidad del renacimiento, el final de un ciclo que abre otro, la serpiente que muerde su cola, alfa y omega, un eterno retorno y, por lo tanto, la única duda cuya magnitud es equiparable con la del absoluto. Esta

pintura, a diferencia de *El Cristo roto*, propone una reflexión sobre el ser en su altísima encarnación.

Mientras que aquí se tratan valores esenciales, en *El Cristo roto* se habla de sufrimiento circunstancial, más humano que divino. *El Cristo roto* es Cristo hombre, es decir carne inmolada sin importar su origen celestial. Su éxtasis es por dolor. Su mirada se ha vaciado. Está dentro de sí. Transposiciones apócrifas o transgresiones tipológicas tradicionales o convencionales, y nuevas afirmaciones de un hecho milenario para pensar de nuevo en tal hecho trascendente, pero para ligar su razón de ser con la sin razón presente, o mejor, para asumir sus contradicciones como propias.

En ninguna clasificación de clasicismo postmoderno, ni siquiera en el ecléctico, cabe este rarísimamente bello enfoque de lo humano y lo divino. A los



El Cristo roto
Lámina 93

postmodernos clasicistas les faltaría la profundidad de la tradición (los estigmas) del cristianismo para identificar el dolor de la locura ante el muro de contención materialista del siglo XX, como un lamento por el fin del humanismo. Si Arturo Rivera es un pintor tenebrista o esperpentista, que pudo ser barroco de cepa española, por sangrienta cruz americana, sus visitaciones de cuerpos y dignidades perdidas de mártires, santos y de Cristos, mismo en tierra de indios, algo conservan de la deificación popular del demonio de la irracionalidad en las figuras que lo combaten. O bien si es un renacentista alemán o un flamenco del siglo XV desconcertado en el XX, su trance de unificación de lo profano como sustento ideológico es tan contemporáneo como lo comprueban los espejos del pasado en que se refleja. Su imagen del drama de la condición humana hoy es, sorprendentemente, la de siempre; la imagen del peor de los tiempos, que es la de todos los tiempos.

La cuestión de una iconografía "legible" o "descifrable" en la obra de Arturo Rivera reaparece aún con mayor rigor en las soluciones pictóricas con las que aborda temas bíblicos. Como hemos visto, Rivera elige personajes y episodios del Antiguo y Nuevo Testamentos, como *Eva*, *Daniel*, *Judith* y *Holofermes*; *Cristo*, *María Magdalena*, *San Juan Bautista*, *La dolorosa*. Además, toma el ejemplo de *Lilith* que -- según la tradición de la cábala -- es la primera mujer, hecha de tierra igual que Adán. Se incluyen el ángel (*El olvidado*) y el diablo (*Demonio*). Lo que une a los cuadros sobre la Biblia es que ninguna representación tiene carácter narrativo. Todos son crípticos y remiten más allá de su contexto religioso. Por ejemplo, los episodios de Daniel (*Daniel en la cueva de los leones*; *Sueño de Daniel II*) ó *La dolorosa*, actúan como síntesis del momento representado.



Eva
Lámina 143



Sueño de Daniel
Lámina 140



Demonio
Lámina 161



Salomé y la cabeza de Juan el Bautista
Lámina 189



Cabeza de Holofernes
Lámina 149



Cabeza de Cristo negro
Lámina 148



La penitencia de Magdalena
Lámina 173



La dolorosa
Lámina 162



Daniel en la cueva de los leones
Lámina 53



El olvidado
Lámina 152



Lilith
Lámina 165

Frecuentemente Rivera rompe con la iconografía tradicional en representaciones como *Stabat mater II*. Aquí encontramos fraccionado un Cristo crucificado.⁷ Una pequeña pieza de madera simboliza la cruz, un clavo perfora la pierna derecha. Como referencia directa a la iconografía cristiana hay pan y sangre -- en lugar de pan y vino, cuerpo y sangre -- , una contracción externa del tema, a modo de tartamudeo visual.



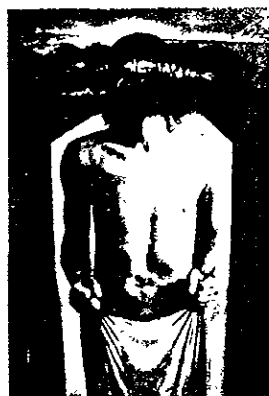
Stabat mater II
Lámina 141



La Pasión
Lámina 94



El Cristo negro
Lámina 95



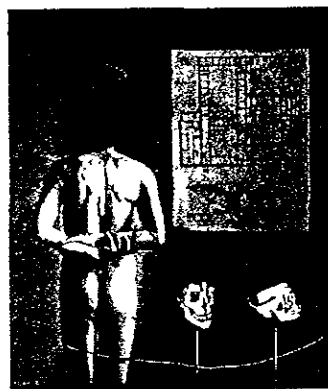
Lázaro
Lámina 96

En las representaciones de Cristo, Rivera no sólo se desvía paulatinamente de la iconografía cristiana tradicional, sino que da testimonio de sus convicciones propias, antirreligiosas quizás, pero dotadas de humanismo. Las imágenes se basan en Jesús, el hombre, y no en Cristo, Hijo de Dios. *El Cristo negro*, forma la parte central de un tríptico con *La Pasión*, al lado izquierdo y *Lázaro*, al lado derecho. Los tres personajes del mismo tamaño y de las mismas proporciones confirman la

⁷ Ver el cuerpo fraccionado en la serie "El Rastro del Dolor".

reducción de Cristo a un nivel humano. También las cabezas y pubis cubiertos ponen a los tres personajes en un plano de igualdad. En *La Pasión* la Calavera extrae la vitalidad de la persona al morder su sexo, variando así el tema de la flagelación de Cristo, retirándole la vida terrenal. *El Cristo Negro* del panel central no es la víctima pasiva que padece un castigo, sino más bien una persona en estado feroz; no es persona pasiva colgada de la cruz sino un hombre activo, parado, con los brazos voluntariamente extendidos. Únicamente por esta posición el artista evoca la imagen tradicional del crucificado. Sin embargo, Rivera subvierte la actitud de Cristo. Ya no es un ser que acepta su destino, sino un ser que está lleno de coraje y voluntad, con pleno sentido humano. *Lázaro*, en el panel derecho, tiene una doble función. Por el título, se refiere a la resurrección de este personaje y por la secuencia, dentro del tríptico, hay una referencia a la resurrección de Cristo. Este doble sentido desemboca en la conclusión de que solamente el ser humano puede resurgir, y, sobre todo, regresar al mundo terrenal.

Ecce homo, que ya analizamos anteriormente, para Jutta Rütz puede resignificar también el momento de la presentación de Cristo ante los sumos sacerdotes, alejándose de las imágenes ya establecidas ya que presenta a Cristo de espaldas, las manos cruzadas por detrás, el cuerpo desnudo y si somos atentos, nos percatamos que la corona ya no funciona como atributo sino como símbolo. De una manera similar las dos calaveras representan a los



Ecce homo
Lámina 138

sumos sacerdotes como -- en su ejecución de la ley -- sordos cómplices del pueblo y verdugos de Cristo.⁸ Es interesante ver las múltiples lecturas que estos cuadros ofrecen y como con un mínimo de elementos iconográficos va más allá del contexto original, en este caso específico el artista con notable economía narrativa ofrece una acusación moral. Pictóricamente lo logra convirtiendo y sintetizando los elementos iconográficos para mostrar la validez atemporal del tema.

Para Jutta Rütz, la síntesis más extrema de la representación de Cristo se halla en *El Círculo*, observación que yo comparto, ya que el Cristo crucificado sirve solo como fondo para lo que quiere expresar el pintor. Los símbolos cristianos aparecen pictórica y espiritualmente quebrados. En lugar de la cruz se encuentra una viga con un travesaño, formando las dos partes de un ensamblaje. Como *El Cristo Negro*, aquí el crucificado es activo y se autoinmola por su propio dolor interno, no por la salvación de todos los demás. Como hemos visto anteriormente, Cristo como feto ya nace muerto, lo que está indicado por otro elemento iconográfico tradicional, la herida en el lado izquierdo cuando ya está en la cruz. El nacimiento implica la muerte, una muerte que -- por la indicación de la herida -- es voluntaria. En el acercamiento que hemos tenido hacia estos cuadros nos percatamos perfectamente que en lugar de representar un tema religioso en un contexto teológico definido, nos encontramos



El Círculo
Lámina 164

⁸ Jutta Rütz, Presentación al catálogo *Bodas del Cielo y del Infierno*, op. cit., p. 9.

ante un mensaje personal. Así Rivera usa la iconografía cristiana y sus símbolos como accesorios para llegar a sus conclusiones sobre la contemporaneidad a partir de un contexto cultural común. Y en esto estriba precisamente, el enorme atractivo de esta serie.

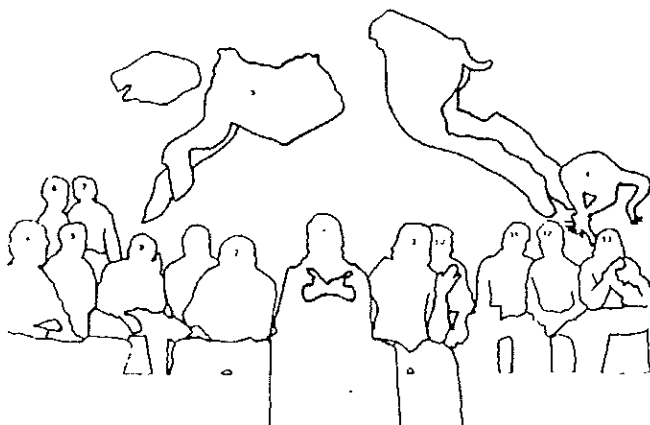


La Última Cena
Lámina 167

Para su cuadro de *La Última Cena*, perteneciente a las colecciones del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Arturo Rivera armó un "escenario" que como ocurre en *El Entierro del Conde de Orgaz* se desarrolla en dos planos, uno natural y otro supra-real. El Greco destinó este último al ámbito celeste, que lógicamente sólo conocía a través de la tradición cristiana y de alegorías religiosas prefijadas de muy atrás. Arturo Rivera formula para este plano que ocupa toda la parte superior de la composición un ente simbólico: el cuerpo de una liebre destajada y la figura oscura de un hombre que actúa como trampolín entre la

sección superior y lo que ocurre en el plano de lo real. Este hombre es el diablo. En la sección inferior se verifica la reunión de Jesús con sus discípulos. Cada una de las figuras que allí concurren es el retrato de alguien a quien Arturo conoce personalmente.⁹ Esto no suele suceder con la últimas cenas de una miríada de pintores, y desde Bizancio hasta la fecha son innumerables las que corresponden a esquemas prefijados. Como se mencionó anteriormente la más conocida y famosa de todas es la de Leonardo da Vinci, pintada, como bien sabemos, para el refectorio de Santa María de las Gracias en Milán. Bien sabemos que desde antes de ser terminada ya acusaba deterioro debido a las actitudes experimentales del

