

00261

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS**

**DIVISION DE ESTUDIOS DE POSTGRADO  
"ACADEMIA DE SAN CARLOS"**

**Retrato arte-objeto**

**TESIS**  
**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:**  
**MAESTRIA EN ARTES VISUALES**  
**CON ORIENTACION EN PINTURA**

**PRESENTA**

**MARTIN MIRANDA ZAMORA**

**ASESOR: CARLOS BLAS GALINDO**  
**México, D. F. 2001**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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 MIS PADRES

*ASCENSIÓN ZAMORA VELÁSQUEZ Y  
RODRIGO MIRANDA CRUZ*

00261

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS**

**DIVISION DE ESTUDIOS DE POSTGRADO  
"ACADEMIA DE SAN CARLOS"**

**Retrato arte-objeto**

**TESIS**  
**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:**  
**MAESTRIA EN ARTES VISUALES**  
**CON ORIENTACION EN PINTURA**

**PRESENTA**

**MARTIN MIRANDA ZAMORA**

**ASESOR: CARLOS BLAS GALINDO**  
**México, D. F. 2001**

A MIS PADRES

*ASCENSIÓN ZAMORA VELÁSQUEZ Y  
RODRIGO MIRANDA CRUZ*

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
1. VISIÓN GENERAL DE LA HISTORIA DEL RETRATO .....	3
2. RETRATO ARTE-OBJETO EN MÉXICO .....	24
a) Multiculturalidad prehispánica y unidad formal. ....	24
b) Cultura popular .....	30
c) Arte-objeto .....	36
d) Arte-objeto en México .....	38
3. RETRATO ARTE-OBJETO COMO PROYECCIÓN DE LA PERSONALIDAD .....	43
Juan O'Gorman .....	43
Retrato arte-objeto de Juan O' Gorman .....	51
José Clemente Orozco .....	54
Retrato arte-objeto de José Clemente Orozco .....	60
4. ENTREVISTAS A MELQUÍADES HERRERA, EDUARDO CHÁVEZ SILVA Y LUIS ARGUDÍN .....	64
Melquiades Herrera Becerril .....	64
Retrato arte-objeto de Melquiades Herrera .....	71
Eduardo Chávez Silva .....	76
Retrato arte-objeto de Eduardo Chávez Silva .....	81
Luis Argudín .....	83
Retrato arte-objeto de Luis Argudín .....	89
CONCLUSIONES .....	92
GLOSARIO .....	95
BIBLIOGRAFÍA .....	117

## INTRODUCCION

El tema central desarrollado en esta Tesis de Maestría en Artes Visuales, con orientación en Pintura, es el del retrato arte-objeto.

Este término lo utilicé para nombrar una serie de cuadros que había realizado antes de ingresar a la maestría, en los que utilizaba superficies pictóricas a las que integraba diversos objetos.

La tesis inicia con el tema del retrato, y debido a su extensión lo desarrollé como una visión general de su historia, describiéndolo como relato histórico orientado hacia el tema central del retrato arte-objeto.

El arte-objeto es una consecuencia del desarrollo del arte moderno, iniciado en Europa a principios del siglo XX. En México el arte-objeto ha tenido auge en las últimas décadas al igual que otras tendencias artísticas del mismo origen.

La combinación de estos dos elementos da como resultado el retrato arte-objeto. Algunos autores denominan a trabajos similares como posmodernos, termino algo confuso, pues me parece inadecuado pensar que el arte de la actualidad continúe su desarrollo, alejándose de manera efectiva de los principios que lo originaron.

Como antecedente histórico del retrato arte-objeto en México, tomé en cuenta los estudios iconográficos que Rubén Bonifaz Nuño realizó de algunas obras prehispánicas. El intento de basar una manifestación artística contemporánea en una tradición cultural prehispánica es todavía algo incierto, pues los estudios de

las culturas precolombinas son a menudo contrastantes.

Una opción es tomar en cuenta las artesanías del país, que de alguna manera es una presencia cotidiana de la sobrevivencia de esas culturas. Las investigaciones de Néstor García Canclini al respecto permiten una visión amplia de esa cuestión.

Los muralistas mexicanos se caracterizaron precisamente por intentar lograr un arte que pudiera reflejar el pasado indígena, y al mismo tiempo tener actualidad. Por ese motivo realicé los retratos arte-objeto de Juan O'Gorman y José Clemente Orozco. Para trabajarlos incluí citas textuales del libro La palabra de Juan O'Gorman, en donde habla acerca de las formas prehispánicas en el muralismo mexicano, así como una entrevista que Víctor Alba le hizo a José Revueltas en donde comenta de la singular personalidad de Orozco. La obra de José Clemente Orozco combinó actualidad con aspectos de la vida y la historia de México; está presente el pasado prehispánico inmerso en la dinámica de su obra, que reflexiona sobre su agitada época y la historia que la propició.

Los artistas de la ruptura, que criticaron al muralismo y la escuela mexicana de pintura, un tanto desgastados por su oficialismo, diversificaron su practica artística sobre todo en el aspecto formal (década de los 50's). Es en la década de los 70's que un arte con carácter público intenta cobrar nuevo auge, con el trabajo de diversas agrupaciones de artistas que practicaron el arte-objeto con una actitud crítica y de experimentación, algo que lo caracterizó en sus inicios en Europa y en su resurgimiento en la década de los 60's en EE.UU.

Actualmente, en México el arte-objeto, que inició con un carácter alternativo, ha logrado tener bastante difusión.

Para conocer más del arte-objeto y de las artes visuales en general me propuse trabajar los retratos arte-objeto de tres artistas de la actualidad con trayectorias diversas, que tuvieran en común ser profesores de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Melquiades Herrera inició su trayectoria artística de manera grupal; se caracteriza por trabajar el arte-objeto y en especial una de sus derivaciones, que es el performance.

El maestro Eduardo Chávez se ha dedicado a diversas actividades culturales que le permiten aplicar en sus clases conceptos artísticos que propician el conocimiento y análisis de trabajos que están en proceso de desarrollo.

Luis Argudín es un artista que continúa practicando la pintura de manera tradicional, pero los temas y representaciones que realiza tienen una singular actualidad.

En los retratos arte-objeto de los profesores continué utilizando elementos de los retratos arte-objeto de Juan O'Gorman y José Clemente Orozco para lograr cierta unidad formal o temática. El resultado varía según cada personaje, lo que veremos con más detalle en el último capítulo de la tesis y en las conclusiones.



## 1. VISION GENERAL DE LA HISTORIA DEL RETRATO

El interés o deseo que poseemos los seres humanos de contemplarnos por medio de las interpretaciones de nuestras imágenes parece ser de los impulsos más antiguos. El área del retrato es bastante amplia si lo tomamos como representación o proyección de rostros humanos, pues en cualquier imagen donde los encontremos, podemos considerarlos como retratos. Esa área se extiende aún más si tomamos en cuenta las imágenes esquematizadoras o ideográficas de rostros humanos. Los retratos arte-objeto que veremos más adelante contienen esa variedad de soluciones formales.

Iniciaremos con la secuencia histórica del retrato: en la época paleolítica existió el intento de emplear atributos personales que se limitaban a la utilización de objetos que no transmitían con precisión la peculiaridad individual sino la función social que desempeñaba el personaje: lanzas, corona, cetro, herramientas de los oficios, símbolos de rango, etc.; las caras suelen faltar con frecuencia en las representaciones de esta época o sólo se representan mediante esquemas sencillos.

En la época egipcia se realizaban en las tumbas relieves que representaban la actividad de la vida cotidiana, y en donde se encuentran ciertos objetos decorados que por haber pertenecido a personas determinadas, hacen pensar que se han reproducido en ellas los rasgos de sus propietarios descritos en su ámbito familiar. Un ejemplo es una paleta en relieve cincelada en ambas caras del año 2950 a.c. y sobre la cual se machacaba la pintura para los ojos. Pertenecía al Rey Narmer y su imagen aparece por el anverso y reverso en

diferentes actitudes. Describiendo las imágenes y excluyendo la corona, y tomando en cuenta la altura dominante del personaje principal, podemos reconocer al rey, pero aun así su configuración es la misma que los otros personajes que lo acompañan. Es decir, representa básicamente un signo, el cual significa Barón y lo distingue de sus adversarios.

Es en estas tumbas egipcias donde podemos apreciar una conjunción de elementos que integran objetos y representaciones humanas, aunque como ya lo he mencionado tienen la intención de realizar "esquemas" de personajes distinguidos. En efecto, la aspiración a la vida eterna exigía que la imagen del difunto fuera ideal adoptando características atemporales. De esta manera se establecieron cánones que nos muestran invariablemente al difunto, ya sea sentado delante de una mesa de ofrendas, en lo que se denomina "La escena de la comida", o en marcha hacia la eternidad. Las proporciones dadas al cuerpo, edad, aspecto, actitud, están rigurosamente reguladas y estamos, por tanto, no en presencia de retratos propiamente dichos, sino de ideogramas.

En el nuevo imperio egipcio se produce una apertura y ampliación de tal actitud esquematizadora: surge la influencia de la interpretación acerca de la naturaleza del faraón.

El permitir representar de manera más "naturalista" la faz humana del faraón, posibilita a capas cada vez más amplias de la población alcanzar honores cuyo primer signo consiste en poseer una lujosa morada póstuma. Los artistas de aquella época, teniendo que cumplir más encargos, adaptan los recursos de trabajo.

...se ve así con toda claridad cómo la técnica de la pintura directa, utilizada durante el Imperio Medio en

forma excepcional, llega a suplantar al bajorrelieve, al pintar directamente se suprime una de las operaciones, aun cuando el procedimiento exige al artista un esfuerzo de invención no acostumbrado. Tal como ocurrió en nuestra era cuando el fresco italiano reemplazó al mosaico bizantino por análogas razones de economía, de tiempo y de materiales, la sustitución en las tumbas egipcias de los bajorrelieves por la pintura directa provocó las mismas consecuencias; un arte nuevo nacía, menos suntuoso, más frágil, más vulnerable que el antiguo, pero también más libre, más apto para extenderse y para expresar ideas que se oponían a las tradiciones establecidas.<sup>1</sup>

Tales circunstancias favorecen la existencia del retrato más personalizado, por las posibilidades de las nuevas técnicas. El fin del Imperio Medio egipcio y el establecimiento de un nuevo orden y unidad hace reanudar la serenidad habitual del arte egipcio.

Bajo el reinado de los reyes de Tebas, la religión oficial venera a Amon-Ra que es el sol soberano. Pero la masa del pueblo continúa adorando a Osiris, el señor del reino de los muertos. Se ha agregado a este culto toda una mística acompañada de ritos mágicos, restituyendo al culto de los muertos su carácter más que nunca imperioso y popular. Se practica con ternura y amor, con un minucioso cuidado para que no falte nada a los difuntos resucitados en esta vida del más allá que, al mismo tiempo que es una copia de la de la tierra, no debe contener más que paz y alegría. La imagen es la distribuidora de todos los beneficios y nunca se ha visto un arte funerario tan alegre y tan sereno como el de Egipto de esa época.<sup>2</sup>

Se presentan escenas de la vida cotidiana en donde el difunto aparece aun joven en su entorno. No cabe duda que son retratos, pues fueron decoradas cuando aún vivían los futuros ocupantes. Desde luego que no se trata de retratos que presuponen una pose estudiada y una reproducción fiel, rasgo por rasgo. Más bien eran rápidos esbozos trazados por la mano experta de un artista que los produce por centenares, pero

que sabe no obstante retener la particularidad en el comportamiento o el juego de la fisonomía que diferencia a cada uno de sus clientes.

Habría que distinguir el retrato principal del difunto, que es el que "firma" la sepultura por sus numerosas réplicas que lo muestran en situaciones terrestres dedicándose a sus ocupaciones favoritas, como la caza o la pesca.

El primero permanece forzado y poco personal. En cuanto se trata de pinturas rituales, la tradición religiosa y el canon plástico secular recuperan, en efecto, sus derechos. El concepto del *Ka* del difunto no es modificado y, como siempre, no se le atribuye ninguna virtud individual. Para que el poder de la imagen sea eficaz y real es necesario que el *Ka* permanezca fuera del tiempo y se conforme a un canon ideal. De manera que paradójicamente, esta imagen principal, denominada "retrato del difunto" y que preside el tradicional banquete funerario, es precisamente la que menos muestra la personalidad del señor del sepulcro. Permanece rígida y esquemática mientras que en pleno florecimiento del estilo gracioso, sobre las paredes de la tumba, se despliegan escenas colectivas donde el señor, que participa también, recupera su vivo aspecto. Llegamos así a esta distinción entre el retrato oficial y "el retrato de género", que se nos impondrá en otras épocas con una motivación diferente, pero con un resultado análogo.<sup>3</sup>

Existen ejemplos de retratos del arte egipcio que difieren de la característica serenidad de dicha cultura: en los bajorrelieves de Tell al-Amarna se ve al Rey Amenobis con deformidades físicas exageradamente subrayadas; el cuerpo alargado con el cuello descarnado, el vientre prominente, las nalgas abultadas y el doble mentón.

Tal ejemplo lo podemos considerar como una excepción dentro del arte sereno de Egipto; sin embargo, acentúa la contradicción fundamental que ha surgido en la concepción cósmica egipcia, es decir, el conflicto permanente que suscita el

<sup>1</sup> Galieni y Pierre Francastel, *El retrato*, Cátedra, Cuadernos Arte, España, 1988, p.26

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.26

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.27

sentimiento del particularismo humano en este mundo que se pretende unitario pero que, de hecho, es esencialmente pluralista.

La duración excepcional de la civilización egipcia tiene su explicación en el sentimiento dominante de su pertenencia a un mundo divinamente unido. No obstante, lo que hizo que su arte permaneciera vivo es que este sentimiento fue barrido en varias ocasiones por fuerzas contrarias. De este conflicto favorecido por él ha nacido el género del retrato, que se ha yuxtapuesto en línea paralela a un arte y un ritual cuya única aspiración era la eternidad.

Las motivaciones fundamentales que condicionan la existencia y tendencia hacia el retrato en las civilizaciones anteriores a nuestra era fueron la idea de la superación de la muerte y la del ejercicio eficaz de la función imperial.

El cristianismo propicia la desaparición de una de esas dos razones.

La superación de la muerte ya no se considera como ligada a la imagen. El Cristianismo, tomando la posición contraria de las religiones de donde procede, proclama la separación completa del alma y del cuerpo, acompañada de la destrucción total de éste último. Rechaza toda virtud de transmisión de la vida a través de la imagen y, lo que es más, lleva en germen una preocupación por la idolatría que pronto le llevará a atacar todo intento de encarnación personal en una imagen o en una estatua.<sup>4</sup>

La expansión del retrato en Europa se sitúa con claridad en el siglo IV. Junto con las momias greco-egipcias, la pintura sobre vidrio, los mosaicos de los palacios y los frescos de las catacumbas, el retrato antiguo atraviesa en esta época una fase durante la cual se puede aproximar al retrato moderno. Una fase única y de corta duración pero que representa al final de la

baja antigüedad o Bajo Imperio, una gran época del retrato pintado, puesto que es la primera vez que en occidente se materializa este género en función de sus propios medios, es decir, únicamente pictóricos.

Una de las finalidades en la ejecución de un retrato, según Galienne y Pierre Francastel, es el poder combinar los recursos de un realismo en la representación de las apariencias y el surgimiento o revelación del ser humano. Este difícil equilibrio no es alcanzado a menudo; sin embargo, se logra milagrosamente, para esa época, entre los retratos sobre cristal dorado disperso en varios museos de Europa, y en un medallón que hoy se encuentra incrustado en una cruz conservada en el museo de Brescia. Tres delicadas cabezas, recortadas en una hoja de oro, destacan sobre un fondo de cristal azul oscuro. La tradición sostiene que se trata de la emperatriz Gala Placidia (muerta en el año 450), de su hija Honoria y de su hijo Valentiniano, quien nacido en el año 419 aparece en la imagen con unos diez o doce años. Esto obliga a fechar el medallón aproximadamente entre los años 430 y 432, pero actualmente esta fecha parece a los críticos demasiado tardía para poder conciliar la decadencia general del estilo de esta época con la perfección de la factura de la pequeña obra maestra de Brescia. Otro motivo de perplejidad proviene de la inscripción BOYNNEPI KEPAMI, que se lee sobre el fondo y que parece ser la firma de un taller griego, mientras que la técnica de la obra corresponde más bien a la de los talleres romanos. La dificultad se esquivo con el recurso habitual de clasificar las obras dudosas como pertenecientes a la producción grecorromana. (fig.1)

Un canon riguroso preside la representación de los tres rostros: la abertura del ojo es trazada con dos

<sup>4</sup> Ibid., p.44



Figura 1. Retrato de la emperatriz Gala Placidia, de su hija Honoría y de su hijo Valentiniano.

Medallón incrustado en una cruz conservada en el museo de Brescia.

curvas oblongas de tinte obscuro, está subrayada por una sombra formando pliegue; las cejas están fuertemente entintadas; la nariz, modelada firmemente, tiene las aletas marcadas con un punto casi negro. La boca presenta el labio superior más sombreado que el inferior y sus ángulos se afilan en puntas oscuras; los rostros se alargan en óvalo y las tres cabezas tienen un volumen de iguales dimensiones. Ahora bien, sólo superando esta similitud exigida por una técnica perfectamente preparada es como el artista ha sabido sugerir por medio de pequeñísimos cambios tanto la diferencia de edad como la del físico y la del carácter íntimo de sus modelos.