1	Jesús	Antonio Esparza. <i>Mimo</i>
2	Pedro	Max Kerlow. <i>Actor</i>
3	Juan el Evangelista	Gonzalo Jiménez Hernández. <i>Actor</i>
4	Tomas	Manuel Dodero. <i>Sabio</i>
5	Bartolomé	Miguel García Casas. <i>Ayudante de Arturo Rivera</i>
6	Felipe	Abraham Gómez Vidal. <i>Compadre de Arturo Rivera</i>
7	Santiago el Mayor	Víctor Muñoz. <i>Pintor, Director de Artes Plásticas. UAM.</i>
8	Mateo	José Ma. Orozco. <i>Filósofo, Psicoanalista</i>
9	Andrés	Marco Antonio Pacheco. <i>Fotógrafo</i>
10	Judas Tadeo	Juan Villoro. <i>Escritor</i>
11	Santiago el Menor	Gustavo Pérez. <i>Ceramista</i>
12	Simón	Pablo Ortiz Monasterio. <i>Fotógrafo</i>
13	Judas Iscariote	Alberto Castro Leñero. <i>Pintor</i>
14	Diablo	
15	Liebre	



pintor-científico, que lo llevaron a emplear aglutinantes de no probada perdurabilidad. No podemos por tanto detectar las fisonomías, ni siquiera a través de los grabados de época que tuvieron que reinventarlas. Pero corren mil leyendas respecto a ellas, por ejemplo, que el mismo modelo utilizado para Jesús aparece también como Judas Iscariote. Guardadas las distancias, no sucederá lo mismo con la pieza de Arturo Rivera que se encuentra documentada hasta en su detalle más mínimo. El propio artista preparó para esta exposición un dossier que permite identificar el modelo que corresponde a cada uno de los apóstoles, y no sólo esto: también glosó la hermenéutica respectiva, tomada ésta de las Sagradas Escrituras. Excepto Cristo, cuyo vestuario es aproximadamente el de la tradición, cada personaje se encuentra uniformado por un mismo atuendo; camisa blanca, pantalón negro. En este aspecto los apóstoles contemporáneos guardan cierta similitud con otro pintor realista Avant la Lettre: Franz Hals (1581-1666), que orquestaba su paleta siguiendo los colores blanco y negro de la vestimenta puritana, por ejemplo en *Los Regentes del hospicio de Santa Isabel*, que se encuentra en Haarlem.

Para *La última cena* el pintor ha analizado la estructura, la intención, los procedimientos, las vestimentas, los gestos, los rasgos faciales de los personajes que aparecen en las más notorias obras de todos los tiempos sobre la misma cena y escena, como también ha consultado autorizadas investigaciones sobre la época del surgimiento del cristianismo.

¿Y cómo pintar, tras todo eso, al Redentor mismo, a Pedro, a Juan, a Judas? Todo artista lo sabe: buscando entre los vecinos, entre los amigos, entre los primos

y conocidos, los modelos faciales que parecen adecuados para el proyecto, puesto que la infinita variedad fisonómica de los seres reales es inalcanzable para la imaginación del más dotado inventor pictórico de fisonomías.

Seguramente, como casi todo estudioso atento que haya logrado pisar los ilustres salones de Uffizzi en Florencia, Rivera ya lo había descubierto hace dos décadas, con mirar sólo cualquiera de los prodigiosos trabajos de los realistas y miniaturistas flamencos: el mismo pintor nos ha hablado del tríptico de Portinari, de Hugo van der Goes, donde basta ver los rostros y las actitudes de los tres campesinos que contemplan al niño y a los pies de la virgen, para comprender que eran personajes tomados de su barrio o su parroquia por el artista.

Pero cuando se emprende la riesgosa aventura de crear una *Ultima cena*, el problema de las fisonomías y aspectos de los apóstoles que rodean al Cristo, es solamente uno, entre los otros que debe resolver un pintor responsable, dispuesto a realizar con tan trilladísimo tema religioso algo defendible estéticamente, que alguna novedad aporte al menos a todas las milenarias versiones y parodias hechas sobre el asunto¹⁰.

En graves honduras incursionan los escrupulosos y los perfeccionistas, entre los que cuentan paradigmáticos realizadores de la estirpe de Velázquez. Como no se atenga el pintor al fácil expediente de glosar la obra de cualquier célebre gran autor de una *Ultima cena*, como la ya mencionada y casi extinta de Leonardo, todo es

¹⁰ Luis Buñuel hizo la suya en la cinta *Viridiana*, donde un grupo de mendigos se acomodan de pronto y sin comentario en una sala, para ser inmortalizados como Jesús y sus santos discípulos.

problema histórico y artístico. Hay versiones medievales, siglo XIII, francesas y germanas, en las que no llegan a doce los comensales del convivio, y aunque casi en todos los casos son doce, no siempre está el Mesías situado en el mismo punto de la escena, ni los asistentes se encuentran sentados. En algunas pinturas alemanas de influencia romana, ateniéndose a la descripción del IV Evangelio, Juan se reclina sobre el pecho de Jesús, lo que se explica porque los apóstoles se hallaban "recostados a la moda antigua", alrededor de una mesa en sigma (en forma de media luna), como en una obra de Johannes Minne, siglo XIV, como lo anota en su *Iconographie de L'art* Créthien (tome second, *Iconographie de la Bible*) Louis Reau, uno de esos eruditos que Rivera ha leído para determinar, entre otras cosas, si la forma de la mesa era concretamente la del *Trichinium* romano, la redonda, la cuadrada o la rectangular, porque cada una de esas caprichosas formas carpinteriles determinaba una colocación o disposición distinta de los comensales, y la del mismo Jesús, que en el medio círculo debía ocupar siempre el extremo izquierdo, el lugar de honor ilusorio desde tales tiempos.

Ensayistas e historiadores de otra tendencia y especialidad como Gerard Walter (en su viejo libro *Les origines du communisme*, 1931), hubieran sido aún más puntillosos para documentar el ámbito de una *Ultima Cena*, exigiendo al pintor que tomara en cuenta, aun en el caso de una recreación moderna, el carácter de trashumantes galileos desempleados y sin domicilio fijo que eran todos los apóstoles, tanto como el sentido ordinario, casero y religioso, que la culminante comida común entre amigos y parientes tenía entre los judíos y los esenios, una ceremonia ordinaria y cotidiana, que no inventaron los cristianos, y que sólo fue célebre en el

caso de Jesús porque el maestro fue crucificado, después de una comida, gracias a la denuncia de un traidor.

Puede deducirse que *La última cena* de Arturo Rivera, cuadro merecedor de la Primera Mención de Honor otorgada por el Jurado del Premio MARCO, fue concebida como pieza magistral dentro de la propia producción del autor. Lo veo así, no porque sus otras obras le queden por debajo en cuanto a nivel estético y capacidad discursiva, sino porque su ejecución fue intencionada y Arturo Rivera lleva sus intenciones hasta las últimas consecuencias. Desde el principio planteó este cuadro como *Masterpiece* y lo es, sin duda. Al grado que si se realizara una publicación nueva que reuniera *últimas cenas* relevantes, correspondientes a pintores de cualquier latitud y época, esta pieza se encontraría necesariamente incluida, no sólo como obra artística de primer nivel, sino también como testimonio histórico fundamental del segundo finimilenio¹¹.

¹¹ Juan Coronel Rivera, *Arturo Rivera: maestro*, Uno más uno, México, D.F., jueves 25 de noviembre de 1993, p. 29.

D. Bodas del cielo y del infierno



Bodas del Cielo y del Infierno
Lámina 177

Del 14 de julio al 29 de octubre de 1995 se exhibieron en la Sala Antonieta Rivas Mercado del Museo de Arte Moderno, 94 pinturas y dibujos de Arturo Rivera, elaborados minuciosamente entre 1980 y 1995. Sólo de un año, 1987, no hubo trabajos, y de los años vecinos, 1986 y 1988, sólo hubo una pieza respectivamente. En su texto introductorio del catálogo no explica la curadora Jutta Rütz (a quien está dedicada la exhibición) si tal escasez se debió a una baja en la producción o si las piezas de ese tiempo fueron expulsadas de una selección cuyo sentido tampoco es explicado en la introducción. La secuencia museográfica no fue

estrictamente museográfica, de donde se deduce que la percepción del público debió inclinarse hacia lo cronológico y lo estético.

Los temas, con desarrollos críptico-simbólicos no argumentales, fueron: el sentido de la vida, las edades del ser humano, perversiones de los seres vivos, personajes de las religiones judía y cristiana, variantes analíticas de célebres composiciones pictóricas, nuevas versiones de viejos mitos, erotismo, muerte, violencia, metamorfosis, ensueños, morbosidad. Y una constante que se pudo observar fue que en su desarrollo no hubo picardía ni malicia. El tono visual siempre fue solemne, sin espacio ni sugerencia para humoradas.

El título de esta gran exposición antológica *Bodas del Cielo y del Infierno* está basado en una obra literaria del pintor-poeta inglés William Blake (1757-1827); *The Marriage of Heaven and Hell*, de 1793. Se trata de una respuesta a las ideas del científico, filósofo y teólogo sueco Emanuel Swedenborg (1688-1772)¹. Blake manifiesta que la energía (incluyendo las fuerzas creativas) viene del interior del hombre y se encuentra limitada por la razón. El autor se opone a la inhibición de estas fuerzas, pero no a su control. Insiste en que hay que permitir la lucha entre los extremos y según sus palabras: "Sin contrarios no hay progresión. Atracción y Repulsión, Razón y Energía, Amor y Odio, son necesarios a la Humana existencia". Esta constante alternancia entre fuerzas contradictorias propone un parangón con la obra de Arturo Rivera. *The Marriage of Heaven and*

¹ Enrique Caracciolo Trejo, William Blake. Antología bilingüe, Alianza Editorial, Madrid, 1983, p. 113

Hell proporciona un fondo filosófico que permite entender la paradoja de la belleza en el tormento² y acercarnos a la obra de Rivera sin prejuicios.

Si bien esto es cierto, en Rivera también hay mucho del misticismo heterodoxo de ese lúcido y oscuro inglés, para quien los bienes celestiales, la bondad del mundo y la divinidad de los apóstoles y mártires mismos emergía de los sedimentos insondables, primigenios, nutricios y dialécticamente irrenunciables de la escoria y la degradación infernales.

Muy vasta, muy variada y muy compleja, hemos ya visto, es la obra de Arturo Rivera, que desgraciadamente ha venido siendo recogida en escasos libros y cuadernos impresos desde 1987, en que se editó el primer volumen a él dedicado³, pues la mayor parte de sus trabajos se encuentran dispersos en museos de México y del extranjero, o en manos de coleccionistas y compradores particulares. Por eso mi interés por elaborar este estudio crítico y complementarlo con una catalogación de la obra.

"Bodas del cielo y del infierno" representó todo un acontecimiento ya que ofreció al público, reunidos bajo el rubro temático que las congrega, algunas de las obras más importantes que ha realizado el artista a lo largo de los últimos 15 ó 16 años de su pasmosa trayectoria. Esta década y media es, desde mi punto de vista, el periodo en que alcanza su plena madurez, no técnica, sino estética, que desde los años de formación académica había ya dado muestras de excepcional disposición en

² Ver el capítulo IV "Una nueva propuesta estética, pp. 79-94.

³ Autores Varios. Arturo Rivera. El rastro del dolor, SEP, México, D.F., 1987.

todos los géneros de la práctica pictórica, tanto como en el estudio de las teorías y las escuelas del arte universal.

En este tiempo, como ya he demostrado anteriormente, Arturo Rivera logra encontrar para su trabajo un temple, un aire, un hábito, una forma intransferible de expresarse plásticamente, *sobre todo en un medio de tan diversa y destacada producción plástica como en el que nace*. En un país, un mundo, un siglo en que se han dado, extendido y agotado decenas de vanguardias, tanto como movimientos de larga o efímera pero ilusoria sobrevivencia, ha sido una ardua tarea consumir una obra que se desenvuelva desde un ángulo óptico inconfundible y de penosa desobediencia frente a los modelos irrecusables que tocan "fondo y cielo" para el que los mira. Sin embargo, es lo que permite, a fin de cuentas, conseguir aquello que decía Gombrowicz, autor leído por Rivera: "el momento en que ya no es necesario cuando se hace una obra borrar las huellas, el momento en que el pintor no se preocupa ya de que haya en su papel o lienzo algún vestigio de Botticelli, de Bacon, de Velázquez, de nadie. Es el momento en que el pintor imprime sus propias huellas, sin proponérselo, cada vez que pone la mano en la tela, en la piedra, en el metal".

En esta muestra que bien podría llamarse "entre la tierra y el azul suspenso", *parafraseando* al poeta E. González Martínez, Rivera que algunos califican de *maudit*, se encuentra entre arcángeles, santos, apóstoles, escenas bíblicas y Stabat Mater; y me obliga a cuestionarme nuevamente sobre su esencia y concluir: Rivera es un místico irreverente, un incrédulo nato, un obsesivo disecador de anatomías

humanas e inhumanas, un gambusino de imágenes aterradoras... Sus cuadros y dibujos, su museo de las abominaciones, como he demostrado, abruma, agrede, hostiga al espectador, sin embargo nos conmueve por su profunda intuición del alma y la psique humanas. Los "horrores", las grecas fatídicas, los monstruos de intraducible contextura, las visiones viscerales, las bestezuelas destazadas, los minúsculos bichos malignos y fúnebres alusiones que conforman la atmósfera de sus angélicas figuras y personajes, son pintura, son imaginación, son juego plástico y literario, en la medida que el discurso visual y las conscientemente ambiguas formas de la expresión pictórica lo permiten.

Resulta interesante la similitud de los personajes de Rivera con los cristos descarnados, purulentos, llagados y tumefactos de Mathias Grünewald en los albores del siglo XVI y la enorme diferencia con los cómicos y caricaturescos monstruos de *La tentación de San Antonio*, de Martin Schongauer (grabado de 1490), que en algo me recuerda a ciertos divertidos y fallidos adefesios históricos de ciertos muralistas mexicanos.

Después de esta notable exposición antológica me pongo a pensar que quizás ha sentido Rivera que su inconfundible y muy propio camino anterior ya estaba saturado, que a los 50 años de edad había llegado el momento de cambiar. Y me pregunto esto porque la obra realizada después de 1995, sin perder el sello y esa enorme fuerza riveriana se conduce diferente, quizás con más audacia y definitivamente con otras posibilidades creativas.

E. Paisajes íntimos

Paisajes íntimos es el nombre de la última exposición de Arturo Rivera que estuvo exhibida en la Galería de Arte Mexicano durante octubre y noviembre de 1997. Esta muestra estuvo conformada por 16 prodigiosos cuadros trabajados con diferentes técnicas: sanguina sobre papel, encausto frío sobre lienzo, lápiz acuarelado y acuarela sobre papel, colores al gesso sobre papel, madera y tela, temple de huevo y óleos. En su mayoría de pequeño formato, con excepción de dos: *Hamlet* y *Lady Macbeth* que coronaron la notable serie.



Hamlet
Lámina 198



Lady Macbeth
Lámina 194

El extremo rigor reconocido en las pinturas y dibujos de Rivera así como el profundo conocimiento de las técnicas ancestrales y la aplicación de los materiales orgánicos, que como hemos visto a lo largo de este estudio, lo han convertido en un pintor renacentista en medio de la alienación del siglo XX queda perfectamente demostrado en tan espléndida muestra, donde simultáneamente y con la misma devoción rinde un homenaje muy personal a Shakespeare en *Hamlet*, retratando a una hermosa actriz (Edith González) en el papel del príncipe, exorcizando así una preocupación particular del pintor: la androginia como unidad del principio masculino y femenino de la creación. Decir "andrógino" es decir totalidad, perfección, no-carencia. Equilibrio de fuerzas y coexistencia de principios, concepción cósmica a través de este Hamlet-mujer, héroe-heroína manierista que con el cráneo en la mano remite al tan celebrado soliloquio, en la escena segunda del acto tercero, donde Shakespeare afirma que la meta del arte consiste en servir de espejo -por así decirlo- a la naturaleza: mostrar a la virtud sus propios rasgos, a la ignominia su propia imagen y al temple y fisonomía de la época su forma e impronta:

*"to hold as twere, the mirror up to nature: to show
virtue her own feature, scorn her own image and the very
age and body of the time his form and pressure"*

En *Las Fantasías del reverendo Charles Lutwidge Dodgson*, Rivera alude a la pasión del escritor Lewis Carroll, autor de *Alicia en el país de las maravillas*, por

fotografiar niñas desnudas. La figura infantil, ya mancillada y mórbida, descubre su desnudez y retira el amplio paño limpio mientras sufre en la piel la ralladura de una excrecencia. Aquí quisiera referirme a una experiencia "mágica" constante en la pintura de Arturo Rivera, la de la coincidencia significativa. Respecto a este cuadro, pregunté al pintor si el murciélago dibujado en lo alto hacía referencia al estudio



*Las fantasías del reverendo Charles
Lutwidge Dodgson
Lámina 201*

fotográfico de Lewis Carroll, donde había una amplia colección de juguetes y muñecas para divertimento de las niñas, y entre éstos un murciélago que batía las alas y volaba, fabricado por el propio escritor. Rivera respondió que no, que no tenía noticias de aquel murciélago. Anoto ésta como una de tantas coincidencias aparentemente no casuales pero al mismo tiempo necesarias, que abundan en la persona y la obra de este artista, y que me remiten a un aspecto muy enigmático de su pintura: la naturaleza y la distribución de los objetos en sus cuadros. Al no haber en estos actos pictóricos un proyecto de simbología sino una actualización del mito, la aparición de una amplísima gama de figuras como cuerpos geométricos, vegetales, animales disecados, órganos, etc., muy difícilmente podría considerarse signo de una razón - una ratio- puramente compositiva o simplemente polisémica; estas figuras se hallan en sincronización. La lectura e interpretación de los cuadros de Arturo Rivera no pueden, pues, referirse en última instancia a la intencionalidad del artista cuanto que se producen en el azar que significativamente las suscita ante la obra.

Como ante un oráculo, no se está ante la revelación de una verdad sino ante su transmisión.



Medusa
Lámina 183



La colección del chamán
Lámina 202

La androginia reaparece en *La colección del chamán* donde desafía la bisexualidad o el hermafroditismo, al alcanzar una franca asexualidad casi graciosa, sobrehumana y carnalmente turbadora. Al unificar la partición macho-hembra, el chamán trasciende la dualidad que apresa al hombre común, y se deshace de ella como de una vestimenta que cubriera un esqueleto¹. En cambio en *Medusa* exhibe la temible versión maldita del andrógino como mujer rapada - masculina - depilada y obscena, sacerdotisa de misa negra que luce sobre el pecho un opulento mantón recordando la mantilla piadosa. Una mancha de semen resbala "rayando" el cuadro que nos evoca, sin que sepamos cómo exactamente, aquella prohibición levítica: "no llevarás tejido de dos especies de hilo.

¹ Guillermo Samperio. "Viajando por la obra de Arturo Rivera", *La Crónica de Hoy*, México, D F, domingo 9 de noviembre de 1997, p. 13.

Es ante este cuadro terrible que nos enfrentamos como ante ningún otro a la experiencia de seducción y de repulsión al mismo tiempo. En *Legataria* se observa una transmisión de la androginia que ofrece de beber del pecho flácido de una anciana.



Legataria
Lámina 190

La violencia de estos cuadros muestra nuevamente que la belleza para Rivera, si bien constituye una manifestación ontológica de la perfección, también es polar, dual, contradictoria y hasta terrible. El pintor no contempla exclusivamente la quietud apolínea de la belleza, la idea platónica, sino que en ella también existe un principio oscuro, trágico: darle a su pintura formas apolíneas sería frenarla, retardarla, razonarla. Una idea, una armonía en la base de su estética, sería perder su ebriedad inmediata, indiscutida, su grito².



La isla de los muertos
Lámina 195

Dos cuadros me parecen garantes de esta exposición; *La isla de los muertos*, extraordinaria interpretación de lo que Rivera intuyó de la obra homónima de Arnold Böcklin. En este cuadro el realismo no sólo cala los sustratos inconscientes, sino que propone una nueva

² Carmen Rosas, "Oleos y Acuarelas de Arturo Rivera", *El Universal*, México, D.F., sábado 29 de octubre de 1997, p. 9.

lógica asociativa de imágenes e ideas con un primer nivel de lectura racional, aunque al llegar más adentro se termine por pensar que la locura es activadora de la razón y que la belleza que conlleva debe sufrirse a pesar de todo. El segundo es *Saturno*, cuadro homenaje a Goya que muestra la tragedia del ser que ahí se encierra, misterioso, indecible, que atrae y repela al mismo tiempo y donde el dolor y el placer van de la mano; ambivalencias erótico-tanáticas inseparables en una especie de dialéctica de la fealdad hecha hermosura.



Saturno
Lámina 193



Norte
Lámina 192

En *Norte* la bipartición aparece nuevamente animales de diversa especie, no para producir un monstruo sino para representar una reorientación, aquí expresada por el arquetipo del cambio de piel, imagen del hombre maduro que vence a la muerte y accede a un grado superior de existencia.



Capricornio
Lámina 191

Capricornio no es más que un signo zodiacal que reúne en su doble figura el impulso hacia la montaña (la cabra) y el abismo (el pez). Pero leído con una mirada ya acostumbrada al terror *ATÁVICO*

RIVERIANO, podría ser la prohibición que germina en él (y por qué no en nosotros también). Este signo podría ser también el apareamiento de dos bestias de diversa especie, separados por una raya, el macho cabrío y el pez: en otras palabras... Satanás y Cristo. Se podría decir que ésta es una lectura paranoica, que echó mano de un razonamiento simbólico para denunciar un trasfondo de amenaza, pero también podríamos pensar que la unión de la cobra y el pez no constituye una imagen diabólica sino una expresión de equilibrio de fuerzas, una coexistencia de principios, una concepción cósmica. Pero lo que si es definitivo es que semejante concepción, en la pintura de Arturo Rivera, se manifiesta a menudo a través de una criatura excepcional: en esta sería el ANDRÓGINO, como unidad de los principios masculino y femenino de la creación. En *Otoño* la paradoja comienza a multiplicarse. La modelo representada posee una cierta belleza masculina. Junto a ella hay una arbolescencia, no un árbol deshojado sino la raíz invertida de una planta arrancada, sobre la que vemos encuadrarse un doble triángulo con un vértice hacia lo alto y otro hacia lo bajo. Vale



Otoño
Lámina 192

observar que esta belleza andrógina se apoya en un antepecho que podría ser una lápida frente a la que se doblega una rosa marchita. Atención. En la sola descripción del cuadro recalcamos en ese discurso de la sospecha, o locura paranoica, que aquí se conforma bajo el signo de la inversión: muerte, sacrificio, retorno al origen. Es el inconsciente lo que aflora incesantemente en la obra de

Arturo Rivera. El mal, como proyección negativa o personificación de pulsiones reprimidas inconscientes, tiene un doble aspecto de amor y hostilidad. Al traducir la imagen del andrógino, el inconsciente desarrolla una versión angélica y otra demoniaca. Tal como el doble triángulo de *Otoño*, hay androgínias sagradas de signo aéreo y androgínias malditas, terrenas.