Ha sido suficiente que el arco de las cejas del niño se corte no precisamente en el medio, sino a un tercio de su longitud, para que el pliegue de su párpado sea un poco más estrecho, que sus pupilas de tamaño desigual se desplacen ligeramente en relación al eje medio, para que su mirada exprese la testaruda desconfianza del adolescente inquieto. La edad de la mujer joven situada en el medio se adivina gracias a una sombra que ahonda sus mejillas mientras que una sombra semejante y obtenida por la misma técnica hace sugerir, en cambio, en la tercera figura la redondez un poco blanda del joven rostro vecino. Los ojos de la mayor se encuadran con un

trazo fuertemente acentuado que ciñe de cerca la pupila, mientras que, gracias a la simple atenuación del rasgo, los de la menor parecen abrirse más ampliamente. Como resultado, una tiene una mirada decidida y despierta; la otra desvaída y un poco tonta.<sup>5</sup>

Esta ciencia de la naturaleza humana, así como esta facultad de reproducirla por medio de toques apenas apreciables, han debido desarrollarse en un medio complejo. Se piensa en la franja oriental de la influencia greco-egipcia, mezclada con los aportes de Asia. Y tal vez por las cortes de Constantinopla, en donde las técnicas romanas fueron transportadas por los emperadores.

El argumento de que se trata de una técnica demasiado perfecta para el reino de Gala Placidia no es del todo decisivo. Las técnicas no mueren de un año al otro ni en todas partes al mismo tiempo: se apagan lentamente dejando su surco de supervivencias tenaces.

Ubicándonos cerca de la época del Renacimiento surge lo que se ha denominado como retrato libre, el ejemplo más antiguo que se considera en occidente es el del Rey Juan el Bueno, y tiene la característica de no poseer un carácter real.

Ninguna insignia, ni siquiera una corona indica la realeza del modelo, sólo una inscripción nos informa sobre su identidad. Juan II se presenta como es: no el rey, sino el hombre. El artista, teniendo en cuenta esta voluntad, que en 1360 era un hecho completamente nuevo, supo sacrificar la representación de pie para dar su importancia a la cabeza. Esta se planta con fuerza sobre una potente espalda y de esa forma nace el retrato laico destinado a una carrera inacabable.

<sup>5</sup> Galienne y Pierre Francastel, op. cit., pp.48 49

El hombre se nos aparece tal como debía ser en su vivir; figura de alguien que gusta de los placeres de la vida, en el cual a la audacia mezclada con preocupación se le agrega un rasgo de apatía.

Años más adelante, en Occidente también, apareció el retrato despojado de todo entorno, el cual fue la cumbre del culto que el hombre podía dedicar a sí mismo. Pero también existía la idea de que el ser humano no era completo si no se ubica en lo que constituía el ámbito de su vida habitual, por lo cual surge una tendencia paralela a esta modalidad y el ejemplo que nuestro es el del pintor que se considera difundidor inicial de la pintura de óleo, Jan Van Eyck el cual en 1434 pinta cuadros con seres humanos en su marco natural de vida, ya sea aquel que construye con sus propias manos o el que le suministra el mundo exterior donde se mueve. El célebre retrato doble que representa en un interior íntimo y de pie a una pareja que acaba de casarse, y de la cual aún se discute si se trata del genovés Arnolfini y de su mujer o tal vez del mismo Van Eyck unido a la suya, marca la pauta que influirá en otros artistas. En efecto, mas tarde, los ensayos de éste género manifestaron fácilmente un aspecto folklórico y anecdótico donde se perderá un poco la dignidad que implica la noción del retrato. Pero el maestro de Brujas ha logrado que la "presencia" de las personas fuera más importante que el entorno y que éste último se integrara en los elementos que caracterizan a las personas sin reivindicar una existencia independiente del cuadro.(fig.2)

A partir de aquí podemos tomar en cuenta una definición de retrato que pueda delimitar un área de estudio que oriente la continuidad del relato histórico.

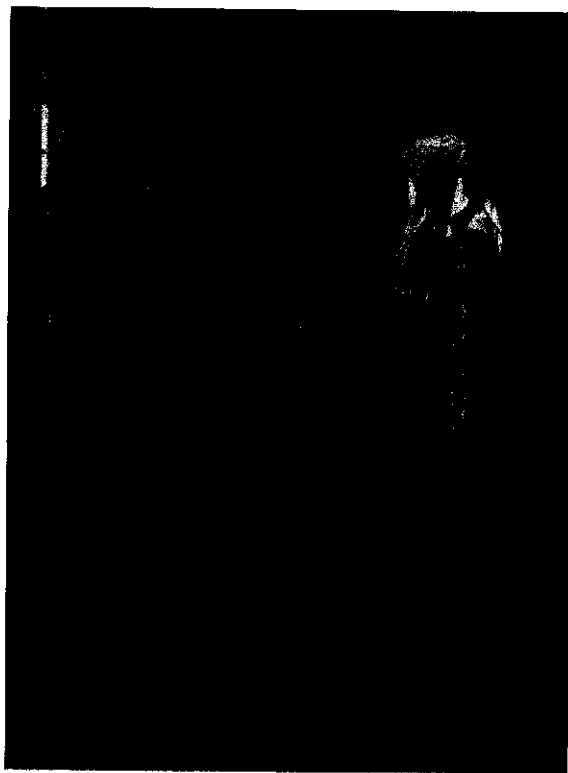


Fig. 2 Los desposorios de Giovanni Arnolfini con Giovanna Cenami. Jan van Eyck.

Retrato es la referencia o "reconocimiento" que elabora alguien acerca de una persona, es decir, de la imagen de su rostro.

En el evento artístico del retrato se conjuga la trilogía de personaje, autor y espectador, en donde el parecido o reconocimiento del retratado es condición para considerarlo como tal. También debe existir por parte del artista la intención del retrato y por parte del "modelo" su consentimiento o parte de él de ser retratado.

De acuerdo con lo anterior se puede considerar a la época renacentista como la iniciadora de los esquemas más significativos de la representación y por lo tanto del retrato como usualmente lo consideramos. La siguiente cita describe algo al respecto:

Las especulaciones de los florentinos iniciadas en la primera mitad del *Quattrocento* por gente del oficio -arquitectos, pintores, escultores y matemáticos- fueron codificadas por los teóricos, entre los cuales el más representativo es el nefasto Alberti. Estos exigieron que la obra de arte se adaptase a la doctrina que habían extraído tanto de las obras de sus predecesores como de los escritos y modelos de la Antigüedad.

El todo quedaba reducido y simplificado a una serie de preceptos metodológicos que constituían una doctrina sobre la perspectiva lineal, las proporciones obligatorias y los cánones de la belleza. Esta doctrina fue erigida como regla de oro y divulgada por los teóricos milaneses y boloñeses. Recorrió el mundo bajo la forma de imperativos verbales. El desconcierto y la confusión que provocaron en las artes son comparables solamente a las que producen en el espíritu de nuestros contemporáneos los ordenadores electrónicos y otras máquinas para pensar.<sup>6</sup>

En el renacimiento, los sucesores del siglo XV tienen diversas opciones entre los varios tipos de retrato que les han legado los iniciadores del género. Disponen del retrato sobre fondo neutro y del retrato sobre fondo imaginario que admite igual un paisaje que arquitecturas o decoraciones al estilo antiguo, interiores o, gracias al efecto visual de la ventana abierta en un muro, la combinación de varios de estos elementos. Puede elegir entre el retrato de perfil y el de frente o de tres cuartos, entre el busto y el retrato de pie, o también el retrato ecuestre, por ejemplo.

En el siglo XVI el retrato de "género realista" puede considerarse autónomo aunque no es practicado por especialistas autorizados sino por pintores que se dedican a las demás ramas del arte siendo retratista de ocasión.

Durero fue un artista que dedicó su actividad a tratar de conciliar la práctica y las teorías artísticas de la Italia renacentista.

La superación de esta contradicción da por resultado retratos destacables en los cuales por medio de la observación del rostro se puede descubrir el alma del retratado. Durero es de los primeros artistas que incrementa notablemente su producción de retratos. En esa época, el retrato se practica de manera significativa en caballete, dejándose de pintar en frescos y cuadros religiosos, reconociendo el carácter profano de esta vertiente y acentuándose su carácter particular al ser propiedad de quien lo encarga, pudiéndole dar la finalidad según sus necesidades.

En la Europa central, en la que abundan las cortes, existe ya una gran variedad de fórmulas del retrato que encuentran partidarios entre la mayoría de los artistas: retrato de corte, oficial, alegórico, filosófico, mórbido, (donde la presencia de la muerte bajo la forma de un cráneo o de un esqueleto acompaña al ser vivo para recordarle la inanidad de las vanas glorificaciones), de carácter o tratado con una naturaleza muerta.

En esta época el retrato es acompañado también por otros géneros como el paisaje. Ejemplo de esto lo encontramos en la Mona Lisa de Leonardo Da Vinci, el cual entre otras de sus ideas sobre la actividad artística mencionaba que el espíritu de una figura debía comprenderse con facilidad, algo que en el cuadro mencionado no se observa, pues es precisamente el misterio y no la facilidad lo que le otorga valor

En Alemania, en donde seguía vigente la Edad Media pero con un espíritu racionalista moderno italiano encontramos un pintor con una actitud contraria a Alberto Durero, para quien las teorías fueron muy importantes; me refiero a Hans Holbein, inscrito en una cofradía semireligiosa y semiprofesional

<sup>6</sup> Galienne y Pierre Francastel, op. cit., p. 108

denominada Zum Himmel, en donde se realizaban trabajos de imprenta de carácter moderno en una época en la que se conserva la organización global del trabajo de la tradición medieval.

Holbein hacía los dibujos de este taller de grabado propiedad de Frobenius, en donde conoció a Erasmo de Rotterdam, uno de los más activos mecenas de los países nórdicos fuera de las cortes principescas y a quien pintaba algunos retratos. Erasmo patrocina a Holbein y lo traslada a Londres, en donde se especializa en el género del retrato desenvolviéndose en el medio de Thomas More.

Surgen contratiempos, como el tener que dejar Londres por una epidemia de peste que sufre la ciudad, y a su regreso encuentra que Thomas More fue decapitado por oponerse al divorcio del Rey. Es recibido por una colonia de comerciantes henciáticos, convirtiéndose después por recomendación de un pariente del Rey en pintor de la corte como muchos otros pintores, y al parecer se siente satisfecho por ese logro.

Presenta con una faz agradable al Rey, a sus esposas sucesivas y a los cortesanos, realizando su obra con agrado, con serenidad y con un optimismo imperturbable. Si la nostalgia del mundo del espíritu se manifiesta excepcionalmente todavía en ese doble retrato francés de los *Embajadores*, que aparecen como sabios en un contexto pleno de objetos simbólicos, en el conjunto de los retratos de la corte no queda ninguna huella de la impresión que ha podido recibir de la atmósfera trágica de ese lugar, donde las reinas sucumben una tras otra por asesinatos premeditados, donde el capricho de un rey corta a Inglaterra sus lazos con el Continente y donde los más generosos e inteligentes hombres de Estado caen en desgracia y sufren la pena de muerte.

La única vez que parece desmentirse su optimismo es en el extraño retrato de Enrique VIII envejecido, pintado en 1542. El Rey aparece en él como un monstruoso maniquí de madera que no tiene nada de humano. ¿Se trata por fin de una revelación? ¿O es un simple procedimiento, un eco

de la moda que consiste en presentar a la naturaleza humana como un objeto o como una naturaleza muerta?<sup>7</sup>

Muchos de los pintores europeos a partir de esa época renacentista tienden a mantener una actitud cambiante hacia el retrato, como Cranach el viejo (1472-1553) quien tiene un estilo gótico tardío y resuelve sus retratos de manera opuesta a retratos como los que hacía Leonardo, o por ejemplo es alguien que estiliza como Da Vinci pero combinando eclécticamente ideas del Renacimiento con el pasado inmediato.

En los retratos de mujeres busca lo insólito. Las compone como muñecas y son tratadas casi como objetos logrando, sin embargo, un rostro especialmente expresivo logrando un estilo muy reconocible.

En el siglo XVI en Italia se inicia un movimiento que tiende a buscar formalmente temas nuevos sin renegar de los tradicionales tomando como punto de partida la maestría técnica de la generación anterior, algo que se ha dado en llamar imprecisamente como manierismo.

El retrato que se practica ya con más independencia sigue con menos docilidad que antes las corrientes que afectan al conjunto del arte pictórico.

Al ser el modelo quien paga, el pintor difícilmente puede actuar con tanta libertad como con un retrato imaginario que también sea realizado por encargo. El retratado raramente se encontrará satisfecho de figurar en un cuadro bajo la forma de una estatua de piedra o de madera o de verse caricaturizado deliberadamente.

Tiziano es considerado como un pintor que ha elevado el prestigio del retrato como

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp.122 123

gran arte, y junto con Giorgione, fue pintor de las cortes principescas de Venecia.

Después, en Bolonia, entra en contacto con el Rey Carlos V, que le concede títulos nobiliarios y la posibilidad de entrar en la corte imperial convirtiéndose después en el único pintor que tenía el privilegio de hacer los retratos del Rey.

Tiziano pudo realizar retratos de grandes personajes en los cuales tuvo la libertad de hacer no sólo un homenaje sino también una interpretación. Podía apreciar la inteligencia o la intelectualidad; pintó una gran cantidad de retratos casi la mayoría de hombres, y en varios de ellos descubría vicios ocultos. Tiziano compartía respeto recíproco con el emperador, de sinceridad por parte del pintor y de confiado abandono por parte del modelo, pero pintó cuadros desconcertantes como el retrato del Papa Pablo III y de sus sobrinos Octavio y Alejandro Farnesio, en donde Tiziano emite un juicio acerca de los poderosos de la época en referencia a la adulación, la astucia, la bajeza con que se puede pagar el poder.

Tiziano influye a varios pintores como el Veronés y Tintoreto, pero es en España en donde el retrato veneciano encuentra un seguimiento con el Greco, influenciado por ambos y por Basamo. El Greco usa el retrato como instrumento de trabajo, pinta con resoluciones decorativas, accesorios indumentarias como peinados de las mujeres y gorgueras y cuellos blancos de hombres en representaciones extraordinarias de luces y reflejos y conjunción de juegos de materias de diversas consistencias.

En el siglo XVII Rubens (1577-1640) tiene una actitud diferente hacia el género del retrato, ya que lo considera como una práctica que no es digna de su actividad

prefiriendo realizar "trabajos más importantes" de la "gran pintura" para lo cual se siente mejor capacitado. A pesar de esto, pinta uno de sus mejores retratos al duque de Lerma que resulta el modelo inicial de retratos ecuestres como los que pintaron Van Dyck o Gericault. El retrato de corte también le permitió efectuar encargos de lo que llamó "la gran pintura". Pinta "bellas mujeres" para la galería de Mantua. Realiza un cuadro de su mujer e hijos donde trata de afirmarse como igual a los poderosos que le pagan los trabajos que le encargan. También combina política con programas artísticos pintando cinco retratos de Felipe IV de España y cuadros históricos de Carlos I de Inglaterra.

En 1628 Velázquez tiene un encuentro en Madrid con Rubens cuando buscaba hacerse un lugar en la corte de Felipe VI. En ese tiempo Madrid era la patria de adopción del retrato oficial mientras que en el resto de España había preferencias por los cuadros piadosos y en Francia y en Italia daban rango más elevado a la "pintura histórica".

Dos grandes pintores contemporáneos y vinculados por amistad representan estas dos fórmulas que responden, en una admirable síntesis, a la realidad de la sociedad española tal como se había constituido a partir del reinado de Felipe II: Zurbarán (1598-1664) y Velázquez (1599-1660), habiendo llegado los dos a la madurez hacia el segundo tercio del siglo XVII, que marca el apogeo de la escuela española bajo el reinado de Felipe IV.<sup>8</sup>

Velázquez, que principió ejerciendo en Sevilla, logra aproximarse a la corte real pintando un primer retrato de Felipe IV que le convierte en "pintor del Rey" siendo un caso similar a Tiziano y Rubens.

A partir de su primer período en Madrid Velázquez revoluciona el esquema tradicional del retrato oficial que

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 158



practicaban los pintores flamencos. Siguió pintando el retrato de pie en traje de cortes o con armadura, pero modificando proporciones, luminosidad y espacio.

Pinta una silueta maciza y alargada a la vez, como vista de abajo hacia arriba, con una cabeza pequeña pero cuidadosamente caracterizada por medio de planos claros y ampliamente extendidos. La actitud de la pose es relajada y flexible. La ubicación del modelo es indeterminada, y consiste en espacios en los cuales las líneas sugieren los interiores y las iluminaciones los exteriores, logrando una confusión que mantiene flexible el retrato; es la primera vez que la sombra aparece para jugar un papel de fijación espacial para indicar la fuente de iluminación.

Velázquez pinta un complicado cuadro con múltiples retratos llamado "Las meninas", en él aparece el autor haciendo el retrato de la pequeña infanta rodeada de su corte, la cual es sorprendida por la llegada del rey y la reina. Apartir de ese cuadro pinta una serie de infantas y reinas donde el color armonizado y esparcido sirve para despejar el rostro y la silueta. Por las resoluciones formales de estos cuadros no es posible considerarlos como retratos oficiales; significan más bien el triunfo de una técnica al servicio de una idea poética que busca crear más una obra que un retrato.(fig. 3)

Por otra parte, Velázquez como Rubens, aunque con una perspectiva diferente, no acepta la condición de retratista como oficio, a pesar de que el retrato le ha servido como corto escalón hacia la prosperidad y la gloria. Ennoblecido, horado, hecho caballero de la orden militar de Santiago, Velázquez se siente un señor, un noble amigo de los príncipes que pinta por gusto y para agradar. Evidentemente, en el siglo de su mejor florecimiento el retrato tiene mala prensa entre los realizadores. ¿Supone esto una vaga consciencia de que ha perdido su antiguo carácter ritual? ¿O existe por el contrario la



Fig. 3. La infanta Margarita a los ocho años.  
Diego Rodríguez de Silva y Velázquez.

conciencia aguda de que éste es el camino más fácil -y por consiguiente, el menos honorable- para alcanzar dinero y favores? De todas maneras será necesario esperar que un nuevo orden de intereses surja alrededor del retrato para que éste vuelva a encontrar la estima de los artistas.<sup>9</sup>

Hubo pintores que no tuvieron el mismo éxito en tratar de experimentar pictóricamente no sólo en las obras imaginativas, sino que al tratar de llevar estas visiones a retratos los que encargaban los trabajos no parecían muy interesados en ser parte de lo que consideraban deformaciones de "la verdad".