Frente a *Paisajes íntimos* estamos, como ya dijimos anteriormente, ante el poder frenético y preciosista del hombre que sabe hacer del tormento un acto de belleza. Con este último trabajo del pintor podemos concluir que la obra pictórica de Arturo Rivera revitaliza una añeja función del arte, la de suscitar el contacto del espectador con una experiencia que lo rebasa en espacio y tiempo, manteniendo vivo el mito³.

³ Claudia Gómez Haro, "Los Paisajes íntimos de Arturo Rivera", *El Búho*, Excélsior, México, D.F., domingo 26 de octubre de 1997, p.5.

VIII. Las técnicas en la obra: Rivera alquimista.

En 1981 la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de su Centro de Investigación y Servicios Museológicos, contempló la necesidad de contar con un *Foro de Artes* para coadyuvar al cumplimiento de sus objetivos didácticos: en este foro la comunidad universitaria y el público en general, pudo apreciar, de manera objetiva y sistemática, el proceso de creatividad, de las distintas manifestaciones artísticas.

Para iniciar las actividades de este foro artístico universitario, el C.I.S.M. seleccionó una muestra pictórica, presentada en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, donde se puso de manifiesto la importancia y trascendencia que cobra el *conocimiento y dominio de la técnica* en el quehacer artístico.

La obra de Arturo Rivera, muy joven aún, nos develó en esa muestra intitulada "*Génesis de una pintura*", exposición de carácter didáctico, los aparentes secretos que encierra la producción de muchos autores de antaño, pues se ha dado a la tarea de revivir las técnicas empleadas durante el Renacimiento europeo, que constituye sin lugar a dudas uno de los momentos más significativos del arte universal.

Cabe recordar que los pintores renacentistas no sólo mostraron el genio creador en su producción artística sino también su habilidad artesanal, ya que, debido a las circunstancias, se vieron obligados a desarrollar sus aptitudes para la

confección de bastidores, la preparación de las superficies, la elaboración de pigmentos y barnices y otros aspectos técnicos. Más en esto último no se preocuparon por dejar constancia escrita de los procedimientos seguidos; tal vez esta ausencia de información no se debe a la falta de interés por consignarlos, sino que podemos aventurar que aún perduraba la tradición medieval de convertirlos en secretos celosamente guardados dentro de ciertos talleres o gremios.

La dinámica y evolución de la cultura, la búsqueda de nuevas posibilidades y la tendencia a la industrialización dieron como resultado que las antiguas técnicas cayeran en el casi total olvido, y por su desconocimiento nos parecen procesos inexplicables y misteriosos. Sin embargo, la entrega al arte, el interés, la observación y la intuición han llevado a Arturo Rivera a investigar y experimentar las técnicas utilizadas por el pintor germano Alberto Durero y los autores representativos de las escuelas renacentistas italiana y flamenca, principalmente, habiendo logrado dominar las técnicas pictóricas al temple, al óleo y a la caseína, no como un mero capricho, sino como un requerimiento indispensable para resolver los problemas planteados en su obra, que él califica como expresión de un neorrealismo fantástico; es decir, el empleo de estas técnicas es el resultado de una necesidad derivada del manejo del dibujo perfeccionista, a imitación de Durero.

No debe pensarse que la obra de Rivera es simple copia o imitación, o puro placer en la evocación del pasado; al contrario, toda ella refleja su talento artístico, el conocimiento de la profesión. Las obras que se mostraron en esa exposición didáctica fueron realizadas en el lapso de un año, durante la estancia del pintor en la ciudad de Munich, Alemania, con el estímulo del artista alemán Mac Zimmermann.

Aunque sólo se exhibieron nueve cuadros, de formato pequeño, fue suficiente para valorar y apreciar el casi total monocromatismo de la obra de ese momento.

En esa exposición, a través de la pintura apoyada por material fotográfico, el público pudo tener un contacto directo con la obra y establecer juicios estéticos de acuerdo a patrones subjetivos, y tuvo también la oportunidad de conocer todo el proceso, desde su gestación hasta la realización completa, el cual en forma general, abarcaba la "Creta" o la "Media Creta", la realización del dibujo, su fijación, la obtención del medio tono general, el refuerzo de tonos oscuros fríos, el de tonos oscuros cálidos, la obtención de claros (luces, brillos, etc.), hasta el logro del tono general, proceso que implica el uso de aislamientos después de la ejecución de cada paso, que se apoya fundamentalmente en el empleo de las veladuras. Con esa primera exposición del Foro de las Artes, la U.N.A.M. abrió un nuevo canal para la divulgación y enseñanza de la cultura.

Rivera no desdeña la tecnología cuando está al servicio del hombre, sin embargo le horroriza la ingeniería genética y la realidad virtual. No cree en los que hacen arte por computadora y afirma que se debe volver a la pintura¹. La tecnología no puede sustituir a la pintura, de la misma manera que el video no podrá desplazar al cine: este se volverá elitista, pero no morirá. Los distintos medios se enriquecen unos a otros como la pintura se enriqueció con la fotografía, allá cuando ésta no era sino una exploración científica. Charles Baudelaire decía, por ejemplo, que la fotografía era el sirviente de las artes, pero eso cambió, porque la fotografía creó su propio lenguaje.

¹ Fragmento de una entrevista grabada con el pintor en su estudio, México, D.F., marzo, 1997.

En Rivera persiste el principio que subraya Durero: "Antes que pintar debe haber un dibujo perfecto y sobre de él dar las veladuras". Además de Durero, en su formación están presentes los nombres y obras de Leonardo, Rembrandt, Bacon, Velázquez, Caravaggio; los vínculos definitivos son con la pintura barroca, la renacentista, la italiana y la flamenca, más que con muchos pintores del llamado Arte Moderno. Sin embargo, reconoce haber sido víctima de esa enfermedad de juventud que es desear ser moderno, caer en la depresión y quererse morir durante la crisis creativa enmarañado en las preguntas que algunas veces todos nos hacemos².

Arturo Rivera ha sido uno de los escasos pintores mexicanos que a partir de 1980 incorpora en su trabajo las técnicas flamencas en desuso: la tempera de huevo, la preparación de creta, la caseína, así como su experimentación con la teoría del color, dedicándose a quebrarlo y manejar gamas de grises y sepias con presencias esporádicas del rojo.

Tras haber utilizado el óleo y el acrílico, recomienza a pintar sobre el lienzo explorando de nuevo el color pero de manera distinta, con definitiva originalidad surgida de la búsqueda de sí mismo, de la preocupación por su propio ser, que a fin de cuentas es lo que le ha permitido el encuentro con vetas artísticas nuevas y únicamente suyas. En su obra no hay parecido con otros sino con él mismo, sus contenidos vibran de manera única, son parte de su autobiografía, de su propia historia, de sus propios momentos y con sus propios matices, por ello resultan inigualables.

² Margarita González A , "Arturo Rivera: Símbolos y Realidades", op. cit., pp. 24-25.

Pintar para Rivera no es solo placer, es necesidad, puede prescindir del placer más nunca de lo necesario: "Yo me enfermo conmigo mismo si lo que siento se me queda adentro. La pintura no va aparte de mi vida, es mi vida, es como cabalgar con un caballo al que se doma y se le dirige"³.

Así, frente al lienzo le sucede algo que nadie enseña: antes de pintarlo ya lo está pintando, ya está pensando en el siguiente, en los elementos que formarán parte de su composición, buscándolos, imaginándose incluso más allá de los necesarios. Cada cuadro es un sistema planetario donde la figura humana es el sol, el centro, lo que irradia luz sobre todo lo demás, y lo demás, los asteroides, sus "ecos", surgen acordes con ese sol primario, vigía fundamento de las órbitas que lo circundan⁴.

El arte de Arturo Rivera es algo que temíamos ya haber perdido y que ocupa en nuestros días un lugar de oposición en la pintura que comúnmente nos rodea. Se necesita salir de los esquemas para llegar, si se quiera a través de un microscopio, a este trabajo articulado preciosa y minuciosamente.

Pareciera imposible volver a encontrar las técnicas del Renacimiento al servicio de esta inspiración violenta, inspiración de una época enferma, en donde el artista que conspira se sirve de lo real para volver a tocar el espíritu. No intenta salir en defensa del pasado, sino redimir nuestras esperanzas en los principios vitales de la creación artística. Tampoco es tomar partido por viejos o nuevos moldes. Hemos podido ver a través de su trayectoria no sólo a un dibujante excepcional sino también a un pintor dedicado con extremo rigor al perfeccionamiento de su método.

³ Fragmento de una entrevista grabada con el pintor en su estudio, México, D.F., marzo de 1997.

⁴ Margarita González A., "Arturo Rivera Símbolos y Realidades", op. cit., pp. 24-25.

Por esto nos encontramos ante una pintura perturbadora no solamente por los temas que en ella encontramos sino por las técnicas utilizadas, que antes únicamente habíamos venerado en los museos, con los antiguos maestros.

A través de un perfeccionismo prodigioso nos expone una belleza poco convencional, más bien al borde de lo terrible, con un significado trágico que nos hace sentir lo que encierran las apariencias del supuesto bienestar. Toca con finas pinzas al ser humano de nuestro tiempo, lo contempla amorosamente y con sus dotes magníficas nos lo confiere con una determinada transparencia en donde ya sugiere la angustia, casi inevitable, que entraña la vida humana.

Para ver las superficies de los cuerpos que nos presenta el artista, es necesario recuperar el refinamiento que hemos perdido a través de un siglo de vanguardias, las cuales no intento desdeñar. Las tersas veladuras con las que logra unas inimitables carnaciones, el volumen delicado acentuado por la luz que da a sus cuerpos, lo exquisito de las materias que elige, las soluciones de su composición, sus preferencias estéticas, nos hace reconocer que existe una pintura que además de extraordinaria, es inteligente.

El mundo moderno nos ha habituado a la confusión y a la disipación. El arte ha caído en la trampa de la velocidad. Con la improvisación, el afán de estar al día se ha vuelto más importante que el juicio de la posteridad. Es por eso que digo que en Rivera se ha logrado un arte de oposición, un arte realista de poesía resplandeciente. En medio de las turbulencias de estos tiempos difíciles, entre los escombros que quedaron de nuestros sueños, entre los vestigios de nuestra *espiritualidad*, la pintura de Rivera expresa un acto de amor a la belleza.

Rivera disfruta jugando al alquimista y preparando sus fórmulas mágicas a base de huevos, ceras y goma arábiga.

A tal punto le interesa a Rivera el tema de "las técnicas" que siempre incluye en los catálogos⁵ de sus obras un glosario de términos de pintura. Lo hace con la intención de explicarnos las diferentes técnicas que él utiliza y así poder entender mejor su forma de trabajar. Reproduzco a continuación las técnicas por él utilizadas:

ACUARELA Técnica de pintura en la que los pigmentos molidos con una goma en agua, como la goma arábiga o el tragacanto, se aplican en aguadas sobre papel blanco o de color, seda, marfil u otros soportes.

CARNACION Nombre que se suele dar al tono empleado para representar pictóricamente la carne en desnudos y figuras.

CASEÍNA Sustancia grasa que se extrae de la leche y que en pintura tiene ciertas aplicaciones como aglutinante de algunas pinturas al temple y también para la preparación de colas no solubles al agua, por ejemplo en el traspaso de pinturas murales al lienzo.

IMPRIMACIÓN Fondo con el que se prepara una tabla o lienzo como preparación para ejecutar sobre él una obra pictórica. Contribuye a que la pintura se adhiera bien al soporte y no se estropee con el paso del

⁵ Curiosamente en el catálogo de su exposición "Paisajes Intimos", no incluye este glosario.

tiempo. Puede ponerse como modelo de excelente imprimación la de las tablas flamencas, que asegura la perduración de la pintura sin alteraciones.

- OLEO Pintura con colores molidos y mezclados con aceite. Se le atribuye su invención a Jan Van Eyck, a pesar que existen algunos ejemplos anteriores, pero él debió de encontrar una forma de preparar sus pinturas que le permitiera aplicar delgadas capas transparentes (veladuras) y otras aportaciones, que le valieron ser considerado su inventor.
- PIGMENTO Materia colorante que proviene de los minerales o del reino animal o vegetal y que se mezcla con diferentes vehículos para poder aplicarse.
- TEMPLE La pintura al temple es una de las técnicas más antiguas usada por los artistas. Los pigmentos molidos en agua se mezclan con diferentes materias, entre ellas la yema de huevo (temple de huevo). El huevo no es el único medio para la pintura al temple, también se hacen emulsiones con cera de abeja, caseína y goma arábica.
- VEHICULO Suele llamarse así a toda materia que aglutina los pigmentos en polvo y también a cualquiera empleada por el artista como disolvente o aclarante.

VELADURA

Fina capa de color traslúcida aplicada a una pintura ya seca, ejecutada al óleo o al temple. Las veladuras fueron muy empleadas en el siglo XVI y XVII, especialmente por Ticiano y Rembrandt. Mientras algunos artistas escatimaban su uso, Ticiano aplicaba hasta cuarenta veladuras que *enriquecían* el cuadro con innumerables matices y sombras.

En *Génesis de una Pintura* la exposición de carácter didáctico, ya antes mencionada, Rivera explicó los diferentes pasos de su trabajo creador, que a continuación reproduzco con la finalidad de entender mejor su proceso creativo:

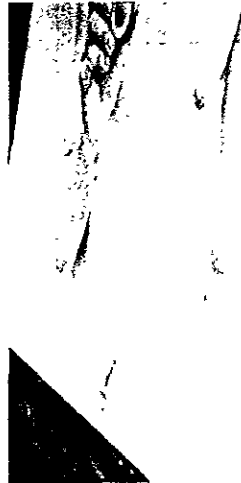
- a) Seca y lijada la madera se cubre con tela de algodón para evitar el craquelado, el lienzo se prepara con la técnica de "creta", varias capas de carbonato de sodio, blanco de zinc y agua de cola a partes iguales, mezcladas y calentadas a baño maría. Cuando está completamente seco, se pule con lija de agua o piedra de río.



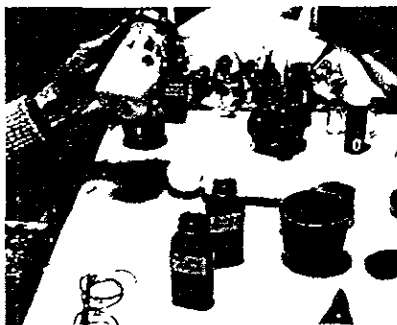
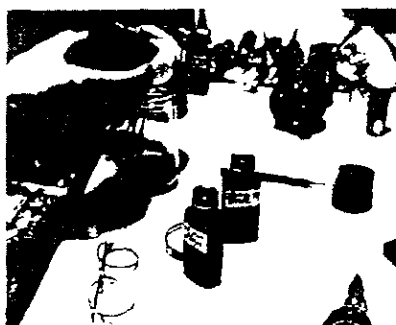
- b) El dibujo se realiza con lápiz de metal en líneas muy finas y exactas insinuando únicamente los volúmenes.



- c) Se fija el dibujo con un aspersor de boca aplicando una mezcla de caseína en donde se empiezan a lograr las luminosidades y transparencias de la obra.



- d) Temple o témpera es la mezcla de barniz de dammar, aceite de linaza, huevo y aguarrás; esta emulsión tiene un aspecto lechoso que se hace transparente al secar y es así como se van logrando las veladuras.



- c) Con la emulsión se inicia el proceso de reforzado del óleo, aplicando un color frío seguido de uno cálido, y después con una brocha, nuevamente la caseína para formar una capa intermedia entre la ténpera y el óleo.



Conclusión

El arte es el primer momento del espíritu universal y Croce¹ lo define como visión o intuición. En este sentido, el arte de Arturo Rivera es siempre intuición lírica, síntesis de sentimiento y de perfección técnica.

Síntesis de la que se puede decir que el sentimiento sin el rigor es ciego y el rigor sin el sentimiento, vacío. Este análisis crítico de la obra de Arturo Rivera se distingue, igualmente, del vano fantasear y de la pasionalidad tumultuosa del sentimiento inmediato. Recibe del sentimiento su contenido, pero lo transfigura en imágenes que representan la liberación de la inmediatez y la catarsis de lo pasional. Como intuición, el arte de Rivera se identifica con la expresión. Una intuición sin *expresión* no es nada; una fantasía musical no existe sino cuando se concreta un sonido; una imagen pictórica de Arturo Rivera no lo es sino cuando alcanza la perfección que le es característica y esto lo comprobamos en este estudio a partir de la serie *El Rastro del Dolor*.

La expresión artística de Arturo Rivera, como hemos podido comprobar, es intrínseca a la intuición y al perfeccionamiento técnico, resultado de muchos años de estudio y experimentación que lo sitúan actualmente como un pintor *renacentista* o *flamenco* en la alienación del siglo XX, ya que si sus raíces se encuentran en el Renacimiento alemán, su fronda adquiere, en definitiva, las

¹ Benedetto Croce, *Estética*, Tr., Angel Vegue y Goldoni, Universidad de Sinaloa, Culiacán, Sinaloa, México 1982.

características de estos momentos. Con Rivera nos percatamos que las manifestaciones de vanguardia y del modernismo ya no pueden seguir por la "Academia"; que es preciso buscar nuevos acercamientos. Que se puede trabajar y ser un pintor contemporáneo, en un total registro *apolíneo del caos*, donde los símbolos son evocaciones enigmáticas, personales que no se pueden reducir a una gramática, que hay que dejarles su radio.

Pero la expresión artística es distinta de la expresión técnica que se origina en la mera necesidad práctica de hacer factible la reproducción de la imagen. A lo largo de estas páginas demuestro como, a la manera de Croce, el trabajo de Rivera es intuición y expresión (artística y técnica) que parte de cánones totalmente diferentes al concepto usualmente conocido de belleza, proponiendo un lenguaje nuevo. El pintor habla a cada instante como el poeta, el poeta maldito. Porque como éste, expresa sus impresiones y sus sentimientos en forma de soliloquio diabólico y preciosista, el cual no está separado de las formas propiamente estéticas de la poesía y del arte en general.

Su lenguaje no es el signo convencional de las cosas, sino la imagen significativa, producida espontáneamente por la fantasía.

A través de este acercamiento al mundo artístico de Arturo Rivera, a la estética riveriana, podemos determinar y condicionar mejor la naturaleza de la verdadera expresión estética de este momento, para distinguirla fácilmente de las expresiones que no lo son. Mismas que son ejemplo de la decadencia y muerte de la

auténtica y verdadera expresión artística, aquella que no está condicionada en estos tiempos inciertos por la comercialización, la globalización, la estandarización y los múltiples intereses de la economía.

En este estudio nos ha sido posible entender y determinar el valor de una obra contemporánea instrumentada con las herramientas de los grandes maestros de la sección áurea, que crea un sinnúmero de ficciones conceptuales, que hacen posible, por medio de un virtuosismo preciosista, unificar multitud de representaciones e indicar, con suficiente exactitud, la tónica de la calidad formal y propositiva de este artista.

Mientras el conocimiento y, por consiguiente, la esencia, están continuamente prisioneros en las formas y esclavizados a las necesidades de la voluntad, el arte es conocimiento libre y desinteresado. Quien contempla las ideas no es el individuo, sino el sujeto puro del conocimiento, el ojo puro del mundo. El genio es la actitud de contemplación de las ideas en su grado más elevado. *"Mientras para el hombre corriente -- dice Schopenhauer -- el patrimonio cognoscitivo propio es la linterna que ilumina el camino, para el hombre genial es el sol que revela el mundo"*. Desde esta óptica el arte de Arturo Rivera es liberador: el placer que procura es la cesación del dolor de la necesidad del análisis tradicional.

A lo largo de este estudio llegamos a conclusiones muy simples y comprobamos lo que personajes como Claude Bernard, científico experimental, había anticipado desde el año de 1865: "La intuición o sentimiento genera la idea o

la hipótesis experimental, es decir, la interpretación anticipada de los fenómenos de la naturaleza. Toda la iniciativa experimental está en la idea, ya que solamente la idea provoca la experiencia. La razón o el razonamiento sirven sólo para deducir las consecuencias de esta idea para someterla a la experiencia"².

El mismo Poincaré dijo en relación a las matemáticas, lo que Bernard de las ciencias experimentales: "Con la lógica se demuestra, pero solamente con la intuición se inventa. La facultad que nos enseña a ver es la intuición"³.

Este registro demistificador, surgido en la ciencia desde luego, reverbera en el campo artístico, sobre todo en los terrenos de la contemporaneidad, que lo asume y por lo tanto define, como se ha visto a lo largo de estas páginas, donde el artista maneja así, conscientemente, pensamiento y emociones. Esta diferencia "artificialmente" creada -- entre lo que se piensa y lo que se siente -- deja un registro profundo no sólo en el comportamiento humano hacia el hecho artístico sino en las instituciones del saber.

La estética de Arturo Rivera y este estudio sobre ella, abre nuevos caminos inter y transdisciplinarios, mostrando nuevos fundamentos conceptuales para el análisis crítico del artista contemporáneo.

Claude Bernard, Introducción al estudio de la medicina experimental, Barcelona, Científicos Catalanes, 1984, p. 216.

Henri Poincaré, Science et méthode, Paris, Flammarion, 1923, p. 137. (la traducción es mía)

Quizás ha sido la globalización económica, comunicacional y la cultural lo que ha influido para que en el campo de las artes se registre, también, la dilusión de sus fronteras. Pero es un hecho que las líneas divisorias de una disciplina y otra, han iniciado una irreversible evolución. Es un acto contundente el que los nuevos análisis artísticos asuman todas las opciones que antes se encontraban perfectamente diferenciados y excluidos.

Trabajar de esta manera permitirá que los nuevos creadores de cultura artística se puedan mover en unidimensiones, bidimensiones, tridimensiones, tetradimensiones y hasta en omnidimensiones. Como consecuencia de estos desarrollos, se transformarán también las formas de interpretación del arte y se abrirán ventanas inimaginables para el trabajo crítico.