Es el caso de los pintores holandeses Frans Hals y Rembrandt Van Rijn.

<sup>9</sup> Galiene y Pierre Francastel, op. cit., p.163

Frans Hals vivió en la ciudad de Haarlem alrededor de 1611; ciudad próspera en aquel tiempo pero que no tenía contacto con la vida de la corte, teniendo como clientela exclusivamente a burgueses.

Realizó retratos colectivos que estaban de moda en las ciudades flamencas y holandesas, como los de la compañía de san Jorge y El festín de la guardia de san Andrés.

Desde 1625 empieza a pintar retratos de una sola persona, logrando hacer clientela privada entre los notables de la ciudad. Pero su estilo de pintar, demasiado libre con caracterizaciones vigorosas, no complace completamente a su público. Simultáneamente pintó niños de la calle y gente humilde de Haarlem: es un truculento realismo popular alto de color y sostenido por una amplia pincelada impaciente, algo diferente a la rutina del retrato oficial, pero que lo llevó a la miseria.

En Rembrandt, que comienza su carrera en Amsterdam hacia 1631, la rutina del retrato oficial se derrumba en provecho de una técnica enteramente personal que se ocupa de temas insólitos.

En ese tiempo, en Holanda no es el retrato de la corte el que tiene auge sino el retrato burgués decente y ampuloso, al igual que el retrato colectivo que interesa a guardias civiles y corporaciones de oficios. Rembrandt fue invitado a practicar estos géneros de retrato por la forma particular de ejecución de sus cuadros religiosos.

Ejecutó entonces, por ejemplo, la lección de anatomía, para la cual utilizó de modelo un muñeco de madera.

Rembrandt realizó aproximadamente 60 autorretratos. En varios de ellos se pintó con trajes exóticos con los que pocos de sus

modelos hubieran consentido vestir: como oriental, como señor, cazador o como guerrero, al final de su vida se pintó como una especie de cómico hilarante.(fig. 4)

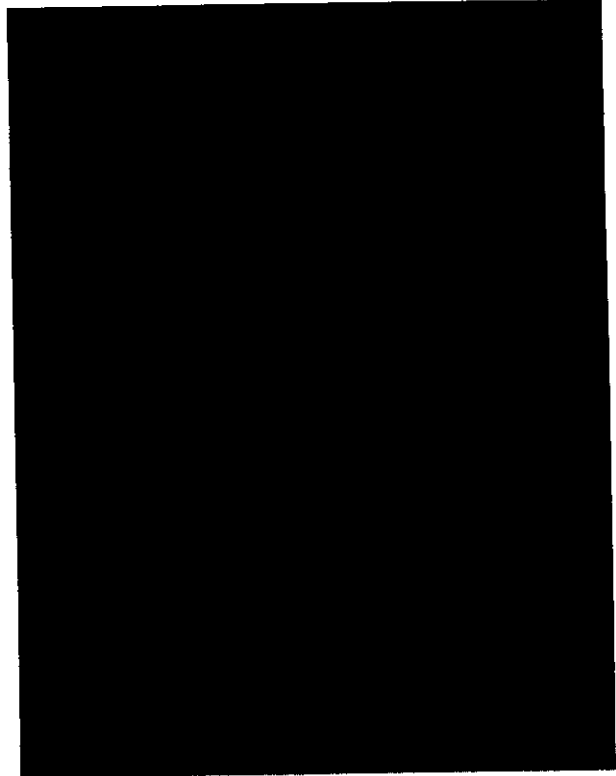


Fig. 4 Rembrandt Harmenszoon Van Rijn.  
**Autorretrato.**

Rembrandt pintó el avance del tiempo en el ser humano al representar la vejez, y a pesar de su mirada lúcida por lo regular no es cruel: sólo expresa el desvanecimiento de la vida que se refleja en un rostro, no es precisamente la destrucción de valores, sino que agrega nuevos que devuelven plena dignidad a las nuevas circunstancias de vida.(fig. 5)

Le apasiona pintar hombres viejos y viejas mujeres y más todavía a aquellas que entre dos edades se aproximan hacia una mutación. Persigue con su pincel a todos los que están al margen de la decencia burguesa, a los judíos, los pobres, los ocultos, los sectarios. Lo demás, es decir, los retratos convencionales, un número considerable de los cuales llevan su firma, lo deja a sus discípulos, que

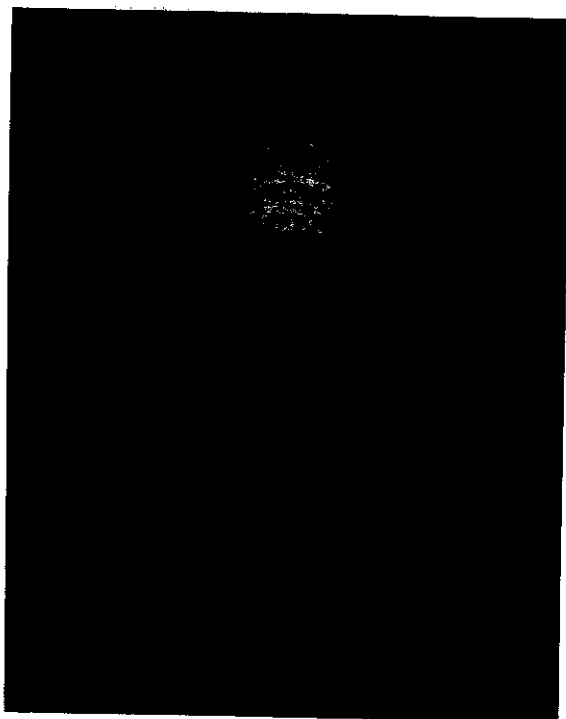


Fig. 5. Cabeza de anciana.  
Rembrandt.

subvienen con esto sus necesidades.<sup>10</sup>

Al final de su carrera, Rembrandt no obtiene ni el dinero ni los honores como Rubens, que supo de alguna manera conservar su libertad de artista negociando sus retratos con los poderosos.

Otro pintor que logró éxito y fama pintando retratos de corte, en este caso inglesa, fue Van Dyck. De origen flamenco, practicó composiciones en donde el personaje retratado es ubicado a un costado compensando al otro extremo con otro elemento, permitiendo organizar el espacio circundante de manera suplementaria, algo que por ejemplo Caravaggio utilizó pero con fondos neutros.

Van Dyck abandona varios años la corte y regresa en 1632 cuando Carlos IV era Rey. La pintura que practica es una asimilación y adaptación que copia a los pintores que llevan más años allí, logrando superarlos por su dibujo virtuoso, la facilidad con que pintaba y la elegancia que adquirirían sus modelos en el cuadro.

Pintó el retrato del Rey con traje de caza logrando un triunfo muy reconocido. El cuadro tiene las características que arriba menciono; en la composición suprime el carácter solemne logrando que el Rey y el caballo que lo acompaña posen en plan de *Vedettes*.

En esta época en Gran Bretaña el retrato es el género dominante (s. XVII y XVIII); el pintor escocés Hogart (1697-1764) se incluye en esta tradición, siguiéndole Reynolds (1723-1792) y Gainsborough (1727-1788) con una influencia pictórica franco-italiana.

En francia (s. XVIII) se destaca Fragonard (1732-1806), considerado el mejor pintor francés de la época, junto con Watteau.

La época imperial de Francia se define principalmente a través de la obra de David, que practica un academicismo que aún influye al que actualmente se practica.

El emperador Napoleón aspira ser una inspiración para que los pintores testimonien su genio militar y también su talento legislador. Desea ser el fundador de una sociedad moderna agrupada a su alrededor en una corte. Esto suponía frente al presente y al futuro, la creación de una nueva escuela de retrato.

En esa época destacan los retratos de dos mujeres: la emperatriz Josefina y

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 168

Madame Recamier, de las cuales David retrató a la segunda, quien encarna la legitimación, por medio de la serena simplicidad de su juventud, del ideal de los años jóvenes de ese mundo nuevo.

Esta también es la época donde se realizó el retrato psicológico que practicó el mejor retratista de esos tiempos: Goya. Los retratos de Goya revelan todas las posibilidades que había para la expresión de los matices de la psicología individual en el retrato oficial, herencia de la época anterior. Los de Goya, comparados con otros retratos contemporáneos ingleses, los de Gainsboroug o de Lawrence, se presentan como composiciones clásicas donde la parte de la decoración o fondo es muy reducida. Estilo que de alguna manera había definido Van Dyck en el siglo XVII. Goya, resalta la separación del modelo con relación a su entorno acentuando su personalidad tanto por el gesto como por los rasgos del rostro, logrando la manifestación de los individuos como personas, como en ninguna otra época se logró.

Con Ingres y Courbet se plantea la finalización o casi desaparición de la evolución del género del retrato: con sus retratos tratan de resolver sobre todo dos cuestiones:

¿Es legítima la representación de los rasgos individuales? El hombre, visto a través de un individuo, ¿qué lugar ocupa en el universo? Una vez más, una nueva fase se ha abierto en la historia del retrato, y esto ocurre porque, finalmente, los retratos pintados por Ingres y por Courbet, hacia la mitad del siglo, han hecho nuevamente sensibles la necesidad y la actualidad de estos problemas dentro de las perspectivas abiertas por los desarrollos de la sociedad moderna originada en la Revolución y el progreso de las técnicas.<sup>11</sup>

Ingres pintó y dibujó retratos durante toda su vida. Trabajaba muy cuidadosamente los detalles de la composición de sus cuadros. Por ejemplo, para el retrato que pintó de madame Moitersier, que era hija de unos amigos del artista, consagro dos años de sesiones de pose, abandonando en los primeros siete años una tela en donde "captó el modelo" terminando después de cuatro años la segunda versión definitiva, logrando conciliar el espíritu moderno con la tradición ayudándose de la perfección técnica para este fin.

Por su parte, aunque Courbet se consideraba a sí mismo como un pintor romántico, y a pesar de que tal movimiento no generó un tipo original de retrato, Courbet lo practicó mucho.

Era muy frecuente que se representara a sí mismo, pero resultó un medio para lograr ideas que se alejaban del deseo de presentar simplemente al modelo. Courbet establece la doctrina de las "alegorías reales" afirmando su voluntad de practicar un estilo realistas por la observación y la consideración de las situaciones colectivas y poético por la calidad de la ejecución. Por ejemplo, pinta un pastorcillo del condado que contempla al artista en su taller pintando a una mujer desnuda, algo que representa el símbolo de la deseada elevación del público popular hacia la cultura.(fig.6) Courbet pintó también un cuadro célebre en donde aparece visitando la casa de su amigo el aficionado Bruyas, el cual tituló *Buenos días M. Courbet*. Pintó igualmente el retrato del poeta Baudelaire que constituye, como algunos retratos de Ingres, una obra que se puede considerar una piedra angular de la estética moderna del retrato.

<sup>11</sup> Galienne y Pierre Francastel, op. cit., pp. 202 203

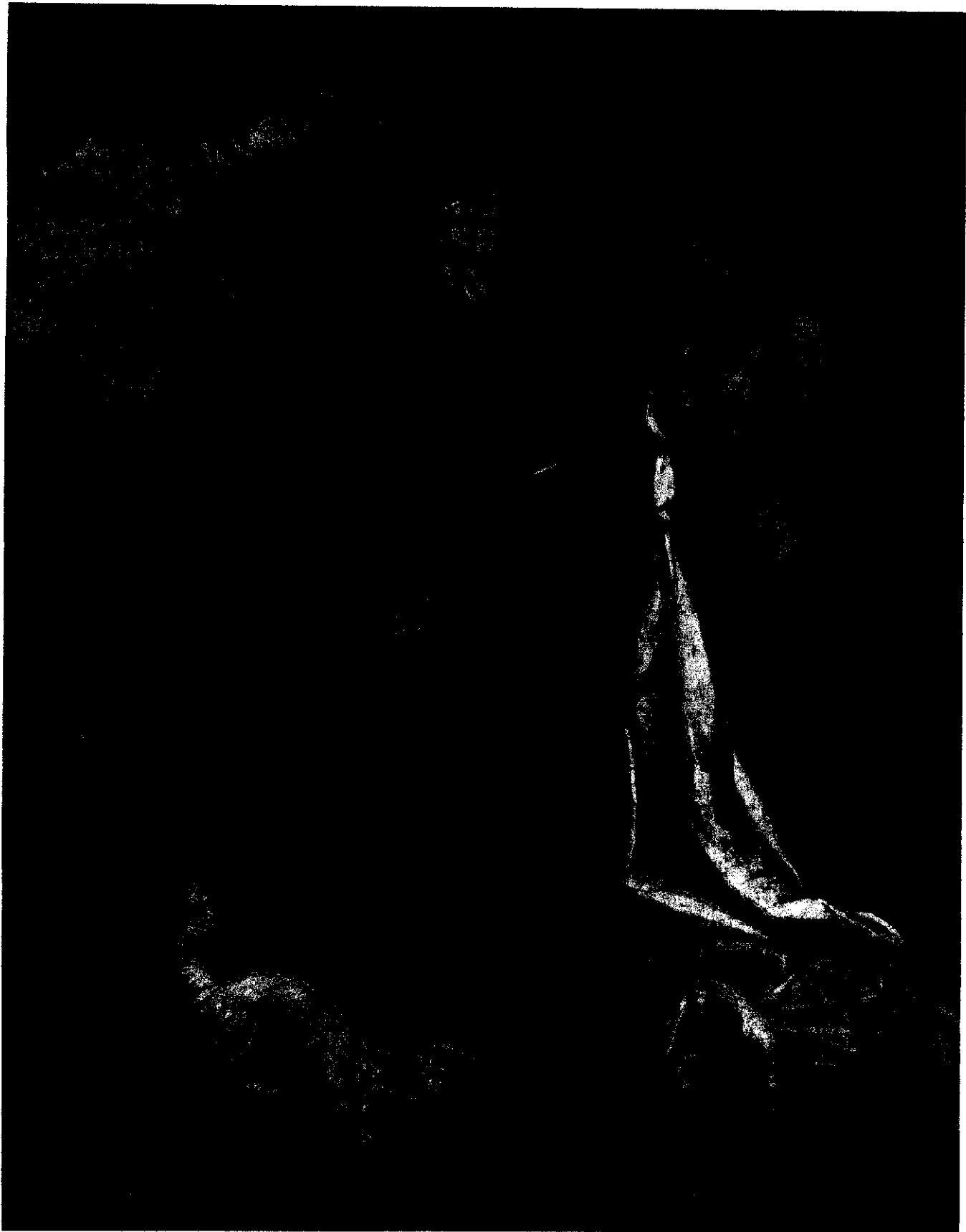


Fig. 6 El estudio del pintor. (detalle). Jean -Désiré-Gustave Courbet.

A finales del siglo XIX los impresionistas pintaron varios retratos pero ya no hay interés suficiente por la expresión de la psicología individual del retratado. Por ejemplo Degas, que ha pintado varios retratos de familiares, realiza uno del vizconde Lepic, que comparte afinidades con el de Baudelaire de Courbet por el interés principal de la composición.

El valor en sí mismo de la composición prima tanto sobre el tema como sobre la representación ilusionista (en el sentido tradicional del término) del modelo. Ya no se puede hablar del retrato en relación con Degas, puesto que este artista utiliza los individuos que le son próximos en su vida corriente, ya no para expresar sus personalidades, sino para captar su fisonomía, sus gestos, su modo de vida, con la intención de manifestar valores completamente desligados de estos individuos. Lo que interesa a Degas no es representar a tal cuñada o a tal prima, sino expresar el movimiento que ha llegado a ser una nueva obsesión de la pintura.<sup>12</sup>

Con la obra de Cézanne y Van Gogh termina por destruirse los presupuestos sobre los cuales reposaba desde hacía siglos la forma del retrato.

En Cézanne la figura humana, una cesta de manzanas, una montaña, constituyen un conjunto de superficies y de líneas situadas en el espacio. Los objetos del mundo exterior ya no tienen interés por ellos mismos, sino para reclamar un deseo de interpretación.

El orden que ahora capta Cézanne son las combinaciones de formas fugaces que pueden ser inmovilizadas para crear signos de conocimiento, asociando estos signos para crear la obra es decir un objeto. Con Cézanne y los actuales artistas existe una superioridad que reposa en la posibilidad que se reconoce a la pintura de crear sistemas figurativos sin que sea necesario pasar por la animación de los seres o por el

reconocimiento de los objetos materiales de una civilización.

Van Gogh, que ha tenido el sentido de la pluralidad de los sistemas figurativos posibles, permanece adherido a la deformación del universo tradicional de las formas.

Continuando con el tema del retrato consideremos lo que Arnold Hauser plantea en su libro Historia social de la literatura y el Arte, acerca del arte naturalista prehistórico.