La búsqueda intuitiva de la evolución artística propició, hasta ahora, propuestas muy tímidas en el trabajo interdisciplinario de la crítica artística pero a través de lo *transdisciplinario* se abren las puertas para propuestas que no solamente no impliquen el encerrarnos en antiguas disciplinas, sino meditar y discutir desde ellas, para extraer de ahí lo fundamental, lo esencial y dar pie a otros análisis en el intercambio productivo con las otras disciplinas o interdisciplinas.

Caerán muchos feudos de poder anquilosado y mediocre como el ideal madónico de belleza, que Rivera destruye en su totalidad para instaurar, como ya vimos, el ideal sodómico de belleza. Se sentarán las bases para futuros estudios sobre el pintor y se aceptará que Rivera es un pintor renacentista (alemán) o flamenco, en las alienaciones del siglo XX y con la angustia del ser de estos

momentos (contemporáneo). Así el abanico perceptual, estético, sensible e intelectual de los espectadores, será ampliado y enriquecido con nuevos repertorios.

Desde luego, una vez que todo esto sea camino conocido, el reto será mayor cuando no sólo se estudien e investiguen artistas como Arturo Rivera, sino que medidamos con los especialistas del otro campo: el científico.

Para simplificar la conclusión de este trabajo, que significa a penas un primer acercamiento a la obra de este pintor que despertó mi interés, no sólo por ser un artista del que prácticamente no se ha escrito nada, salvo breves catálogos de exposiciones, sino sobre todo por ser uno de los más grandes representantes de la plástica mexicana contemporánea, concluyo citando a Sir Peter Madawar (Premio Nobel en Medicina) quien escribe al Doctor Santiago Genovés lo siguiente:

- "Todos los adelantos en el campo de la ciencia, a todos los niveles, comienzan con una aventura especulativa, con una preocupación imaginativa de lo que pudiera ser cierto, preocupación que siempre, y necesariamente, va un poco más allá (a veces mucho más allá) de aquello para lo que poseemos autoridad lógica o de hecho para creer en ello. Es la invención de un mundo posible, de una pequeña fracción de este mundo. Se expone luego la conjetura a la crítica con el fin de averiguar si ese mundo ideado se parece o no al real, a la realidad. El pensamiento científico es en todos sus niveles, la interacción entre dos tiempos de pensamiento, un diálogo entre dos voces: imaginativa una, crítica de sí misma la otra. Un diálogo, si usted quiere, entre lo posible y lo actual, entre proposición y posibilidad, conjetura

*y criticismo. Entre lo que pudiera ser cierto, y lo que es cierto en realidad. Dentro de esa concepción del proceso científico, la imaginación y la crítica se combinan integralmente: La pura imaginación sin crítica puede constituir no más que la profusión cómica de nociones grandilocuentes y tontas. Por sí solo, el puro razonamiento crítico es estéril*⁴.

⁴ Santiago Genovés, Una balsa de papyrus a través del Atlántico, U.N.A.M., México, D.F., 1990, p. 9

APÉNDICE:
EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1970 *Galería del Molino de Santo Domingo*, México, D.F.
- 1971 *Casa del Lago*, UNAM, México, D.F.
- 1972 *Suceso Urbano*, instalación en la Avenida Mazatlán, México, D.F.
- 1978 *Arturo Rivera DeIgado*, Jack Gallery, Nueva York, N. Y., E E. UU.
- 1979 *Arturo Riveza Delgado*, Walton Gallery, Nueva York, N.Y., E E. UU.
- 1981 *Génesis de una pintura*, Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), UNAM, México, D.F.
- 1981 *Galería Sloane Racotta*, México, D.F.
- 1982 *Arturo Rivera*. Dibujos, temperas y óleos, Museo de Arte Moderno, INBA, México, D.F.
- 1991 Instituto Cultural Mexicano, San Antonio, Tx., EE. UU., Consulado de Houston, Tx., EE. UU., Instituto Cultural Mexicano, Washington, D.C., EE. UU., Centro Cultural de México, París, Francia.
- 1991 *Retrospectiva 1980-1986*, Galería del Sur, UAM, México, D.F.
- 1992 *Galería Kimberly*, Washington, D.C., EE.UU.
- 1992 *Teatro Doblado*, León, Gto., México.
- 1993 *Hípertelorismo o arte de mover las órbitas*, IAGO, Oaxaca, Oax., México.
- 1993 *Arturo Rivera. Dibujos y pinturas*, Galería de Arte Misrachi, México, D.F.
- 1995 *Bodas del cielo y del infierno*, Museo de Arte Moderno, México, D.F.
- 1996 *Historia del ojo*, Teatro de la Ciudad San Francisco, Pachuca, Hgo, México.
- 1996 *Historia del ojo*, Instituto Sonorense de Cultura, Hermosillo, Sonora, México
- 1997 *Paisajes íntimos*. Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
- 1999 *Ejercicio de la buena muerte*, Galería de Arte Mexicano, México, D.F.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1968-69 Galería de la Casa del Lago, UNAM, México, D.F.
- 1973 The City Lit Art Gallery, Londres, Inglaterra.
- 1978 J. Ward Gallery, Rochester, Nueva York, N. Y., E E.UU.
- 1978 Cayman Gallery, Coho, Nueva York, N. Y., EE. UU.
- 1979 *Cuarta Bienal del Grabado Latinoamericano*, San Juan de Puerto Rico, Puerto Rico.
- 1979 Galería Túnel, Guatemala, Guatemala.
- 1979 Jack Gallery, Soho, Nueva York, N. Y., EE. UU.
- 1979 Vigésimo Aniversario de la Casa de las Américas, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- 1979 Museo del Barrio, Nueva York, N. Y., EE. UU.
- 1980 Grosse Kunstaussstellung, Haus der Kunst, Munich, Alemania.
- 1981 Cuarta Bienal de Arte, Museo de Arte Moderno, Medellín, Colombia.
- 1982 Naturaleza muerta, Galería OM, México, D.F.
- 1983 *The Pen and the Brush*, Alternative Museum, Nueva York, N. Y., E.E.UU.
- 1983 *Paráfrasis*, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, México, D.F.
- 1983 *El Desnudo*, Galería OM, México, D.F.
- 1983 *Homenaje a Orozco*, Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA, México, D.F.
- 1983 Galería Kim, México, D.F.
- 1984-86 *Pintura mexicana*, exposición itinerante organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA, Estocolmo, Suecia, Londres, Inglaterra, Berlín, Alemania, París, Francia, Varsovia, Polonia y Tokio, Japón).

- 1984 *El Dibujo es una línea que come de una mano*, Galería Sloane-Racotta, México, D.F.
- 1984 *Maestros del dibujo*, Museo Universitario del Chopo, UNAM, México, D.F.
- 1984 Galería Kim, México, D.F.
- 1985 *De su álbum. Inciertas confesiones*, Museo de Arte Moderno, INBA, México, D.F.
- 1985 *Mexican Art*, Museum of Modern Art, Saitana, Japón.
- 1985 *Cincuenta años del dibujo en México*, Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
- 1985 *Antiguo Testamento-Nueva visión*, Museo de San Carlos, INBA, México, D.F.
- 1987 Exposición itinerante organizada por la Kunsthalle de la ciudad de Hamburgo, Hamburgo, Alemania.
- 1987 *De dioses y de héroes*, Museo de San Carlos, INBA, México, D.F.
- 1988 *En tiempos de la posmodernidad*, Museo de Arte Moderno, INBA, México, D.F.
- 1988 *Siete pintores en Tepoztlán*, Centro Cultural José Guadalupe Posada, INBA, México, D.F.
- 1988 *Títeres y máscaras*, Galería Juan Martín, México, D.F.
- 1988 *La muerte*, Centro Cultural de Santo Donúngo, México, D.F.
- 1989 *Amalgam*, Ravell Gallery, Austin, Tx., EE. UU.
- 1989 *Carmina Burana*, Centro Cultural México-Japón, México, D.F.
- 1989 *Desnudo masculino*, Centro Cultural de Santo Domingo, México, D.F.
- 1989 *Salón del desnudo*, Galería la Agencia, México, D.F.
- 1989 *Ex profeso*, Recuento de afinidades, Museo Universitario del Chopo, UNAM, México, D.F.

- 1989 *Primer Festival Nacional de Tepoztlán*, Convento de Tepoztlán, Tepoztlán, Morelos, México.
- 1989 *La muerte*, Museo de Arte Moderno, INBA, México, D.F.
- 1989 Veinticinco años del Museo de Arte Moderno. *Retrospectiva de pintores que tuvieron exposiciones individuales en el Museo de Arte Moderno*, Museo de Arte Moderno, INBA, México, D.F.
- 1989 *La muerte se divierte*, Galería Juan Martín, México, D.F.
- 1989 *Temas clásicos en artistas jóvenes*, Galería Florencia Riestra, México, D.F.
- 1989 Galería de Arte Misrachi, México, D.F.
- 1991 *Semana cultural gay*, Museo Universitario del Chopo, UNAM, México, D.F.
- 1991 *El eclipse*, Santa Teresa la Antigua, México, D.F.
- 1991 *Subasta de arte*, Casa Rafael Matos, México, D.F.
- 1991 Inauguración de la nueva Galería de Arte Misrachi, México, D.F.
- 1991 *Homenaje a Posada*, Galería Juan Martín, México, D.F.
- 1991 *Don Giovanni*. Los artistas celebran a Mozart, Museo de Arte Moderno, INBA, México, D.F.
- 1991 *Un museo para la muerte*, Galería Qualli, México, D.F.
- 1991 *Cuatro décadas después del muralismo*, Galería Kimberly, Los Angeles, Ca., EE.UU.
- 1991 *El simbolismo en el arte*, Galería Jansen Pérez, Los Angeles, Ca., EE.UU.
- 1991 *Fragmentos de un paisaje destrozado*, Galería Sur, UAM, México, D.F.
- 1991 *México: Una obra de arte*, Lawry's Center, Los Angeles, Ca., EE.UU.
- 1991 *México en una obra de arte*, Instituto Cultural Mexicano, Los Angeles, Ca., EE. UU.
- 1992 *Arte Internacional de Miami*, organizado por la Galería Kimberly, Los Angeles, Ca., EE. UU.

- 1992 *Four decades after the muralists*, Mexican Fine Arts Center, Museum of Chicago, Chicago, Ill., EE. UU.
- 1992 *Los caminos del realismo*, Instituto Cultural Mexicano, Washington, D. C., EE. UU.
- 1992 *Le futur composé*, Maison d'Amérique Latine, París, Francia.
- 1992 *Expo-Art de Guadalajara*, con la Galería de Arte Contemporáneo, Guadalajara, Jal., México.
- 1992 *Feria Internacional del Libro*, Frankfurt del Moeno, Alemania.
- 1992 *Le futur composé*. Espace Wafa Bank, Casablanca, Marruecos, Musée des Oudayas, Rabat, Marruecos.
- 1993 *Feria Internacional de Basel*, Basel, Suiza.
- 1993 *Semana Cultural Gay*, Museo Universitario del Chopo, UNAM, México, D.F.
- 1993 *Cien artistas contra el SIDA*, Centro Cultural San Angel, México, D.F.
- 1993 *Festival del Centro Histórico*, Palacio de Iturbide, México, D.F.
- 1993 *Caminos del realismo*, Galería Transco. Houston, Tx., EE.UU.
- 1993 *Actualidad plástica en México*, Festival Europalia, Provincial Museum Voor Moderne Kunst, Ostende, Bélgica.
- 1994 *El retrato actual*, Universidad de las Américas, México, D.F.
- 1994 *Tiempo de inventario*, UAM, México, D.F.
- 1994 *Permanent Collection. A Panorama of Contemporary Art*, Mexican Cultural Institute, Washington, D.C., EE. UU.
- 1994 *Premio Museo de Arte Contemporáneo (MARCO)*, Museo de Arte Contemporáneo (MARCO), Monterrey, N. L., México.
- 1994 *Medicina y Arte*, Museo Franz Mayer, México, D.F.
- 1995 *La caja de pandora*. Subasta '95, Museo de Arte Contemporáneo (MARCO), Monterrey, N.L., México.

- 1995 *Primer Salón de Arte Bancomer 1995*, Centro Corporativo Bancomer, México, D.F.
- 1996 *Caminando*, Salón Dés Aztecas, México, D.F.
- 1996 *El olimpo*. Subasta '96, Museo de Arte Contemporáneo (MARCO), Monterrey, N.L., México.
- 1996 *Modern Miniatures: The Redefining of the Small*, Brewster Gallery, Nueva York, EE. UU.
- 1996 *Autorretrato en México. Años 90*, Museo de Arte Moderno, México, D.F.
- 1996 *Pintores y escultores mexicanos contemporáneos*, Galería de Arte Mexicano / Fundación de Apoyo Infantil A. C., Mexico, D.F.
- 1996-1997 *Segundo Salón de Arte Bancomer 1996*, Centro Corporativo Bancomer, México, D.F.

COLECCIONES

Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

Haus der Kunst, Munich, Alemania.

Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico, Puerto Rico.

Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, (MARCO) Monterrey, N.L.

Museo de Arte Moderno, México, D.F.

Museo de la Tertulia, Cali, Colombia.

Museo del Banco Central de Quito, Ecuador.

Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), UNAM, Mexico, D.F.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan, El arte y su distribución, UNAM, México, D.F., 1984.
-, Las operaciones en el consumo de las artes visuales, Cuadernos de la división de estudios de posgrado, Escuela Nacional de las Artes, UNAM, México, D.F., 1986.
-, Arte y sociedad latinoamericana, el producto artístico y su estructura, F.C.E., México, D.F., 1979.
-, Arte y sociedad latinoamericana, el sistema de producción, F.C.E., México, D.F., 1979.
- Adkins, John, Art: The Way It Is, Harry N. Abrams, New York, 1986.
- Alvarez, Luis X, Signos estéticos y teoría. Crítica de las Ciencias del arte. Anthropos, Editorial del Hombre, Barcelona, 1986.
- Argullol, Rafael, Tres miradas sobre el arte, Icaria, Barcelona, 1986.
- Arnheim, Rudolf, El Pensamiento visual, Tr., Rubén Masera, Paidós, Barcelona, 1986.
- Atkins, Robert, Art Speaks, A Guide To Contemporary Ideas, Movements and Buzzwords, Abbeville Press, Publishers, New York, 1990.
- Bajtín, Mijail, Estética de la creación verbal, Tr., Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, D.F., 1989.
- Bayer, Raymond, Essais sur la méthode en esthétique, Bibliothèque d'esthétique, París, Flammarion, 1953.
-, Historia de la estética, Tr., Jamín Reuter, F.C.E., México, D.F., 1980.
- Bell, Quentin, El Crítico y el historiador del arte, Tr., Mercedes Agustín, Premiá Editora de Libros, México, D.F., 1982, 2a. edición.

- Benedetto, Croce, Estética, Tr., Angel Vegue y Goldoni, Universidad de Sinaloa, Culiacán, Sinaloa, México, 1982.
- Berger, René, Arte y comunicación, Tr., Joseo Elias, Gustavo Gili, Barcelona, 1976 (col. Punto y línea, s/n).
- Berman, Marshall, Todo lo sólido se desvanece en el aire, La experiencia de la modernidad, Tr., Andrea Morales vidal, Siglo XXI, México, D.F., 1989, 2a. edición.
- Bernard, Claude, Introducción al estudio de la medicina experimental, Científicos Canatalens, Barcelona, 1984.
- Billeter, Erika, et. al., Images of Mexico, the Contribution of Mexico to 20th. Century Art. (catálogo), Dallas Museum of Art, Dallas, Texas, 1988.
- Bodas del cielo y del infierno, (catálogo), La Sociedad Mexicana de Arte Moderno, México, D.F., 1995.
- Burger, Peter, Teoría de la vanguardia, Tr., Jorge García, Ediciones Península, Barcelona, 1987.
- Calabrese, Omar, El lenguaje del arte, Tr., Rosa Premat, Ediciones Paidós, Barcelona, 1985.
- Calvo, Enrique, Autorretrato en México. Años 90, Museo de Arte Moderno, México, D.F., 1996.
- Caracciolo T., Enrique, William Blake, Alianza Editorial, Madrid, 1983.
- Cesarman, Eduardo, Termodinámica de la vida, Guernica, México, D.F., 1997.
- Chase, Gilbert, Contemporary Art In Latino America, The Free Press, New York, 1990.
- Cirlot, Lourdes, Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX, Planeta, Barcelona, 1991.
- Conde, Teresa del, Las ideas estéticas de Freud, Grijalbo, México, D.F., 1985.

-, Pintores en México del siglo XX. Colección Museo de Arte Moderno, INBA, México, 1994.
- Conde, Teresa del, et. al., Historia Mínima del Arte Mexicano del siglo XX. Ediciones Attame, México, D.F., 1994.
- Dehouise, Olivier, et al., Arturo Rivera. El rastro del dolor, Secretaría de Educación Pública, México, D.F., 1987.
-, Sueños de modernidad, y modernización en el arte mexicano. 1920-1950, (catálogo), INBA, México, D.F., 1991.
- Descartes, René, Discurso del método: Tratado de las pasiones del alma, Planeta, Barcelona, 1989.
- Dorflès, Gillo, El devenir de las artes, Tr., Roberto Fernández Balbuena, F.C.E., México, D.F., 1986, (col. Palabra en el tiempo, n° 47).
-, Nuevos ritos, nuevos mitos, Tr., Alejandro Saderman, Lumen, Barcelona, 1969, (col. Palabra en el tiempo, n° 47).
-, Naturaleza y artificio, Tr., Alejandro Saderman, Lumen, Barcelona, 1968, (col. Palabra en el tiempo, n° 75).
- Dostoievsky, Fiodor, Obras Completas, tomo III, Aguilar, Madrid, 1982.
- Eco, Umberto, La definición del arte, Tr., R. de la Iglesia, Martínez Roca, Barcelona, 1980.
- Émerich, Luis Carlos, Figuraciones y desfiguros de los 80, Pintura mexicana joven, Diana, México, D.F., 1989.
-, 100 pintores mexicanos, (catálogo), MARCO, Monterrey, Nuevo León, México, octubre 1993-abril 1994.
- Fernández Arenas, José, Teoría y Metodología de la Historia del Arte, Anthropos, Editorial del Hombre, Barcelona, 1982.
- Fernández, Justino, Estética del arte mexicano, UNAM, México, D.F., 1972.

-, Arte Moderno y Contemporáneo de México, Tomo II, El arte del Siglo XX, Instituto de Investigaciones, Estéticas, UNAM, México, D.F., 1994, 2ª edición
- Fischer, Ernst, La necesidad del arte, Tr. José E. Solé Tura, Península, Barcelona, 1985.
- Formaggio, Dino, La muerte del arte y la estética, Tr., Manuel Arbolí, Grijalbo, México, D.F., 1992
- Francastel, Pierre, La realidad figurativa, Tr., Godofredo González, Paidós, Buenos Ares, 1988.
- Genesis de una Pintura. Arturo Rivera, (catálogo), Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM, México, D.F., 1981, s/a.
- Genovés, Santiago, Una balsa de payrus a través del Atlántico, U.N.A.M., México, D.F., 1990.
- Ghiselin, Brewster, The Creative Process, Mentor Books, New York, 1961.
- Goldman, Shifra, Contemporary Mexican Painting in a time of Change, University of Texas Press, Austin and London, The Texas Pan American Series, U.S.A., 1981.
- Gombrich, Ernest, Historia del Arte, Tr., Rafael Santos Torroella, Alianza Forma, Madrid, 1984.
-, La imagen y el ojo, Tr., Alfonso López y Remigio Gómez, Alianza Editorial, Madrid, 1987.
- Gómez de la Serna, Ramón, Ismos, Guadarrama, Madrid, 1975, (Punto Omega, n° 197)
- Gómez Haro, Claudia. Fiodor Mijailovich Dostoievsky y "Los hermanos Karamazov", Tesis para obtener el título de Licenciatura en Historia del Arte, México, D.F., 1990.

- _____, "El mundo crepuscular de Alejandro Colunga" en Ensayistas de Tierra Adentro, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994.
- _____, "El mysterium máximo" en Artes de México, n° 20, México, D.F., 1993.
- González, Antonio Manuel, Las claves del arte, últimas tendencias, Vols. XI y XII, Planeta, Barcelona, 1991.
- Guerrero, Juan Luis, ¿Qué es la belleza?, Columba, Buenos Aires, 1954.
- Gulbaut, Serge, How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War, Tr., Arthur Goldhammer, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1983.
- Hauser, Arnold, Historia social de la literatura y del arte, Tr., Felipe González Vicen, Labor, Colombia, 1994.
- _____, Teorías del arte, tendencias y métodos de la crítica moderna, Tr., Felipe González Vicen, Labor, Barcelona, 1982, 5a. edición.
- Hegel, G.W.F., De lo bello y sus formas, Tr., Manuel Granell, Espasa-Calpe, México, D.F., 1980, (col. Austral n° 594).
- Hernández, Francisco, Ejercicio de la buena muerte, (catálogo), Galería de Arte Mexicano, México, D.F., 1999.
- Historia del Arte Mexicano. Tomo 15, SEP, Salvat, 1986.
- Historia del ojo, catálogo, Instituto Sonorense de Cultura, Hermosillo, Sonora, México, 1996, s/a.
- Januszczab, Waldemar, Técnicas de los grandes pintores, Hermann Blume, Madrid 1981.
- Lipovetsky, Gilles, La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo, Anagrama, Barcelona, 1986.

- Locke, John, Ensayo sobre el entendimiento humano, Tomo I. Guernica, México, 1994.
- Lurie-Smith, Edward, Movements in Art since 1945, Thames & Hudson, London, 1984.
- _____, Dictionary of Arts Terms, The Thames & Hudson, London, 1993.
- Martin, Judy, Longman Dictionary of Art, Materials, Tools, Techniques, Terms, Longman Group Limited, London, 1986.
- Mayer, Ralph, Materiales y técnicas del arte, Hermann Blume, Madrid, 1985.
- _____, The Haper Collins Dictionary of Art Terms and Techniques, Harper Collins Publishers, New York, 1991.
- Metz, Christian, Problemas del nuevo cine, Alianza, Madrid, 1971.
- Michel, Mario de, Las vanguardias artísticas del siglo XX, Tr., Angel Sánchez, Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- Morpurgo-Tagliabue, Guido, La estética contemporánea, Tr. Andrés Pirk y Ricardo Pochtar, Losada, Buenos Aires, 1971.
- Nicolescu, Brasarab, La trasdisciplinarité, Editions du Rocher, París, 1996.
- Nochlin, Linda, El realismo, Alianza, Madrid, 1991.
- Ogden C. K., et. al., El significado del significado, Tr. Eduardo Prieto, Barcelona, Paidós, 1984.
- Orozco, José Manuel, et. al., Arturo Rivera, Grupo Financiero Serfín, México, D.F., 1994, (col. Abside, Arte Contemporáneo Mexicano).
- Ortega y Gasset, José, La deshumanización del arte, Porrúa, México, 1986, (col. Sepan Cuántos n° 497).
- Osborne, Harold, Guía del arte del siglo XX, Alianza Diccionarios, Madrid, 1990.