(...), la característica más peculiar de los dibujos naturalistas del Paleolítico es que ofrecen la impresión visual de una manera tan directa y pura, tan libre de añadidos o restricciones intelectuales, que hasta el Impresionismo moderno apenas nos es posible encontrar un paralelo a este arte en el arte posterior. En este arte prehistórico descubrimos estudios de movimientos que nos recuerdan ya las modernas instantáneas fotográficas; esto no lo volveremos a encontrar hasta las pinturas de un Degas o un Toulouse-Lautrec.<sup>13</sup>

Es precisamente en la época de estos artistas que es inventada la fotografía, y con ella comienza a desarrollarse el retrato fotográfico que sustituye en muchos casos al retrato pintado, eliminando hasta cierto punto su mercado tradicional. En el siglo XX el retrato fotográfico no ha sustituido de manera radical al retrato pintado, que sigue teniendo vigencia a finales del siglo.

El desarrollo técnico de la fotografía ha permitido una total diferencia (en opinión de Mercedes Iturbe) entre el retrato en la pintura y el retrato en fotografía.

La historia del retrato fotográfico tiene aspectos singulares que llaman la atención, por ejemplo la afición muy seria de Lewis Carroll por realizar retratos fotográficos. El

<sup>12</sup> Ibidem, p.216

<sup>13</sup> Arnold Hauser, Historia social de la literatura y el Arte, volumen I. Guadarrama/Punto Omega, pp. 14 15

hecho de que fuera escritor y fotógrafo parece anunciar la combinación de actividades y conceptos en las artes plásticas del siglo XX. Es un caso similar al de Hans Christian Andersen, que realizó un biombo en cuatro partes, un collage de imágenes de personajes y motivos de su época.

También en el siglo XIX los fotógrafos mexicanos concentran su actividad en el retrato fotográfico. Estos trabajos sustituyeron de alguna manera al retrato tradicional pintado (de ahí la importancia que adquirió el escenario que ayudaba a explicar la personalidad del retratado). Con el paso del tiempo, ya adelantado el siglo XX, lo accesible de los medios fotográficos permitió el incremento de retratos en actitudes más relajadas y espontáneas. La solemnidad y en ocasiones rigidez de los retratos fotográficos antiguos que en su gran mayoría pueden considerarse como valores plásticos, están presentes por ejemplo en las tarjetas de visita de Antiocho Cruces y Luis Campa (siglo XIX). Los retratos fotográficos de Casasola (principios del siglo XX), que resultan documentos históricos poseen ya más movilidad por beneficio del desarrollo de la técnica fotográfica; Casasola nunca fue un fotógrafo de estudio.

En la revista Luna Córnea, en su número dedicado al retrato, encontramos un artículo titulado "*Siete reflexiones sobre el retrato*", de Laura Gonzáles y Manolo Laguillo, en el que analizan la relación existente entre el motivo de la fotografía y su autor. Toman como ejemplo de reflexión el trabajo fotográfico de Humberto Rivas y Thomas Ruff. El fotógrafo -sujeto- adquiere singular importancia al mantener constante un estilo de fotografía en retratos de diversas personas -objetos-. Habitualmente consideramos al retrato fotográfico como un registro que nos ofrece una impresión

que nos acerca de manera "realista" al parecido y reconocimiento de alguien.

El trabajo de estos fotógrafos nos muestra lo ilusorio que puede resultar el medio fotográfico. Al mantener un único formato de presentación y una misma distancia en la toma de cada foto, las imágenes resultantes son frías y analíticas. Aun con el registro minucioso de los detalles del rostro (que pueden sugerirnos pensamientos subjetivos) parecen un logro perfecto de un medio que nace de la obsesión por la representación de lo real. Las características personales de cada retratado quedan ocultas en esta estandarización de imágenes evidenciando lo abstracto en que se puede convertir el medio fotográfico al hacernos creer en espejismos.

Continuando con el retrato en pintura y con su vigencia en el siglo XX mencionaré algunos aspectos esenciales del expresionismo alemán y sus antecedentes. En los retratos que realizaron los artistas de este movimiento observaremos más claramente sus diferencias con los retratos fotográficos que acabamos de ver.

Se consideran precursores directos del retrato expresionista a los pintores que pertenecieron a la generación que siguió a los impresionistas: Gauguin y Van Gogh, Munch y Ensor. En ese tiempo las ideas simbolistas tenían un auge y enfatizaban lo sobrenatural, lo incomunicable y lo inescrutable. Van Gogh escribe y hace hincapié en la intensidad directa y expresiva al anotar en 1890:

«Lo que más me excita en mi profesión, muchísimo más que cualquier otra cosa, es el retrato, el retrato moderno. Procuero hacerlo a través del color... Ya lo vez, me *gustaría*... pintar retratos que dentro de cien años les parezcan a la gente de aquella época como unas apariciones. Por lo tanto no pretendo conseguir tal cosa a través de una

semblanza fotográfica, sino mediante nuestros aspectos apasionados, utilizando nuestra ciencia y nuestro gusto moderno por el color como un medio de expresión y de exaltación del carácter.»<sup>14</sup>

“Quiero hacer el retrato de un amigo, un artista que sueña grandes sueños, que trabaja tal como canta el ruiseñor, porque está es su naturaleza. Quisiera introducir en el cuadro toda mi admiración, todo el afecto que le tengo.

Lo pintaré, pues, tal como es y, para empezar, tan fielmente como pueda.

Pero con todo esto todavía no está terminada la pintura, para acabarla, me convierto en un colorista arbitrario.

Exagero el rubio de sus cabellos, llevo a tonos anaranjados, al cromo, a un color claro limón. Detrás de la cabeza pinto el infinito en vez del muro común y corriente de mi cuarto. Pinto un fondo del más rico

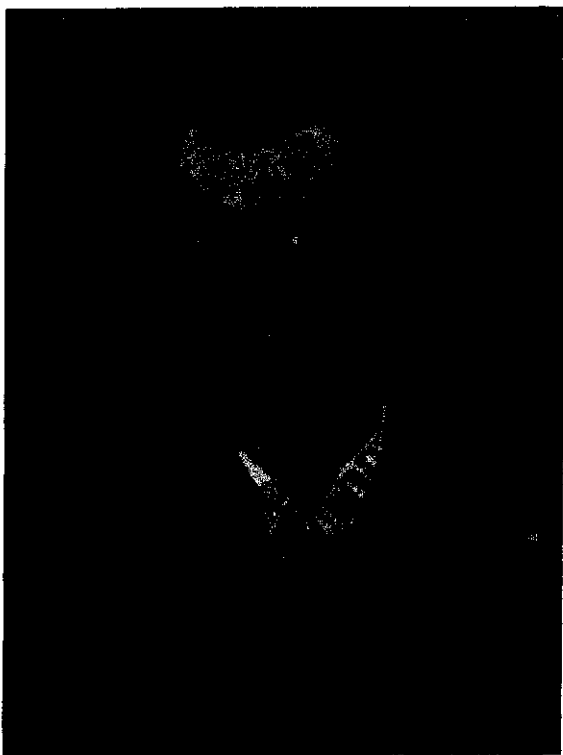


Fig. 7 Retrato del pintor Boch.  
Vincent Van Gogh

azul, cobra un aspecto místico, como una estrella en el profundo azul del cielo.”<sup>15</sup> (fig. 7)

El ejemplo de Gauguin, amigo de Van Gogh fue tomado por los expresionistas por sus características. El había valorado las cualidades del arte primitivo. Era deliberadamente bohemio, contrario a toda convención. Los gruesos contornos y las generosa zonas con un solo y brillante color, que son los rasgos predominantes del estilo decorativo que él llamó sintetismo, reaparecen en formas diversamente modificadas en la obra de varios artistas alemanes.

Otro pintor que influye en el expresionismo es el excéntrico recluso de Ostende, Ensor. Lo caracterizaba su capacidad de sugerir lo sobrenatural y lo siniestro en medio de lo mundano, así como a la inquietante perversidad de su imaginación. Sus pinturas con personas ocultas por máscaras carnalescas, o con calaveras en vez de caras, son algunas veces aterradoras y otras divertidas. Para Ensor, al igual que para Van Gogh y Gauguin, el color era el medio expresivo más importante.(fig.8)

Del pintor Munch se puede decir que su arte es algo más que un espejo de su propia vida interior; es también el intento de lograr un acuerdo con esta vida. El tema recurrente de sus cuadros -un retrato, un paisaje o una composición de la figura- es el interior humano: la sensación de soledad y la alienación evocada por la contemplación del personaje o la escena. «La naturaleza -escribió Munch poco antes de su crisis nerviosa de 1908- no es tan sólo visible para el ojo, sino también muestra las imágenes del alma, las imágenes situadas detrás de los ojos».

<sup>14</sup> Frank Whitford. Retratos expresionistas, Ediciones Destino., p.19

<sup>15</sup> Paul Westheim, El retrato mexicano contemporáneo, INBA, p.15



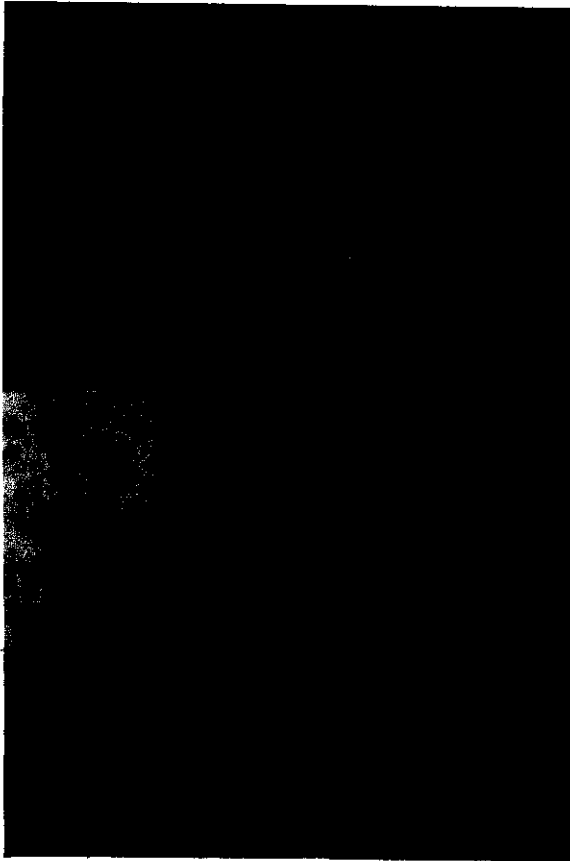


Fig. 8 Retrato de Ensor con máscaras (o Mi retrato rodeado de máscaras ).  
James Ensor

Hay diferencias entre Munch y Van Gogh en resolver técnicamente «Las imágenes interiores del alma» como muestra un autorretrato de 1895. En este cuadro existe una evocación del humor y de la tensión mental manifestada de manera auténtica como el retrato por ejemplo que Van Gogh hace de Gachet, pero el color tiene un papel menos importante que el extremo contraste de tonos del trabajo de Munch. Podemos apreciar que no existen demasiadas distorsiones formales. El efecto dramático lo logra mediante la extraordinaria colocación de la fuente luminosa que, según dice, pretendía sugerir un fuego infernal, un truco literario muy usual en su obra, que es un rasgo que delata

los vínculos entre el expresionismo y el simbolismo. Es una imagen que se presenta insustancial y que no sugiere una carne sólida, sino una manifestación fantasmagórica conjurada a partir del humo del cigarrillo. (fig.9)

Se considera al escritor Kasimir Edschmid (1890-1966) como quien formula los principios esenciales del expresionismo:

- La realidad ha de ser creada por nosotros. Hay que arrancar al objeto de su verdadero significado. No debemos darnos por satisfechos con los hechos aceptados, supuestos y registrados; la imagen del mundo ha de ser reflejada con sinceridad, sin falsificación. Pero esta imagen sólo está en nosotros mismos.

- Así, todo el mundo del artista expresionista se convierte en visionario. El no mira, ve. El no representa, experimenta. El no copia, forma. El no toma, busca. Ahora, ya no hay una serie de realidades: fábricas, casas, enfermedades, prostitutas,

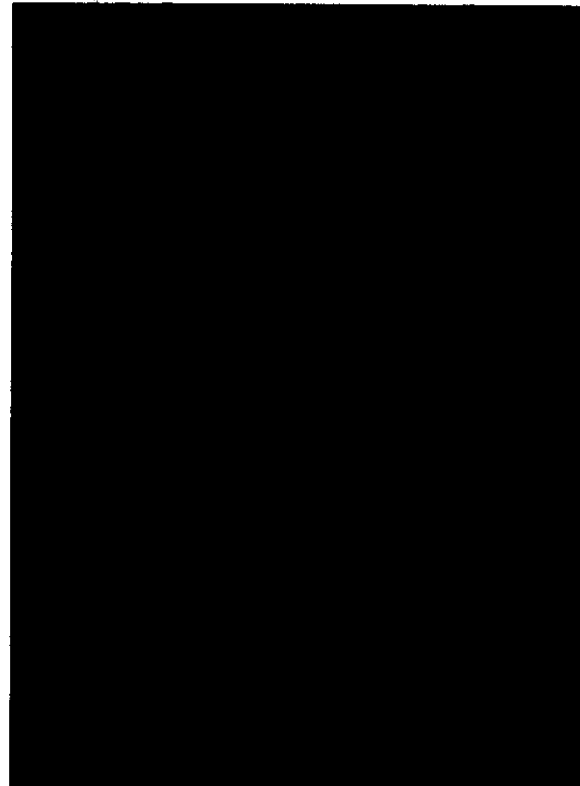


Fig. 9 Autorretrato con cigarrillo.  
Edvard Munch

gritos y hambre. Ahora sólo hay la visión de todo ello.

- La realidad sólo tiene significado cuando la mano del artista se adentra en ella para agarrar lo que hay detrás.

A diferencia del científico, el pintor no tenía a su disposición el microscopio ni la cámara de rayos X para ayudarse en su búsqueda de un nivel de la realidad más allá de la percepción común, sin embargo, tenía sus sentimientos y su intuición, y llegó a creer que el camino hacia la verdad superior comenzaba, como sugería Edschmid, dentro de uno mismo, con su respuesta subjetiva a la experiencia. No era la topografía de un paisaje en particular lo que ahora deseaba pintar, sino más bien las reacciones provocadas en él por la visión del paisaje. Las exageraciones resultantes en color y forma son el registro sismográfico de intensos acontecimientos emocionales.<sup>16</sup>

Otra de las características del expresionismo es el poseer un carácter un tanto religioso.

La revolución espiritual en la Europa Central que recibe el nombre de «expresionismo» parece también querer revivir, una vez más, tendencias religiosas.

Desde luego, esto representa una sorpresa fuera de lo común, ya que ¿acaso no prestó Nietzsche su mayor servicio al destruir a Dios? Y ahora... unas inclinaciones religiosas "atávicas" empiezan a mostrarse de una manera inequívoca.

Varios de los pintores expresionistas, entre ellos Franz Marc y Wassily Kandinsky tenían creencias religiosas del tipo más esotérico.

Más sencillas tal vez, pero no menos fervientes, fueron las creencias religiosas de Emil Nolde, que, aunque nominalmente cristianas, no se distinguen en ciertos puntos del panteísmo. En 1909 empezó a dedicar gran parte de sus energías a temas religiosos, y en un párrafo de su autobiografía revela las

estrechas afinidades existentes en el expresionismo entre el éxtasis creativo y la fe".<sup>17</sup>

Otra raíz que nutre el expresionismo igual de profunda que la religiosa y que es articulada con más precisión, es la creación de artistas y escritores convencidos de que el nuevo arte hacía algo más que reflejar un deseo de una nueva sociedad, ya que en realidad ayudaban a crearla.

El expresionista tiene la característica también de reverenciar ciertos momentos del pasado -entre ellos la Edad Media- y se sentía fascinado por lo que se considera «primitivo». Así mismo en ocasiones el expresionista presentaba características que indicaban su interés hacia el romanticismo, con el culto a la originalidad y su fascinación ante lo grotesco, lo inconsciente y lo maligno. Su interés por las ciudades es contradictorio pues le impresiona a la vez que la cuestiona al verla también como una trampa.

El pintor ruso Kandinsky, establecido en el sur de Alemania, también se interesó por un primitivismo pero relacionado con el arte popular, especialmente la pintura sobre vidrio practicada en la región Alemana de Baviera y utilizada principalmente en la elaboración de pinturas votivas relacionadas con los calvarios situados al borde de los caminos. El arte infantil también fue motivo de inspiración y admiración por los expresionistas quienes también se sintieron atraídos por los dibujos de dementes que, según creían, expresaban la vida interior con una fuerza y una inmediatez de las que el artista adiestrado, sofisticado, se mostraba trágicamente incapaz. Kandinsky apreciaba de manera especial la música, admiraba a Arnold Schönberg por las poderosas emociones del compositor que se pensaba que surgían con mayor intensidad a través

<sup>16</sup> Frank Whitford, op. cit., p.9

<sup>17</sup> Ibid., p.11

de una técnica poco refinada y más bien torpe, en comparación con lo que hubiera representado de haber sido Schönmberg un artista técnicamente experto.

Como ya he mencionado era importante para los expresionistas la autenticidad en su trabajo y los sentimientos fuertes expresados intensamente, motivo de una apreciación de diversas clases del arte "primitivista", al que consideraban incorrupto de acuerdo con unas pautas extraordinariamente refinadas y cultivadas, y sobre todo educadas, de cuño europeo.