- _____, et. al., The Oxford Compenion To Twentieth Century Art, University Press, U. K., Oxford, 1981.
- Parajes íntimos. (catálogo), Galería de Arte Mexicano, México, D.F., 1997, s/a.
- Panofsky, Erwan, Idea, Tr. María Teresa Pumarega, Cátedra, Madrid, 1985.
- _____, El significado del significado, Padós, Barcelona, 1984.
- Picó, Josep, Modernidad y post-modernidad, Tr., Francisco Pérez et. al., Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- Poggioli, Renato, The Theory of the Avant-Garde, Tr., Gerald Fitzgerald, The Belknap Press of Harvard University Press, Massachusetts, 1968.
- Posseron, René, et. al., Figurative Art Since 1945, Thames & Hudson, London, 1971
- Random, Michel, La pensée transdisciplinaire et le réel, Dervy, París, 1996.
- Read, Herbert, Arte y sociedad, Tr., Manuel Carbonell, Ediciones de Bolsillo, 1973, 2ª edición.
- Retrospectiva 1980-1986. (catálogo), México, D.F., Galería del Sur, Barcelona, 1991, s/a.
- Rivera, Arturo. Dibujos, Temperas y Oleos, (catálogo) Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP, México, D.F., 1982, s/a.
- Rivera, Arturo. Dibujos y pinturas, (catálogo), Galería Misrachi, México, D.F., 1990b, s/a.
- Rodríguez Prampolini, Ida, El surrealismo y el arte fantástico de México, UNAM, México, D.F., 1969.
- _____, Las expresiones plásticas contemporáneas, Cuarenta siglos de la plástica mexicana, tomo III, Editores Herrero, México, D.F., 1971.
- _____, Una década de crítica de arte, (SEP/Setentas 145), SEP, México, D F., 1974.

- _____, El arte contemporáneo. Esplendor y agonía, Pomarca, S.A. de C.V., México, D.F., 1964.
- Ruy Sánchez, Alberto, Historia del ojo. Arturo Rivera, La Sociedad Mexicana de Arte Moderno, México, D.F., 1991.
- Schneider, Luis Mario, et. al., Los surrealistas en México, (catálogo), INBA, SEP, Consorcio Editorial Comunicación, S.A., México, D.F., 1986.
- Semo, Enrique, México un pueblo en la historia, Nueva Imagen, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México, 1992.
- Serraller, Francisco Calvo, La senda extraviada del arte. Ensayos sobre lo excéntrico en las vanguardias, Biblioteca Mondadori, Madrid, 1992.
- Scuriau, Etienne, Vocabulaire d'esthetique, P.V.F., París, 1990.
- _____, La correspondencia de las artes, F.C.E., México, 1965.
- Shapiro, Meyer, Modern Art 19th and 20th Centuries, George Braziller, Inc., New York, 1982.
- Summel, Georg, El individualismo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura, Península, Barcelona, 1986.
- Somolinos Palencia, Juan, El surrealismo en la pintura mexicana, Arte Ediciones, México, D.F., 1970.
- Stango, Nikos, Conceptos del arte moderno. Tr., Joaquín Sánchez Blanco, Alianza Editorial, 1987, (col. Alianza Forma n° 53).
- Subirats, Eduardo, La crisis de las vanguardias y la cultura moderna, Libertarias, Madrid, 1984, (col. Pluma Rota).
- Sullivan, Edward J., Aspects of Contemporary Mexican Painting, The American Society, Nueva York, USA, 1990.
- Tibol, Raquel, Confrontaciones, crónica y recuento, Sámara, México, D.F., 1992.

- _____, Historia general del arte mexicano. Epoca moderna y contemporánea. v. I y II, Hermes, México, D.F., 1969-74.
- Torre, Michúa, Armando, El informalismo en México, arte abstracto geométrico, (catálogo), UNAM, Palacio de Minería, México, D.F., agosto-septiembre de 1980.
- _____, Señales, negaciones y diseño gráfico, (catálogo), Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, D.F., 1973.
- Venturi, Lionello, Historia de la crítica del arte, Tr., Rosend Arques, Gustavo Gilli, 1982, 2a edición (col. Punto y Líneas, s/n).
- Wolfflin, Heinrich, Reflexiones sobre la historia del arte, Tr. Jorge García García, Península, Barcelona, 1988.
- _____, Conceptos fundamentales en la historia del arte, Tr., José Moreno Villa, Espasa-Calpe, Madrid, 1985.
- _____, El arte clásico, Alianza, Madrid, 1995.
- Wolfe, Tom, La palabra pintada, el arte moderno alcanza su punto de fuga, Tr., Diego Medina, Editorial Anagrama, Barcelona, 1989, 3a. edición.
- Worringer, Wilhelm, Abstracción y empatía, Tr. Mariana Fenk, F.C.E., México, D.F., 1966, (col. Breviarios n° 80).
- Yenamine, Philip, How to Look at Modern Art, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1981.

HEMEROGRAFÍA

Abelleyra, Angélica, "Arturo Rivera o el pintor como cirujano", La Jornada, Cultura, México, D.F., 8 de noviembre de 1993.

_____, "Censuran a Rivera porque una 'divinidad' debe respetarse", La Jornada, Cultura, México, D.F., 11 de marzo de 1993.

Autrey, Sergio, "Que el cuadro 'Ecce Homo' del pintor Arturo Rivera, no ha sido retirado de la muestra", La Jornada, El Correo Ilustrado, México, D.F., 11 de marzo de 1993.

Azuela, Alicia, *Confrontación entre teoría y práctica en las artes plásticas contemporáneas de México. Década de los cincuenta*, Los estudios sobre el arte mexicano examen y prospectiva VIII. Coloquio de Historia del Arte, UNAM, México, D.F., 1986.

Bautista, Virginia, "Arturo Rivera se ejercita para bien morir", Reforma, Cultura, México, D.F., 9 de noviembre de 1999.

Cardoza y Aragón, Luis, "Artes Plásticas", Revista de la Universidad, vol. XXII, n° 5, México, D.F., enero de 1968.

Conde, Teresa del, "Autorretratos: simultaneidades" La Jornada, Cultura, México, D.F., 30 de julio de 1996.

_____, "Autorretratos: simultaneidades", La Jornada, Cultura, México, D.F., 10 de agosto de 1996.

Eder, Rita, *El arte no objetual en México, Ier. Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual*, Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia, mayo de 1981.

Emerich, Luis Carlos, "Angustia e ilusión de realidad, Arturo Rivera", Novedades, México, D.F., 21 de octubre de 1993.

- Espinoza, Antonio, "Arturo Rivera, pintor realista", El Nacional, México, D.F., 6 de diciembre de 1993.
- Istañol, Bruno y Cesarman, Eduardo, "De la Biología a la Cultura", Revista de Filosofía de las Ciencias de la Vida Ludus-Vitalis, vol. VI, n° 10, México, D.F., 1998.
- Belguérez, Manuel, "La pintura contemporánea", Revista de la Universidad, vol. X, n° 5, México, D.F., enero de 1956.
- Fernández, Justino, "Artes plásticas", Revista de la Universidad, vol. VIII, n° 5, México, D.F., 20 de septiembre de 1959.
- _____, "La pintura contemporánea", vol. X, n° 5, Revista de la Universidad, México, D.F., enero de 1956.
- Fernández, Márquez, Pablo, "Espléndido futuro en la pintura mexicana", El Nacional, México, D.F., 22 de julio de 1962.
- Gamboa, Fernando, "Crítica y concepto", Tiempo, vol. XIX, n° 48, México, D.F., 13 de julio de 1951.
- García Ponce, Juan, "Una insólita forma de belleza", Siempre!, México, D.F., 22 de septiembre de 1959.
- _____, "¿Abstracto o figurativo?", Novedades, n° 631, México en la Cultura, México, D.F., 23 de noviembre de 1961.
- Gienovés, Santiago, "El ser humano en el siglo XX", Excelsior, México, D.F., 8 de febrero de 1999.
- Gómez Haro, Claudia, "Los paisajes íntimos de Arturo Rivera", Excelsior, n°633, El Búho, México, D.F., 26 de octubre de 1997.
- Gómez Haro, Germaine, "El realismo de intensidades", La Jornada, Cultura, México, D.F., 24 de abril de 1994.
- González A., Margarita., "Arturo Rivera: Símbolos y Realidades". Revista Paula, México, D.F., n° 8, noviembre de 1994.

- Huerta, David, "Medicina y Arte", El Universal, México, D.F., 8 de junio de 1994.
- Licona, Sandra, "Soy un receptor de mitos y mi arte pertenece a un realismo de intensidades, Arturo Rivera", La Crónica de hoy, México, D.F., 21 de octubre de 1997.
- Manrique, Jorge Alberto, "El rey ha muerto viva el rey", Revista de la Universidad, vol. XXIV, n° 7-8, México, D.F., marzo-abril de 1970.
- _____, "Artistas en tránsito: México 1980-1995/I", La Jornada, Cultura, México, D.F., 14 de abril de 1996.
- _____, "Tres lustros en las artes plásticas mexicanas", El Día, El Gallo Ilustrado, México, D.F., 22 de mayo de 1977.
- Moyssén, Xavier, "La Pintura de México en el Museo de Arte Moderno", Artes de México, n° 127, México, D.F., 1970.
- Pecanins, Montserrat y Ma. Teresa, "El arte como inversión", Expansión, México, D.F., 1° de febrero de 1971.
- Pierre, José, "La pintura como método de investigación de los sueños", La Semana de Bellas Artes, México, D.F., 2 de mayo de 1980.
- Rabell, Juan, "El arte de mover las órbitas, Arturo Rivera y la cirugía plástica", Saché, n° 2, México, D.F., 1993.
- Rivera, Arturo, "Honra a tu padre y a tu madre", La Jornada, Cultura, México, D.F., 10 de agosto de 1996.
- _____, "Protestas por la censura a un cuadro de Rivera", La Jornada, El Correo ilustrado, México, D.F., 11 de marzo de 1993.
- Rivera Coronel, Juan, "Arturo Rivera: Maestro", Uno más uno, México, D.F., 25 de noviembre de 1993.
- Rosas, Carmen, "Olcos y acuarelas de Arturo Rivera", El Universal, México, D.F., 25 de octubre de 1992.

Rutz, Jutta, "La mano del cavernícola", Reforma, Cultura, México, D.F. 15 de septiembre de 1996.

Samperio, Guillermo, "Viajando por la obra de Arturo Rivera", La Crónica de hoy, México, D.F., 9 de noviembre de 1997.

Tibol, Raquel, "Arturo Rivera: de amor y muerte", Proceso, n° 1203, México, D.F., 21 de noviembre de 1999.

Voces of Mexico, n° 34, México, D.F., enero-marzo, 1996.

Vuelta, n° 127, México, D.F., junio, 1987.