Kirchner y los demás artistas de Dresde que en 1905 fundaron el grupo *Die Brücke* (El Puesto) se sintieron inspirados por el ejemplo de Gauguin, estudiaron el arte y los artefactos de Oceanía en el museo etnográfico local, realizaron tallas en madera para emularlos, y decoraron sus estudios con la intención de insinuar el ambiente de un estilo de vida primitivo. Algunos pintores como Emil Nolde, integrante del grupo Die Brücke, por poco tiempo realizó algunas expediciones etnográficas en 1913 y 1914 por China e Indonesia hasta Nueva Guinea y pintaba y estudiaba mientras viajaba. Max Pechstein fue otro integrante de Die Brücke, las condiciones de trabajo tan apinada al intentar disolver el individualismo en una identidad de grupo, reflejaban el deseo de una "comunidad" y de una "hermandad" primitivas en un microorganismo de sociedad ideal. (fig.10)

Todos estos artistas conceden un significado especial al retrato. Ninguno de ellos lo practicaba de manera tradicional, es decir, tratando de captar una semejanza y ganarse la vida gracias a esos encargos. Cada uno de ellos pintaba a alguien por el interés que sentía de hacerlo, porque se



Im Jahre 1902 lernten sich die Maler Bleyl und Kirchner in Dresden kennen. Durch seinen Bruder, einen Freund von Kirchner, kam Heckel hinzu. Heckel brachte Schmidt-Rottluff mit, den er von Chemnitz her kannte. In Kirchners Atelier kam man zum Arbeiten zusammen. Man hatte hier die Möglichkeit, den Akt, die Grundlage aller bildenden Kunst, in freier Natürlichkeit zu studieren. Aus dem Zeichnen auf dieser Grundlage ergab sich das allen gemeinsame Gefühl, aus dem Leben die

Anregung zum Schaffen zu nehmen und sich dem Erlebnis unterzuordnen. In einem Buch "Odi profanum" zeichneten und schrieben die einzelnen nebeneinander ihre Ideen nieder und verglichen dadurch ihre Eigenart. So wuchsen sie ganz von selbst zu einer Gruppe zusammen, die den Namen "Brücke" erhielt. Einer regte den anderen an. Kirchner brachte den Holzschnitt aus Süddeutschland mit, den er, durch die alten Schnitte in Nürnberg angeregt, wieder aufgenommen hatte. Heckel schnitt wieder Holzschnitte; Kirchner bereicherte diese Technik in das seinen durch die Bemalung und suchte in Stein und Zinn das des Rhythmus der geschlossenen Form. Schmidt-Rottluff machte die ersten Lithos auf dem Stein. Die erste Ausstellung der Gruppe fand in eigenen Räumen in Dresden statt; sie fand keine Anerkennung. Dresden gab aber durch die landschaftlichen Reize und seine alte Kultur viele Anregung. Hier fand "Brücke" auch die ersten kunsthistorischen Stützpunkte in Oranien, Behmen und anderen deutschen Meistern des Mittelalters. Bei Gelegenheit einer Ausstellung von Amiet in Dresden wurde dieser



Fig. 10 La << Chronik KG Brücke >> (Crónica del Grupo de Artistas del Puesto), 1913. El texto redactado por Kirchner llevó a la disolución de esta comunidad artística. El grabado en madera de la portada, con los retratos de sus cuatro miembros, así como los dos grabados de la primera página son obra de Kirchner.

sentía fascinado por una personalidad particular y creía poder entenderla mejor si trataba de fijarla sobre la tela. (fig.11) También todos estos pintores se retrataron a sí mismos repetidamente, no sólo por ser sus propios modelos gratuitos y más disponibles sino, además, porque querían descubrir algo más acerca de su propia personalidad. (fig. 13)



Fig. 11 Retrato del poeta Max Herman-Meisse.  
Georg Grosz

Es interesante observar que varios de los retratos de los expresionistas son de personajes del mundo artístico, músicos y actores. El período fue notable para la cohesión y riqueza de la vida cultural alemana. En Berlín y en Viena, especialmente, vínculos de amistad, cooperación y mutua inspiración unían a personas que eran creativas en todos los aspectos imaginables.(fig.12)

Se considera que la historia del expresionismo es una depuración inalcanzable en lugar de un estilo propiamente dicho. Se desarrolló en Alemania en dos movimientos sucesores que lo consideraron y catalogaron como reliquia ya desgastada. Los seguidores del



Fig. 12 Retrato de Asta Nielsen.  
Erich Heckel.

dadaísmo de la Neve Sachlichkeit eran, en su gran mayoría antiguos expresionistas como Groz, Becman y Dix. El expresionismo puede ser considerado hoy como la principal contribución alemana y austríaca al arte del siglo XX, y es también el responsable de la supervivencia del retrato en la pintura moderna.



Fig. 13 Autorretrato de perfil. Otto Dix.

## 2. RETRATO ARTE-OBJETO EN MEXICO

### a) Multiculturalidad prehispánica y unidad formal

Mucho del trabajo plástico de la época prehispánica del país no ha podido ser totalmente descifrado en su carácter significativo.

Dicho trabajo de nuestras culturas prehispánicas fue casi extinguido con la presencia europea; devaluado y falsificado para fines de dominación, olvidado durante siglos en la época colonial. A pesar de esto se han logrado conservar objetos que para aquellos habitantes y no tan claramente para nosotros, comunican su concepción del ser humano y del mundo, base de su cultura.

Las esculturas o códices han sido tomados en cuenta por su calidad estética, es decir, como obras de arte, y no como tal vez debieran serlo: como documentos escritos que tienen la finalidad de que podamos descifrar su significado.

La iconografía ofrece la posibilidad de que por medio de sus herramientas y procedimientos podamos tener la posibilidad de efectuar una lectura.

Básicamente, la cultura denominada prehispánica comprende el conjunto de manifestaciones desarrolladas en la región designada como Mesoamérica desde los olmecas, hacia el año 1200 a. C., hasta el momento de la destrucción de los aztecas en el primer cuarto del siglo XVI.

Durante ese lapso de tiempo y en esa región se multiplicaron hechos de cultura superior, que los diversos vestigios nos muestran como equivalentes de páginas escritas abiertas a nuestra capacidad indagatoria.

Se considera que la cultura olmeca es la más antigua del México prehispánico; es la hipótesis de que aproximadamente hace 32 siglos surgió en la zona selvática, lacustre y pantanosa que ahora ocupan las partes próximas al Golfo en los estados de Veracruz y Tabasco.

Los lugares en donde se encuentran vestigios de esa cultura son principalmente tres: San Lorenzo, Tres Zapotes en Veracruz y la Venta en Tabasco.

Los vestigios son un conjunto de objetos como ruinas desgastadas, fragmentos de acueductos, centenares de esculturas, algunas de tamaño mayor, que pueden indicar la importancia de una significación especial.

La vida humana que determinó estas creaciones aún es un misterio, pero tales objetos son un testimonio de la búsqueda, el encuentro y consolidación del conocimiento que los manifiesta.

Las actuales interpretaciones, según Bonifaz Nuño, han caído frecuentemente en confusiones, derivadas por lo general por la creencia de que esas culturas estaban integradas por seres de espíritu y creencias primitivos.

Varios trabajos de apariencia eminentemente espiritual han sido interpretados como manifestaciones de tiranía o como rudimentarios impulsos de vida material, teniéndolos como objetos de veneración. Aún así, Bonifaz Nuño considera:

(...) y aquí estamos ahora otra vez ante estas obras, frente al legado material y espiritual de aquellos hombres, testimonio indudable también de los hombres que somos nosotros. Obras que a pesar de las persistentes diferencias individuales que guardan entre sí, revelan un estilo plástico particular y unitario. Formas análogas, semejantes presencias van apareciendo en ellas, constituyéndolas en sistema ciertamente perceptible.

De manera natural, la unidad exterior manifestada en el estilo, debe corresponderse con la interior unidad de la idea expresada por aquella. Ha de haber, así, una idea fundamental que explique y haga la base unitiva del sistema de formas definidor de estilo. Y esa idea, habida cuenta de que la olmeca, por su antigüedad, es el origen de las culturas que después de ella aparecieron en nuestra tierra, presumiblemente tiene que pervivir en éstas, otorgándoles así mismo la unidad de su sentido.<sup>18</sup>

El investigador Miguel Covarrubias, con ideas similares, ha propuesto la hipótesis (1942) de que la cultura olmeca es sin duda madre de otras culturas, como la maya, la teotihuacana, la zapoteca, la del Tajín y otras. Covarrubias propuso un cuadro de imágenes donde relaciona un rostro olmeca y otros cinco correspondientes a las culturas de Oaxaca y maya (fig.14). Cuatro años más tarde publica un cuadro ampliando el número y la variedad de rostros: 20 en total y ordenados alfabéticamente. La A es un rostro olmeca del Museo Americano de Historia Natural; la T corresponde a un bracerío de barro de estilo azteca, con la representación de Tláloc; las intermedias corresponden a diversas culturas de Mesoamérica.(fig.15)

Esta entidad llamada Tláloc es la más abundante en su representación en objetos plásticos de Mesoamérica al igual que los permanentes motivos de representación: el hombre y la serpiente.

Aislados o en combinaciones, hombres y serpientes imponen su universal multiplicidad en

nuestra plástica antigua, desde su nacimiento hasta su extinción en los últimos días de Tenochtitlán.<sup>19</sup>

Basándose en estas características Bonifaz Nuño considera que los rasgos de figuras olmecas son de carácter serpentino, no de jaguar, como todavía se acepta y propone una hipótesis que considera que el rostro denominado **Imagen de Tláloc** esta conformado por el encuentro de dos

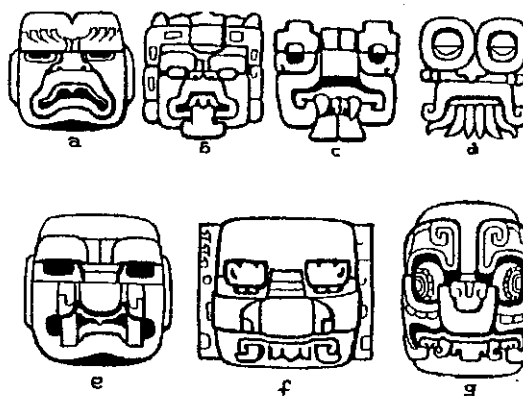


Fig. 14 Primer cuadro. Tomado de Covarrubias, 1942.

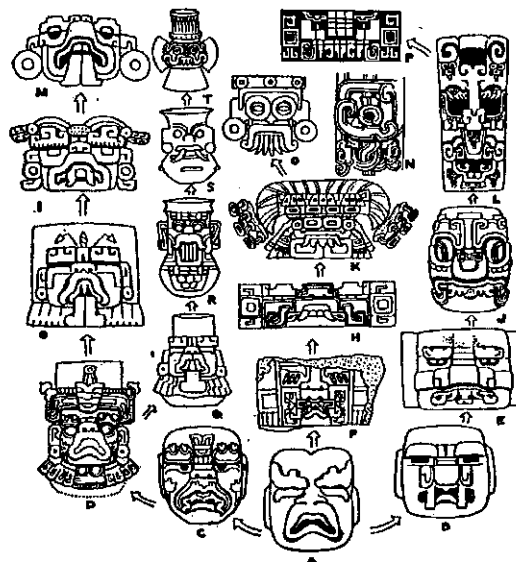


Fig. 15 Segundo cuadro. Tomado de Covarrubias, 1946.

<sup>18</sup> Rubén Bonifaz Nuño, Hombres y serpientes, iconografía Olmeca, UNAM, pp. 10 11

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 18

serpientes de perfil que al unirse dan por resultado un rostro humano serpentino estilizado, como lo muestra la figura de la colección Uhde del Museo Etnológico de Berlín (fig.16) y explica formalmente tal estilización confirmando el cuadro de Covarrubias como confirmación de que las formas de las figuras reptílicas y ofidias de la imaginería olmeca derivaron en imágenes de las demás culturas de Mesoamérica.

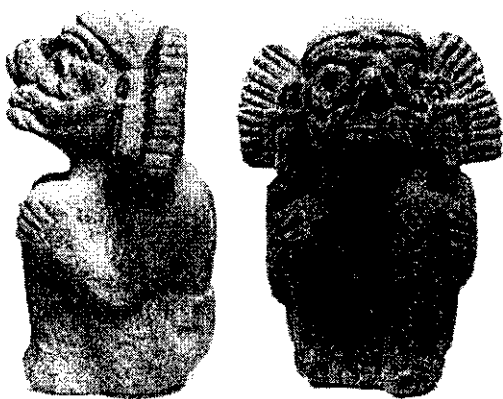


Fig. 16 Tíaloc de la colección Uhde del Museo Etnológico de Berlín

Otra pieza que aclararía aún más el cuadro de Covarrubias es la que actualmente se exhibe en el Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana. La pieza se define en sus contornos esenciales por características formales olmecas; curvas suaves, mejillas ampliadas, mentón redondeado y cabeza que en lo alto tiene una abertura en forma de V, tiene bajo el tocado una frente ancha, los ojos son hendiduras horizontales que son apartadas entre sí por un abultado entrecejo que se abre hacia arriba, también en forma de V; los párpados superiores son prominentes, la nariz es de alas encontradas y tiene esculpidas las fosas semicirculares, apoyando su parte baja en el límite horizontal del labio superior, la boca tiene la forma trapecial típica de los

rostros olmecas, el labio inferior con la parte central ascendente se acomoda en el espacio que determina el borde del labio superior quedando ensanchado en esta parte media y más angosto y descendente en los extremos quedando la boca ligeramente entreabierta.(fig.17)



Fig. 17 "Tíaloc Uhde Olmeca" del Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana.

En esta configuración de rostros se contiene un conjunto de figuraciones de una asimetría especial, donde se encuentran rasgos distintos en imágenes apareadas que se esperarían iguales y que no es una característica de la escultura olmeca. Estas figuraciones son 14 distribuidas en siete parejas, como los del rostro principal formando espacios para seis rostros más, pero de ofidios, ordenados también por parejas.

Los párpados superiores del rostro monumental se conforman con cabezas de serpiente con las fauces abiertas vueltas hacia el exterior. Los párpados inferiores



son formados por delgados cuerpos de sierpes cuya cabeza, una frente a la otra, construyen el puente de la nariz percibiéndose sus colmillos y el perfil de sus lenguas y también dos cabezas de serpientes que están enfrentadas definen y explican la forma singular del labio superior. Rasgo esencial de las figuraciones humanas olmecas, la boca esta entreabierta dejando ver siete dientes triangulares implantados en la encía superior quedando uno de ellos por supuesto al centro. (fig.18)

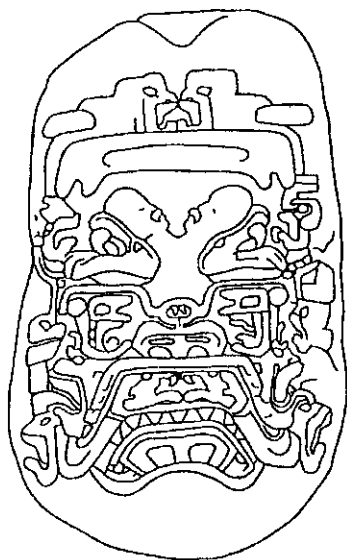


Fig. 18 Tiáloc Olmeca

Hay una clasificación en cuanto a grados de estilización de los rostros humanos del arte olmeca.

- En el primer grado predomina la forma que se le da en la boca y nariz, con ojos variados en formas y colores. (fig.19)
- El segundo grado de estilización se caracteriza por la representación de rostros humanos, pero sin carácter individual. (fig.20)
- El tercer grado, que es el que nos interesa, contiene rostros humanos con definiciones particulares individuales, es decir, son retratos de personas únicas. Aun así, poseen como los dos grados anteriores una estilización en la boca, sobre todo en el labio superior que en ocasiones se amplía.

Entre estos tres grados de estilización encontramos combinaciones y variantes matizados entre si y los unifica el rasgo básico en la representación del labio superior.

Mencionaré ahora las cabezas colosales pertenecientes al tercer grado, las cuales son consideradas como retratos, tal vez de sacerdotes, gobernantes, sabios o jugadores de pelota; por las particularidades de los rasgos faciales puede ser admitida tal consideración, pero, aún así, no es algo que se pueda corroborar.

Muchas veces la finalidad de los retratos que se consideran obras de arte no es tan sólo reproducir una imagen fiel del modelo, sino que se pretende por medio de un inagotable juego de abstracciones, y es el caso de obras prehispánicas, trascender la realidad en otra por encima de las apariencias puramente físicas, de la permanencia esencial de un elemento invariable.

Esta nueva realidad propuesta por el artista puede considerarse como una ampliación de sí mismo y por medio de ciertas convenciones plasma los valores humanos de las culturas donde tal arte se manifiesta.

De esta manera el artista logra representar, por medio de su facultad expresiva, un alejamiento de la realidad

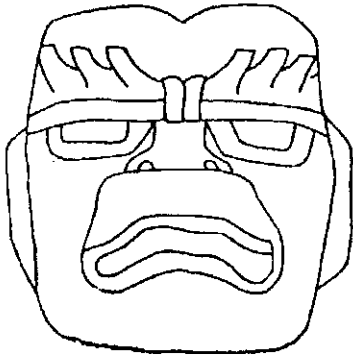
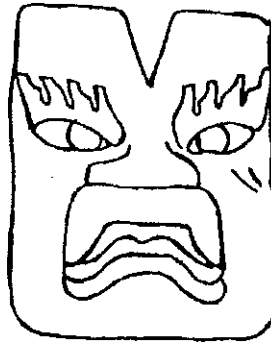
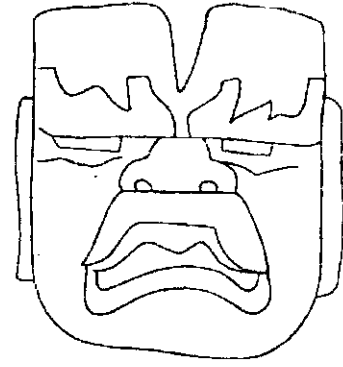


Fig. 19 Hacha del Museo Británico.



Hacha del Museo Nacional de Antropología, México.



Idolo de piedra verde del Museo Nacional, Washington.

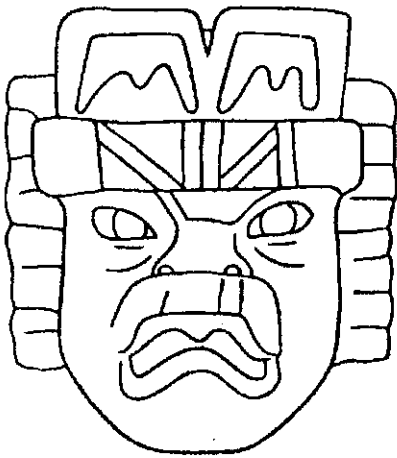
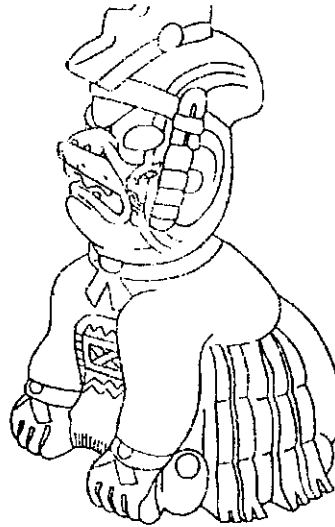


Fig. 20 Monumento 10 de San Lorenzo.



El llamado Tigre de Necaxa



Monumento 1 de Las Limas. Rostro de la figura menor.

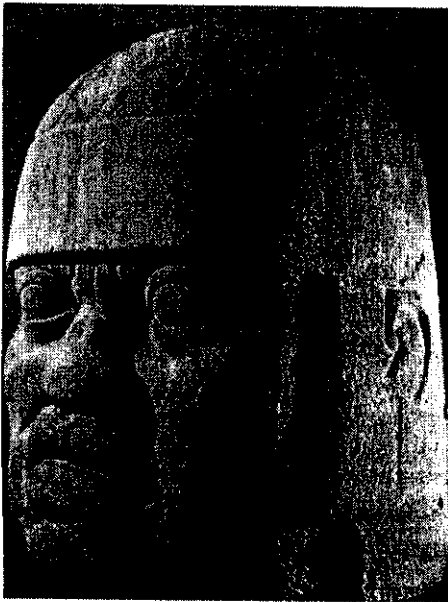


Fig. 21 Cabeza Colosal 6. Monumento 17 de San Lorenzo.



Fig. 22 Cabeza Colosal 2. Monumento 2 de San Lorenzo.

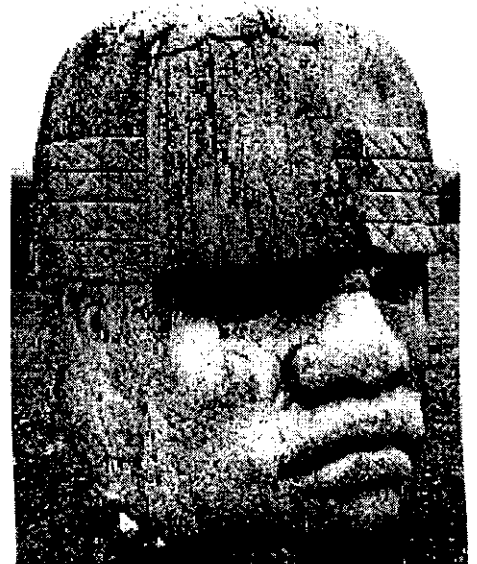


Fig. 23 Cabeza Colosal 4. Monumento 4 de San Lorenzo.

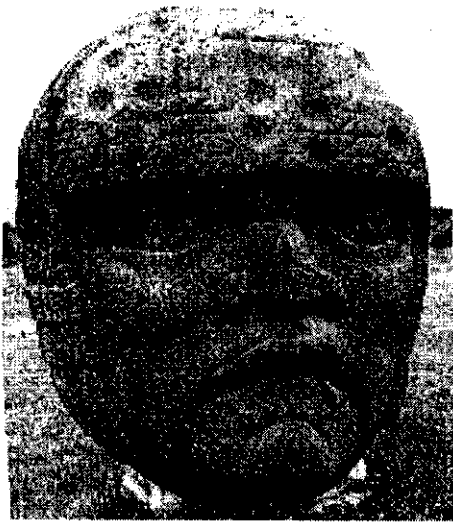


Fig. 24 Cabeza Colosal 3.  
Monumento 3 de San Lorenzo.

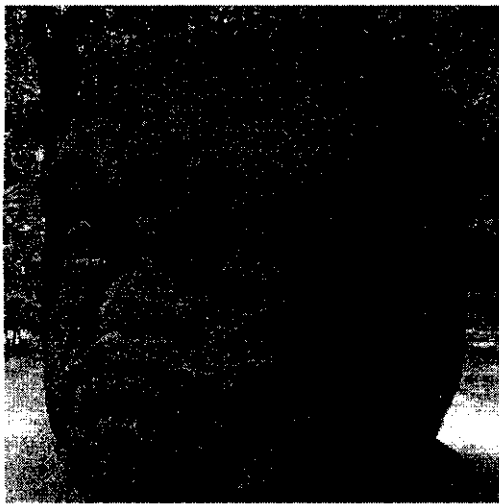


Fig. 25 Cabeza Colosal 1.  
Monumento 1 de la Venta.

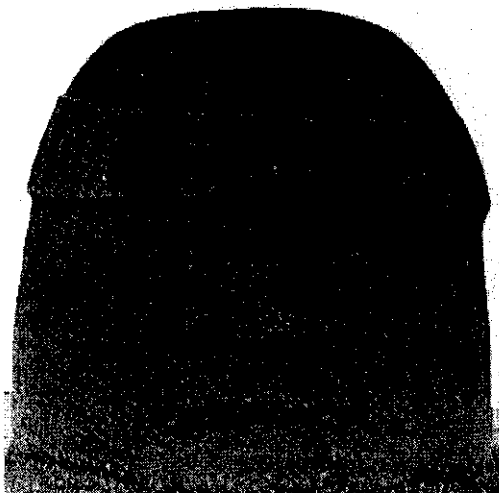


Fig. 26 Cabeza Colosal de Cobata.  
Monumento 1 de Cerro El Vigía.

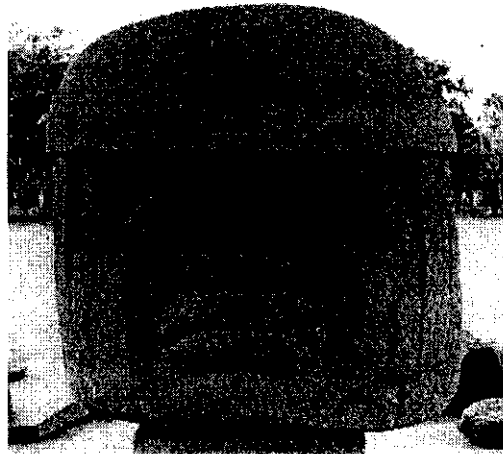


Fig. 27 Cabeza Colosal.  
Monumento A. de Tres Zapotes.

común convirtiéndola en un objeto sensible, cognoscible por medio de los sentidos, es decir, en objeto inmediato de conocimiento.

De acuerdo con lo anterior, se hace necesario indicar qué es aquello que de lo humano representan esos retratos: no a quiénes sino qué es lo que representan tales retratos.(figs.21, 22, 23, 24, 25, 26 y 27)

Observando las cabezas colosales veremos un conjunto de individualidades artísticas que comparten elementos que pueden acercarnos a una probable explicación. Dichos elementos son dos: los iris y la forma de los labios.

Todas las cabezas y muchas otras representaciones olmecas con carácter humano y serpentino bizcan hacia dentro duplicando la imagen del objeto que miran.

La explicación que dan algunos autores a tal cuestión y basado en investigar con personas sabias de la región a las que pertenecen las cabezas es por ejemplo: La técnica (...) consistía en forzar gradualmente los ojos a ver separadamente la misma imagen. La falta de convergencia de la imagen causaba una doble percepción del mundo; esta doble percepción (...) permitía a uno la oportunidad de juzgar cambios en lo circundante, los cuales ordinariamente los ojos eran incapaces de percibir.

Con base en tales afirmaciones que hacen suponer una tradición indígena mexicana de conocimiento, cabría formular la hipótesis de que la representación del estrabismo en los ojos de las cabezas colosales, lo es de la humana intención de encontrar la verdad íntima de la realidad, de la

posibilidad humana de descubrir lo verdadero y permanente en el siempre cambiante y engañoso mundo presentado por los sentidos o la consciencia.<sup>20</sup>

El segundo elemento compartido por las cabezas colosales es el de la estilización que empleaban en la representación del labio superior, que posee una amplitud especial. Es posible explicar dicha estilización comparándola con la pieza del Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana, en donde podemos observar el motivo por el cual se dio forma a la representación de la "boca olmeca": su labio superior ofrece justamente el espacio para situar la cabeza y el principio del cuerpo de dos serpientes que en el centro juntan sus bocas abiertas.

Esta característica formal también la podemos observar en las cabezas colosales llevada a una adaptación física o humanizada ofreciendo, según Bonifaz Nuño, también un acomodo plástico de las dos serpientes, lo que las dota de un carácter especial y puede explicar el sentimiento y sensación de poder que radica en la expresión de grandeza de tales cabezas.

## b) Cultura popular

Los trabajos que he denominado como **Retrato arte-objeto** tienen la característica de integrar elementos que pueden ser considerados artesanales, los cuales abordaré en un contexto que pueda explicar el uso que de ellos hago pensando que dichos elementos en mi trabajo no responden precisamente a una inquietud de pintor expresionista de interesarse por

aspectos "primitivos" o exóticos de culturas no europeas.

Levi Strauss es considerado uno de los antropólogos que ha mostrado el carácter lógico y estructurado de las culturas arcaicas, y que cuestionó la concepción de que la cultura occidental se considere la culminación de la historia, por haber avanzado más en el aprovechamiento de la naturaleza, en la racionalidad y pensamiento científico. La cuestión puede plantearse en que habría dos tipos de pensamiento -el salvaje y el científico- no correspondientes a etapas superiores o inferiores del desarrollo humano sino a distintos "niveles estratégicos en que la naturaleza se deja atacar por el conocimiento". Descalifica el eurocentrismo admitiendo el relativismo cultural: "Cada sociedad tiene derecho a desenvolverse en forma autónoma, sin que haya teoría de lo humano de alcance universal que pueda imponerse a otra argumentando cualquier tipo de superioridad."<sup>21</sup>

Tales cuestiones podrían dar como resultado pensar en un relativismo cultural que sostendría que el mundo es una serie de economías de autosuficiencia desconocidas entre sí y que repiten códigos y relaciones internas sin variación. Esto resultaría de escasa utilidad pues se puede tener una actitud diferente hacia culturas remotas pero con poca influencia cuando los "primitivos" o sectores "atrasados" pertenecen a la propia sociedad, hacia las costumbres y creencias que parecen extrañas y que se desarrollan en los suburbios de nuestra ciudad, por ejemplo.

Al hablar de relativismo cultural podemos pensar que podría ser posible al practicarse una educación relativista que pudiera dar por resultado una persona cultivada con la posibilidad de pertenecer a todas las culturas y no solamente saber del carácter arbitrario de toda cultura en individuos educados con tales principios de un grupo o clase.

<sup>20</sup> Rubén Bonifaz Nuño, op.cit., p. 118

<sup>21</sup> Néstor García Canclini, Las culturas populares en el capitalismo, Era., p. 34

El orden cultural al que estamos habituados es concebido por teorías liberales como el conjunto de los mecanismos institucionales a través de los cuales se asegura su transmisión heredada de una generación a otra. Dichas teorías consideran que las diferentes acciones pedagógicas que se ejercen en una formación social colaboran armónicamente para reproducir un "capital cultural" que se imagina como propiedad común, tal capital aunque es ofrecido a todos, es asimilado por quienes poseen los medios para apropiárselos poseyendo los códigos, el entrenamiento intelectual y sensible que posibilita descifrarlos.

En el caso de nuestro continente el capital cultural fue conformándose con la herencia de las grandes culturas precolombinas, cuyos hábitos, lenguas y sistemas de pensamiento persisten en México, América Central y el Altiplano Andino; la importación europea, sobre todo española y portuguesa y la presencia negra en Brasil, Colombia y las Antillas.

Las artesanías son elementos de ese capital cultural y que podríamos definir tomando en cuenta que son producidas por indígenas o campesinos, su elaboración manual o anónima su carácter rudimentario y que están insertas en la economía tradicional. Existe la dificultad de establecer la identidad y el límite en la definición de artesanías sobre todo en los últimos años porque lo que se considera productos artesanales al entrar en contacto con el mercado capitalista, el turismo, la "Industria cultural", con formas "modernas" de arte, comunicación y recreación, cambian el contexto del uso que de ella se hace.

Este hecho pone en cuestionamiento estereotipos estéticos como los que separaban el arte "culto", el arte "de

masas" y el popular, lo que daba por consecuencia la clasificación de que el arte culto es destinado a sectores de clases altas y medios cultivados, el arte para las masas a sectores medios y proletarios urbanos, y las artesanías a los campesinos.

Los sectores dominantes controlaban exclusivamente los códigos del "buen gusto" consagrado por ellos mismos, y esto les servía como signo de distinción frente a la clasificación cultural. El arte para las masas y el folklore, a la vez que transmitían a las clases populares una concepción del mundo que legitimaba su condición, reivindicaban sus tradiciones y hábitos en un espacio diferenciado, donde la ignorancia de la "gran cultura" la incapacidad de comprenderla y disfrutarla, ratificaban el alejamiento entre el pueblo y élites.

Si la cultura popular no puede definirse por una esencia a priori, tampoco es posible hacerlo con las artesanías o las fiestas: no existe un elemento intrínseco - por ejemplo, su producción manual- que sea suficiente, ni tampoco se resolverá acumulando varios de estos elementos.

Es común que las artesanías sean consideradas como objetos equivocados de siglo. Se dice que los talleres artesanales corresponden a otro modelo de producción, los cuales en las metrópolis hace mucho tiempo fueron reemplazados por la manufactura de fábricas y que su competencia desventajosa con las empresas capitalistas relega a los artesanos a trabajos de reparación u otros de tipo marginal en donde sigue siendo útil la creatividad manual. Se puede entender que en los países latinoamericanos, a causa de su "modernización" tardía y desigual, persistan formas "atrasadas" de producción, pero ¿cómo explicar que en México, con una industrialización creciente desde la década del cuarenta, existía el mayor número de artesanos del continente: seis millones de personas? ¿Por qué razones el Estado multiplica los organismos destinados a fomentar un tipo de trabajo que, ocupando a un 10% de la

población, apenas representa el 01% del producto nacional bruto?<sup>22</sup>

No podemos explicar el auge de las artesanías junto al avance industrial si las concebimos como supervivencias ancestrales de tradiciones u obstáculos disfuncionales para el desarrollo. Algunos teóricos consideran que las artesanías - como las fiestas y otras manifestaciones populares- subsisten y crecen porque cumplen funciones en la reproducción social y la división social del trabajo necesarias a la expansión del capitalismo. Su persistencia se puede explicar dentro del actual ciclo de reproducción del capital económico y cultural de nuestros países dependientes al ser parte de la lógica capitalista entendiendo que existe una complementación e interrelación al observar conjuntamente los aspectos simbólicos de las artesanías en la subordinación de las comunidades tradicionales al sistema hegemónico, que las modifica si tomamos en cuenta el ciclo completo del capital, es decir, la producción, la circulación y el consumo.

La función tradicional de las artesanías, que es proporcionar objetos para el autoconsumo en las comunidades indígenas, ha sido transformada. En México se puede identificar varios factores, inherentes al desarrollo capitalista, como responsables de que el número de artesanos crezca y su producción para uso interno vaya empequeñeciendo respecto del excedente para comercialización externa. Sin pretender una enumeración exhaustiva, menciono los cuatro principales campos en que se localizan las causas de esta transformación: las deficiencias de la estructura agraria, las necesidades del consumo, el estímulo turístico y la promoción estatal.

Por el carácter empobrecido y por el estancamiento de la producción agrícola, las artesanías aparecen como un recurso complementario apropiado, y en algunos pueblos se convierten en la principal fuente de ingresos. Sin requerir gran inversión en materiales, máquinas, ni formación de fuerza de trabajo calificada, aumentan las ganancias de las familias rurales, mediante la ocupación de mujeres, niños y los hombres en períodos de inactividad agrícola. A los campesinos sin tierra les permiten encontrar otro modo de subsistencia. Las tradiciones artesanales heredadas de tiempos precolombinos, su lugar central en muchas culturas indígenas, influyen para que ciertos funcionarios hayan imaginado que este tipo de producción "solucionará" la cuestión agraria. Estudios hechos en Michoacán sobre las condiciones de empleo y migración demuestra que las artesanías son uno de los principales medios para retener a la población campesina de esta región.

Desde el punto de vista de los campesinos, la producción artesanal hace posible mantener unida y alimentada a la familia en el pueblo del que siempre se sintieron parte. Desde la perspectiva del Estado, las artesanías son un recurso económico e ideológico para limitar el éxodo campesino, la irrupción constante en medios urbanos de un volumen de fuerza de trabajo que la industria no puede absorber y agrava las ya inquietantes deficiencias habitacionales, sanitarias y educativas. También aquí se han realizado estudios como el efectuado por COPLAMAR (Coordinación General del Plan de Zonas Deprimidas y Grupos Marginados) en 1980, según el cual tres millones de personas disfrazan su desocupación dedicándose al comercio ambulante o actividades similares. La promoción de las artesanías da trabajo en el

<sup>22</sup> Néstor García Canclini, op. cit., pp. 89 90

campo a los productores y en la venta urbana a miles de marginados.

La expansión del mercado capitalista, su reorganización monopólica y transnacional tiende a integrar a todos los países, a todas las regiones de cada país, en un sistema homogéneo. Este proceso "estandariza" el gusto y reemplaza la alfarería o la ropa de cada comunidad por los bienes industriales idénticos, sus hábitos distintivos por los que impone un sistema centralizado, sus creencias y representaciones por la iconografía de los medios masivos: el mercado de plaza cede su lugar al *supermarket*, la fiesta indígena al espectáculo comercial.

Pero simultáneamente las exigencias de renovar una y otra vez la demanda no consisten que la producción se estanque en la repetición monótona de objetos uniformados. Contra los riesgos de entropía en el consumo, se recurre a innovaciones en la moda y a la resignificación publicitaria de los objetos: todos usamos *jeans*, pero cada año debemos de cambiar de modelo; al comparar productos industriales -un coche por ejemplo- la propaganda nos murmura confidencialmente (a todos) que hay tantos colores y accesorios opcionales para la producción social de la diferencia, pero, además, utiliza elementos ajenos. Las artesanías pueden colaborar en esta revitalización del consumo, ya que introducen en la serialidad industrial y urbana -con bajísimo costo- diseños novedosos, cierta variedad e imperfección que permiten a la vez diferenciarse individualmente y establecer relaciones simbólicas con modos más simples de vida, con una naturaleza añorada o los indios artesanos que representan esa cercanía perdida.

Los factores psicosociales, el valor connotativo de las artesanías, tienen singular importancia entre los consumidores extranjeros. Una antropóloga norteamericana que investigó la platería de Taxco, Gobi Stromberg, ha registrado algunas de las motivaciones que inducen a los turistas a comprar artesanías: atestiguar su viaje al extranjero (por tanto, el estatus socioeconómico y el tiempo libre que implica), la "amplitud" de su gusto que no se encierra en su propio contexto y es suficientemente "cultivado" para abarcar "hasta lo más primitivo", el rechazo a una sociedad mecanizada y la capacidad de "escapar" mediante la adquisición de piezas únicas elaboradas a mano.

Podemos observar un doble consumo, por un lado las sociedades campesinas reemplazan sus ropas y objetos domésticos por artículos industriales más baratos o atractivos por su diseño y connotación moderna. Pero la producción artesanal decaída se reactiva gracias a una demanda reciente de objetos "exóticos" en las ciudades del mismo país y el extranjero. Esta aparente contradicción muestra que en el gusto lo artesanal y lo industrial, las "tradiciones" y la "modernidad", se implican recíprocamente.

El turismo se motiva frecuentemente por la fascinación nostálgica por lo rústico y lo natural. Aunque el sistema capitalista propicia la homogeneidad urbana y el confort tecnológico como forma de vida, y tiende a apropiarse de la naturaleza y subordinar todas las formas de producción a la economía mercantil, la industria transnacional del turismo necesita preservar como museos vivientes a las comunidades arcaicas.

En este caso la uniformidad y el fomento selectivo de las diferencias también se combinan. De alguna manera

los países del turismo son sólo en el que se habla inglés, hay menú internacional, se pueden rentar coches idénticos, escuchar música de moda y pagar con tarjeta de crédito. Pero para convencer a los turistas que puedan trasladarse a hoteles de lugares remotos no basta con ofrecerles la reiteración de sus hábitos, es decir, un entorno normalizado en el cual se pueda sintonizar rápidamente; resulta útil mantener ceremonias "primitivas", objetos exóticos y pueblos que los entregan baratos.

Más aún que lo autóctono, lo que el turismo requiere es su mezcla con el avance tecnológico: las pirámides con luz y sonido, la cultura popular convertida en espectáculo. Es fácil comprobarlo en los carteles o folletos de empresas privadas y organismos estatales. Algunas de estas promociones fomentan la compra de artesanías con la doble argumentación, es decir, la coexistencia de lo antiguo y moderno subordinado lo primero a lo segundo. Señalan que los lugares que desean sean visitados conserven su belleza superando el atraso, indican que algunos artesanos estudian en universidades o practican profesiones. Lo pintoresco, lo primitivo, pueden seducir al turista por el contraste con su vida habitual, pero mejor aún si el discurso folklórico publicitario logra convencerlo de que la pobreza necesita ser erradicada que las "herramientas antiquísimas" pueden llevarse bien con "la cocina moderna", que lo "bellamente pintado a mano" ya no es incompatible con las pruebas del rendimiento. También las contradicciones entre lo universitario y lo artesanal, lo profesional y lo campesino son conciliables en una misma persona, en el recinto de la subjetividad. ¿Cómo lograrlo? Hay que dejar que las tradiciones dormidas en nosotros emerjan al regresar a nuestras

casas y nos ayuden a realizarnos... en las "horas libres".

Uno de los estados de la república en el que se puede apreciar el impacto del turismo es Michoacán, que tiene uno de los mayores desarrollos artesanales del país: en la producción de artesanías (cambios en el volumen y diseño), la circulación (crecimiento de intermediarios, ferias, mercados y tiendas) y en el consumo (modificaciones en el gusto de la población tarasca). Es un estado que desde los tiempos prehispánicos tenía ya un desenvolvimiento artesanal que se incrementa desde Vasco de Quiroga hasta Lázaro Cárdenas, que se acelera en las últimas décadas jugando un papel clave la penetración turística.

En el discurso turístico y las cifras se puede notar la importancia que las artesanías y las fiestas populares tienen en el actual modelo, sirviendo como reproducción del capital y la cultura hegemónica al ser un instrumento ideológico en forma de atracción económica y recreativa y necesaria como adversaria que sirve para considerar esa cultura hegemónica evidenciándola como superior.

Como ya lo hemos indicado no sólo el impacto turístico es el que ha propiciado influencias, también el establecimiento de una homogeneidad ideológica a la par de la economía y política que necesitaba un país con fracturas por divisiones étnicas, lingüísticas y políticas. La castellanización de los indígenas y la exaltación de su capital cultural bajo la forma de patrimonio común de todos los mexicanos fueron algunos de los recursos más importantes que promovió el Estado.

El aspecto híbrido que adquirieron los productos artesanales es generado por una



doble combinación histórica por parte de un proceso que se origina desde las sociedades precolombinas y estructural en la lógica actual del capitalismo dependiente.

Habría que encontrar un equilibrio entre dos actitudes de interpretación de las artesanías, la folklorista que considera las artesanías como la supervivencia de culturas en extinción o tomarlas y aislarlas al ser consideradas como cualquier otro objeto regido por la lógica mercantil.

Si pensamos que el turismo, además de su valor recreativo, es uno de los mayores medios para hacernos comprender nuestra ubicación sociocultural en un mundo cada vez más interrelacionado, es inquietante que exista una política general destinada a ignorar la pluralidad de hábitos, creencias y representaciones. Si pensamos que para entendernos a nosotros es útil conocer lo extraño, ver que otros pueden vivir -a veces mejor- con costumbres y pensamientos diferentes, debemos concluir que esta estrategia de ocultar lo distinto es un modo de confirmarnos ciegamente en lo que somos y tenemos. Los tarascos, mazatecos y mayas convertidos en indígenas, lo miserable exhibido como pintoresco, las creencias que corresponden a otra relación con la naturaleza, la enfermedad o el futuro miradas como supersticiones, son mecanismos para disimular la real condición de los campesinos que nos proporcionan verduras, frutas y artesanías baratas. También sirven para que podamos mantenernos instalados en privilegios y perjuicios sin que nada nos desafíe.

Tres condiciones básicas de la democracia, admitidas desde el nacimiento del liberalismo - reconocer la pluralidad de opiniones y formas de vida, aprender a convivir con ellas, ejercer la crítica y la autocrítica- son proscritas si nos convencen de que todo el mundo se parece al nuestro o está en curso de parecerse, si cuando viajamos a otro país compramos las artesanías en los supermercados de siempre y nos esconden, bajo la lacónica etiqueta de "curiosidades mexicanas" o guatemaltecas o panameñas, lo que verdaderamente podría agitar nuestra curiosidad: maneras distintas de producir los platos y cocina, tejer la ropa y vestirse, enfermarse y recurrir a plantas que desconocemos para curarse. Al desarrollar y sistematizar nuestra ignorancia de lo diferente, la estandarización mercantil nos entrena para vivir en regímenes totalitarios, en el sentido más

literal en que se oponen a los democráticos: por suprimir lo plural y obligar a que todo se sumerja en una totalidad uniformada.<sup>23</sup>

García Canclini distingue cuatro tipos de consumo artesanal: El práctico, dentro de la vida cotidiana (vajillas, ropa); el ceremonial, ligado a actividades religiosas o festivas (máscaras, alfarería con escenas sacras); el suntuario, que sirve de distinción social a sectores con alto poder adquisitivo (joyería, muebles labrados); y el estético o decorativo, destinado a adornar, especialmente las viviendas (amates, móviles).<sup>24</sup>

Por medio de una investigación realizada a compradores de artesanías García Canclini ha observado que aparte de artículos de carácter práctico como vajillas o ropa, las artesanías son adquiridas la mayoría de las veces por su diseño, al adecuarse a un lugar de la casa que se quiera decorar o como regalos para fines semejantes. Este consumo estético es el más predominante en tiendas mientras en los mercados prevalece un sentido práctico.

Las tiendas y la disposición de los objetos en ellas tienen una correspondencia con los consumidores suntuarios.

Existen varios tipos de tiendas artesanales urbanas, algunas venden artesanías y antigüedades, lo que las asocia con los objetos viejos o que ya no se usan y son adquiridos solamente para adornar. Otras tiendas, también privadas, reúnen artesanías de varias regiones en una misma vitrina o estante, lo que le impone un aspecto confuso por la distinción visual o también de indiferencia por el origen y fusión de cada pieza.

El museo encierra en vitrinas la herencia cultural, la historia de la lucha de los hombres con la naturaleza y con otros hombres; la boutique neutraliza ese

<sup>23</sup> Néstor García Canclini, pp. 129 130

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 148 149

carácter histórico y subraya lo que puede subordinarse a la belleza ofreciendo una convivencia tranquila con el presente, al ocultar las causas, que pueden ser dramáticas que originan tales productos sirve como distracción de problemáticas actuales. En el museo las artesanías no se pueden tocar; la boutique ofrece algo que tampoco es para usar sino para integrarlo a la vida.

Estas características del ofrecimiento que se hace de las artesanías evidencia el arrebató económico y simbólico que se hace al artesano y el uso alejado y externo que se le impone al consumidor. Se plantea entonces la pregunta: ¿de quién son las artesanías? Canclini responde:

De los comerciantes, por supuesto, pero sería más exacto decir; de los que administran conjuntamente nuestro dinero y nuestros sueños, de quienes canjean nuestra realidad por los fetiches.<sup>25</sup>

Ningún objeto tiene garantizado eternamente su carácter popular haya sido producido por el pueblo o éste lo consume con avidez; el sentido y el valor populares se van conquistado en las relaciones sociales. Es el uso y no el origen, la posición y la capacidad de suscitar actos o representaciones populares, lo que confiere esa identidad.<sup>26</sup>

### c) Arte-objeto

Arte-objeto es un término equivalente al utilizarlo por Simón Marchán del principio de collage. En nuestro país se utiliza para designar trabajos en los que se integran objetos diversos a soportes que tradicionalmente se definen como artísticos: esculturas, pinturas y grabados. Esos objetos también pueden ser presentados de manera autónoma, sin dejar

de hacer referencia a esos soportes o a conceptos artísticos. El tamaño de estas obras, que normalmente es regular o pequeño, es lo que delimita su área, pues conforme aumenta su volumen se pueden definir como ensamblados hasta convertirse en instalaciones o ambientaciones.

El principio del collage se inicia con Braque y Picasso en las primeras décadas de este siglo. Realizaron trabajos en los que destacaban el aspecto material del cuadro al integrar fragmentos de objetos que complementaban las imágenes de representación pictórica: Marcel Duchamp, con su *ready made* y Kurt Schwitters con sus obras "*Merz*" son considerados los principales antecedentes de las diversas manifestaciones que derivaron del principio del collage.

Los "*ready-mades*" de Duchamp hacen reflexionar en una "superación" de las técnicas tradicionales de pintura, sin rechazarlas tajantemente, como por ejemplo lo intenta el arte abstracto, pues sus propuestas artísticas permiten un acercamiento a la realidad que no tiene residuos imitativos. Esto lo realiza eligiendo un objeto que declara obra de arte. (fig.28)

Duchamp acentúa la voluntad de decisión, la elección del creador que declara el objeto en obra de arte. De este modo produce una metamorfosis artística del objeto acostumbrado, fundamentando una expresión artística que se identificará con la apropiación más directa y completa de lo real. Y en esta operación se convierte en el pionero del arte "objetual" y del "conceptual", en cuanto sostiene al mismo tiempo el polo físico de la permanencia y el mental de la elección y metamorfosis significativa. De cualquier modo, la estética asume una función antropológica referida a un sistema de signos, de símbolos y acciones que poseen un potencial

<sup>25</sup> Néstor García Canclini, pp.153

<sup>26</sup> Ibid., pp. 198



Fig. 28 Ready made. Marcel Duchamp.

operatorio sobre la realidad.<sup>27</sup>

Kurt Schwitters fue un artista que siempre se mantuvo en un ámbito del arte que podríamos llamar tradicional, pues sus trabajos no descuidaban aspectos estéticos, en comparación con el caos total de sus contemporáneos dadaístas.

Desde 1914, en sus obras «Merz», se aprovechó del ritual de la destrucción de los objetos, pues para él «merz» significaba una utilización de lo viejo, de lo dado como material para la nueva obra. Desechos de materiales, pequeños objetos encontrados, sus fragmentos, etc., son pegados o clavados, montados en el cuadro, la plástica o el relieve. Su objetivo es la creación de relaciones entre todas las cosas del mundo, la superación de las fronteras entre las artes (en especial, entre la literatura y las artes plásticas, y entre éstas y la arquitectura), con la pretensión de unir arte y no-arte

en la imagen total «Merz». Schwitters crea los primeros «*objet trouvé*» y «*assemblages*» (ensamblados) a base de cerillas, etiquetas, alambres, carretes de coser, productos textiles o metálicos, etcétera.<sup>28</sup>

Los grupos dadaístas utilizaron el “collage” de manera muy diversa, empleando materiales que tradicionalmente se consideraban no artísticos con la intención de superar lo que llamaron fronteras entre el arte y la vida. En cierta forma lo que hicieron fue utilizar los nuevos soportes artísticos, que en aquel tiempo empezaban a desarrollarse a partir de la invención de la fotografía, lo que derivaría en cine, televisión e imágenes de computadora y lo que todo esto implicaría.

Una de las características más significativas del arte-objeto es el poder tener presente la representación de imágenes (dibujística, escultórica o por otros medios -fotografía-); ese elemento de cuestionamiento ambiguo (principio collage), iniciado desde principios de siglo, sigue ofreciendo diversas posibilidades de expresión visual de forma crítica. El arte-objeto derivará en “ambientes”, happenings, fluxus, etc.

Es en la década de 1960 que el arte-objeto tiene un nuevo auge en tendencias artísticas como *assemblaje* (ensamblado), que consiste en una reunión de objetos sin tomar en cuenta precisamente su utilidad práctica y organizados aparentemente al azar. Es frecuente que se utilicen objetos industriales o parte de ellos, de desecho o sin tomar en cuenta su finalidad utilitaria, dotándolos de significados asociativos. En el *assemblaje* se combinan elementos de la pintura y la escultura que permite que rebasen sus fronteras así como su presentación habitual, los trabajos pueden

<sup>27</sup> Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte conceptual*, E. Akal., p. 161

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 162

colgar del techo o yacer en el suelo por ejemplo.

El artista norteamericano Robert Rauschenberg es autor de los trabajos más conocidos, llamados *combine-painting* (pinturas combinadas) que es una síntesis de pintura y montajes materiales.

Los objetos de la producción consumista, en la obra de R. Rauschenberg tienen la finalidad de evidenciar un efecto fetichista, el azar permite la utilización de prácticamente cualquier objeto o sus fragmentos: carteles, fotografías, manteles, toallas, matriculas de coches, anuncios, etc., al integrarlos al cuadro pueden adquirir una carga de humor e ironía.

Podemos observar que mientras Schwitters le da más importancia al concepto artístico y poético, Rauschenberg y varios artistas del Pop Art ironizan y dramatizan aspectos de la vida norteamericana, proponen trabajos que tienen ya características de "ambientes".

Algunos artistas del Pop neodadaísta, también llamado *shoker pop* fueron más radicales en la utilización de estos recursos. Llevaron su crítica a la sociedad consumista, ocupando cualquier elemento, sea repulsivo u obsceno, mostrándolos como una consecuencia lógica de la dinámica de esas sociedades, sobre todo norteamericana. De allí que categorías como el *Kitsch* sirvieran para mostrar los efectos fetichistas de la mayoría de los objetos de las sociedades consumistas.

Es inicialmente en Estados Unidos donde tiene mayor difusión varias de las tendencias artísticas derivadas del principio collage, objetuales y conceptuales, como las denomina Simón Marchán. En diversas partes del mundo esas tendencias han adquirido expresiones particulares,

continuando con su reflexión acerca de las implicaciones del desarrollo tecnológico de las sociedades consumistas y también han servido como puente de comunicación para explicar circunstancias de sociedades con formas de vida diferente. En nuestro país la difusión de estas tendencias ha permitido que se practiquen con cierta familiaridad. A continuación describiré de manera general el desarrollo del arte-objeto en México.

#### d) Arte-objeto en México

Uno de los principales méritos del movimiento muralista mexicano, en opinión de Rita Eder, fue el haber creado un arte con raíces nacionales. Fue también una de las formulaciones más coherentes en términos de una inquietud latinoamericana que se interesó en la búsqueda de una identidad artística diferenciadora de la europea. Tuvo gran influencia en las primeras décadas después de la Revolución Mexicana y vivió una época de desacralización a finales de la década de los 50's y durante los 60's por artistas que se llamaron de "la ruptura".

El muralismo llegó a una etapa en la cual el apoyo oficial que recibía fue un factor que limitó su continuidad, lo que propició la crítica de los artistas de la ruptura que se rebelaban a los que llamaron cultura de poder y que posteriormente desplazarían a los muralistas de ese reconocimiento oficial.

Otro de los factores que contribuyó al debilitamiento del movimiento muralista fue también la falta de continuidad en su teorización artística. Esto se combinó con un auge de las personalidades literarias que influyeron en las artes plásticas de aquellos años.

La voluntad de una revolución formal en donde hubiese espacio para la expresión de la subjetividad, provocó la aparición de una abstracción lírica y de un geométrismo aún tímido. El surrealismo y el arte fantástico, tradición de cierta importancia en México, fueron reforzados admitiendo nuevos procesos tales como el ensamblado. El arte figurativo entró en una fase francamente expresionista, exploradora de mundos internos en contraposición al carácter social que animó la obra de Orozco.<sup>29</sup>

Alberto Gironella fue uno de los artistas más representativos de esa comunidad de individualidades.

Con frecuencia clasificaron a su trabajo como surrealista; si bien es notoria su similitud con artistas de ese movimiento, nunca perteneció a ese grupo, aunque tuvo contacto muy cercano con algunos de sus integrantes, como Luis Buñuel.

El interés de los artistas por el trabajo de otros artistas (antiguos) es fundamental en el aprendizaje del arte y en ocasiones ese proceso adquiere una importancia especial: los ejemplos en el siglo XX son muchos y variados, cito dos: las interpretaciones que hace Francis Bacon del retrato del Papa Pío X pintado por Velázquez y el retrato de Mona Lisa de Da Vinci que desacralizó Duchamp. Gironella reflexiona en sus trabajos, que ya denomina cuadros-objeto, en torno a la tradición pictórica española.

Gironella se interesa por la pintura como suceder del tiempo y se ensaña con las imágenes de la realeza, con la crónica oficial y con la característica principal de Velázquez: la capacidad de proveer a sus personajes, reyes, infantes, ministros, aguadores, bufones, enanos monstruosos, de un sentido de dignidad. Gironella levanta poco a poco la piel, la mirada serena, el orden, las composiciones plenas de aire y luz, busca el momento psicológico preciso en el que se satura el ambiente y explotan los objetos. Realiza series o

variaciones sobre un tema para encontrarse con la desintegración, expresión que cobra mayor fuerza a través de sus ensamblados que le permiten mutilar la conciencia y el cuerpo por medio del *objet trouvé* de los surrealistas.<sup>30</sup>

Los cuadros de Gironella poseen una apariencia "barroquista" al saturar, en ocasiones, de objetos simbólicos sus cuadros-objetos, evidenciando elementos españoles en su adaptación y cotidianidad en México.

El trabajo de Alberto Gironella no fue precisamente una influencia decisiva en las expresiones de arte-objeto en México. Al igual que Gironella, los artistas de la década de los 70's utilizaron al arte-objeto como una forma de experimentación y apertura artística, pero acentuaron más su práctica en sus derivaciones (happenings, performances y ambientes).

El sistema de comercialización en el que se ubican las obras de arte es una cuestión que el arte-objeto y sus derivaciones intentan criticar, de allí que la inquietud por difundir expresiones de arte conceptual fuera más decisiva para el desarrollo del arte-objeto en México.

Surgidos después del movimiento estudiantil del 68 diversas agrupaciones de artistas, estudiantes y profesores de las escuelas de arte propusieron un trabajo con carácter público similar al que plantearon los muralistas en los años 20 con el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (1921-1925). Por carácter público comprenderíamos la influencia directa que puede tener el artista plástico en la vida social y política realizando un trabajo concebido para espacios públicos con la intención de lograr una comunicación con el pueblo.

<sup>29</sup> Rita Eder, Gironella, UNAM, p. 24

<sup>30</sup> Ibidem, p. 60

Algunas de las propuestas de trabajo de las agrupaciones de los 70's representaron una alternativa cultural a la que usualmente los organismos oficiales o privados ofrecen. Las agrupaciones que se forman en sociedades o comunidades en ciertas ocasiones logran notoriedad. Fue el caso de Tepito Arte Acá, uno de los primeros grupos que surgió en 1973, sin tener precisamente una preocupación por la intelectualización de la producción artística y sin considerarse rescataores de la cultura popular, organizaban exposiciones con actividades artísticas que intentaban una mejor comunicación colectiva al compartir las preocupaciones cotidianas de la gente. Este trabajo llamó la atención de varios artistas que vieron en ese grupo una posibilidad de conocer o integrarse a una realidad un tanto ajena para ellos.

En el año 1974 el maestro Alberto Híjar participa en la creación del taller de Arte e Ideología en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, como una experiencia de pedagogía alternativa para colmar los huecos del sistema educativo. Integrado por estudiantes de las escuelas de Cine, Teatro, Arquitectura, Ciencias Políticas y Filosofía. El TAI tiene un primer momento teórico, para después llevar a la práctica experiencias como el montaje de una obra de teatro de Brecht. El TAI vincula el proceso artístico con movimientos de liberación popular, al participar con textos y aportaciones plásticas trabajadas colectivamente en manifestaciones de apoyo a las luchas de Vietnam, Centroamérica, etc.

Junto con otras agrupaciones como el Taller de Arte y Comunicación (TACO) de la Perra Brava (1974), conformado también por profesores y estudiantes de la UNAM, el TAI aporta la conceptualización de las agrupaciones, ocupando el medio

intelectual universitario con ubicación política izquierdista, definiendo marcos teóricos de una necesaria alternativa cultural.

El grupo al que se reconoce como el que mejor realizó una experiencia de arte público fue el Taller de Investigación Plástica, logrando hacer una crítica al individualismo del muralismo mexicano al realizar un trabajo no personalista.

Sus actividades consistieron en trabajar junto con comunidades del interior de la República, apoyándolas con materiales y asesoramiento técnico, con la finalidad de facilitar el desarrollo de formas de expresión, permitiéndoles narrar sus propias historias.

El TIP trabajó en Nayarit, Hidalgo, Guanajuato y Michoacán en México y en Arizona en EE. UU., teniendo como principio el respeto mutuo entre la agrupación y las comunidades, fomentando un auténtico trabajo colectivo que hizo necesario el anonimato artístico. El TIP logra estimular y preservar ciertos aspectos de la tradición popular. Los murales que lograron plasmar las comunidades en sus paredes representaban también algo más favorable que anuncios comerciales o propaganda política, realizando simultáneamente actividades artísticas y celebraciones significativas de las comunicaciones.

Fueron varios los grupos que se formaron en esta década y para el ámbito artístico fueron más notorios en 1976, años en el que algunos grupos son invitados a participar en la X Bienal de Jóvenes en París. Los grupos fueron TAI, Proceso Pentágono, Suma y Tetraedro, que elaboraron ambientaciones con significación política.

En 1978 fundaron el Frente Mexicano de Grupos de la Cultura, que no logró consolidar una estrategia de largo plazo que le permitiera un mayor desarrollo.

La mayoría de los grupos tenían interés en proponer una producción artística en una nueva dinámica de organización; se interesaron también en la utilización de medios y soportes que resultaban novedosos. Surgieron varios grupos que atendieron especialmente esa cuestión, lo que les dotaba de un aspecto radical, al negar cierta tradición artística y autodefinirse como vanguardistas, con el paso del tiempo resultó una forma de integrarse a la difusión que tiene el sistema cultural, que haría una necesaria apertura a estas manifestaciones artísticas.

En 1979 el Instituto Nacional de Bellas Artes convocó al Salón Nacional de Artes Plásticas; en la sección anual de experimentación se mostró parte de las actividades y experimentación artística de diversos grupos, en los que destaca la intención de atender la producción, distribución y consumo de la obra de arte. Aunque algunos años después los grupos se desintegrarían disminuyendo su impacto.

En 1985 el Museo de Arte Carrillo Gil organizó una exposición titulada De los Grupo los Individuos, en la que expusieron los artistas que lograron más notoriedad y que habían integrado algún grupo. El museo editó un catálogo con estudios y comentarios acerca del desarrollo de los grupos que destacó la importancia de la presencia de las agrupaciones de los 70's. En ese mismo año se efectuó el Salón Nacional de Experimentación y Espacios Alternativos convocado por el INBA, que de manera específica intentó dar cabida y difundir las prácticas procesuales y conceptuales artísticas. Estos espacios serían sustituidos por bienales.

En 1986 se realizó la I Bienal Internacional de Poesía Visual y Experimental en México. Los antecedentes de la poesía visual también son de la época de las vanguardias europeas de principio de siglo y en nuestro país en artistas como los estridentistas. La poesía visual tiene y comprende expresiones como poema-objeto, libro-objeto, arte correo, etc. En la primera bienal y en las siguientes, se incluyeron las denominadas "formas PIAS" que significan performance, instalación y ambientación así como videopoesía y otras modalidades que tienen que ver con la experimentación de recursos tecnológicos recientes.

Se organizaron más bienales en diferentes lugares del país durante la década de los 80's y parte de los 90's, contribuyendo a revitalizar la poesía visual experimental (arte-objeto y sus derivaciones) sobre todo en países latinoamericanos.

En 1933 se inaugura un espacio con apoyo oficial dedicado específicamente a las expresiones artísticas que dejarían de nombrarse en este caso como alternativas, para denominar al lugar X-Teresa Arte Actual, en el que se llevan a cabo festivales internacionales de performance y exposiciones de instalación, principalmente.

El sistema de difusión del arte en México ha integrado a sus funciones la mayoría de las manifestaciones de arte efímero (arte-objeto y sus derivaciones) que responde a un interés oficial de actualización.

Varios artistas mexicanos como, Maris Bustamante, Felipe Erembergh, Víctor Muñoz, Gabriel Orozco, Melquiades Herrera, han logrado desarrollar una

trayectoria basada en estas formas de expresión que logran efectos estéticos propios.

El cuestionamiento que efectúa la experimentación artística conceptual se basa en replantear constantemente definiciones de arte, algo que habitualmente establece una hegemonía (artística o no artística). Sigue pendiente un mayor acercamiento del arte a la vida, lo que implicaría una transformación del sistema de difusión y distribución del arte. Los últimos intentos por lograr este objetivo han tenido el alcance de aperturas del aparato cultural.

El arte-objeto también ha adquirido utilidad comercial. La presencia que tiene en la vida cotidiana en este caso es por medio de espectáculos y publicidad, que es algo que explica parte de su difusión. Escuelas como la Bauhaus habían planteado una nueva integración de las artes y el diseño, algo que actualmente continúa su expansión. Es significativo que el Centro Cultural Arte Contemporáneo (actualmente ya no funciona el museo) organizara en 1998 una exposición dedicada al arte-objeto en Latinoamérica. En el catálogo de la exposición se destaca a artistas latinoamericanos que han desarrollado parte de sus actividades en EE.UU., llamándoles artistas multiculturales por retomar aspectos culturales de sus regiones de origen e insertarlas en un plano cosmopolita del arte.

Una de las ventajas que trajo la apertura de la difusión de la cultura en México hacia el arte-objeto es la frecuencia de exposiciones en la que participan artistas de todo el mundo, sin necesariamente centrar la atención al norte del continente.

En el capítulo 4 veremos algunos detalles del desarrollo del arte-objeto en México, sobre todo en la entrevista del profesor Melquiades Herrera, artista que ha destacado por su trabajo de performance.



### 3. RETRATO ARTE-OBJETO COMO PROYECCION DE LA PERSONALIDAD

Juan O'Gorman

Tras haber definido los dos elementos del tema central de la tesis: retrato y arte-objeto, veremos la aplicación de ambos conceptos en la elaboración de los retratos arte-objeto de Juan O'Gorman y José Clemente Orozco. En ocasiones tomé en cuenta algunos detalles de sus entrevistas, así como de sus trabajos artísticos, tratando de conceptualizarlos.

Los muralistas practicaron un arte que participaba de una visión integral de las artes sobre todo al ser parte, sus murales, de la arquitectura de diversos edificios públicos. Esta visión implicó soluciones formales con significados en ocasiones contradictorios. Juan O'Gorman opina sobre esto en los fragmentos de entrevistas y conferencias de Juan O'Gorman que presento a continuación tomadas del libro La palabra de Juan O'Gorman, editado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Al final de las entrevistas presentaré la imagen del retrato arte-objeto de Juan O'Gorman así como su explicación.

**De las entrevistas de Olga Sáenz realizadas en San Angel, México, D. F., en julio 15 y 20, agosto 2,8,12 y 15 de 1970. (fragmento)**

O. S. -*¿Como surgió la idea de recubrir los muros con los mosaicos de piedra de colores?*

J. O. -Fue una experiencia muy importante y tiene su origen cuando en 1944 o 1945

le construí al maestro Diego Rivera su casa-estudio en un terreno en el Pedregal de San Pablo Tepetlalpa que denominó Anahuacali, que significa casa sobre la tierra entre dos mares.

Durante la construcción, el maestro Rivera me planteó el problema: "¿Cómo le vamos a hacer para que no vean las estructuras de concreto?". Para ello le propuse que se hiciera un aplanado, o bien que se pintara sobre la losa; al no estar de acuerdo sugirió que se cubriera con piedra, proyecto que resultaba muy costoso. Entonces se me ocurrió que si colocáramos concreto armado sobre una capa de pedacera de piedra sobre cimbra de madera, al quitar ésta quedaría automáticamente cubierta de piedra de la losa de concreto. Hicimos la primera prueba, la que se destruyó para hacer nuevas losas pero con dibujos, según lo dispuesto por el maestro Rivera a lo largo de su vida.

Este fue el origen de los mosaicos de piedra que después utilicé en la Biblioteca de Ciudad Universitaria, en la Secretaría de Comunicaciones y Transportes y en algunas casas-habitación para su decoración.

O. S. -*Arquitecto, ¿Cómo se generó el proyecto para decorar los muros de la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria (1949-1950)?*

J. O. -Para llevar a cabo este trabajo participé en un concurso -convocado por Carlos Lazo- con seis arquitectos más, y en donde yo me gané el primer premio. Los arquitectos Gustavo Saavedra y Juan Martínez de Velasco obtuvieron el segundo y tercer lugar respectivamente, los que colaboraron conmigo en el proyecto y realización del edificio de la biblioteca.

La idea original fue construir un edificio que albergara la biblioteca con acervos abiertos, para que el lector tomara el libro que le interesara directamente; pero los asesores técnicos de la Universidad quisieron que se diseñaran los acervos cerrados para evitar la pérdida de libros, opinión que nunca compartí, ya que las nuevas bibliotecas en diversos países se diseñaban con los acervos abiertos.

Sin embargo, se llevó a cabo la construcción del edificio de diez pisos, con grandes muros en el exterior que se prestaban para recubrirlos con mosaicos. Esta idea se la propuse a Carlos Lazo -amigo de infancia- a quien le pareció monstruoso el proyecto de cubrir con mosaicos el edificio. Apesar de ello, accedió a darme el dinero para realizar dos bandas de piedra, que se hicieron sobre precolado de uno por un metro, siguiendo la técnica que se utilizó en el Anahuacali, las que coloqué en un lado de la biblioteca.

La obra quedó incompleta hasta que en el congreso de Arquitectos que se llevó a cabo en aquel tiempo, dos colegas franceses le sugirieron a Carlos Lazo que era indispensable que se recubriera toda la torre con mosaicos, siguiendo el proyecto original.

De esta manera, se convenció Carlos Lazo de que llevara a término la obra, y persuadió a los arquitectos Mario Pani y Enrique del Moral, responsables del proyecto general de la Ciudad Universitaria.

La ejecución total de la obra la llevé a cabo en un año y medio de trabajo, por el que me pagaron \$ 10,000.00; a pesar del pésimo salario, pude llevar a término la obra, que se ha convertido en una especie de mojonera, que sale reproducida en

múltiples ediciones sobre la ciudad de México.

O. S. -*¿Cuál fue el tema que se desarrolló en los muros de la Biblioteca?*

J. O. -La temática general del mural se relaciona con la evolución de la cultura. En la parte alta representé los símbolos cosmogónicos, en el muro norte, figuras alusivas a la cultura prehispánica; en el muro sur desarrollé el argumento sobre la cultura colonial; en los laterales hice referencia a la época moderna, en el lado oriente representé al átomo como signo cosmogónico cultural de nuestro siglo. En el lado poniente, originalmente había proyectado el concepto newtoniano sobre la atracción universal, tuve que variarlo al tener que representar allí el escudo universitario con el lema correspondiente, mismo que según mi opinión, debió ir en el edificio de Rectoría.

O. S. -*¿Cuales fueron las fuentes documentales para el desarrollo temático del mural?*

J. O. -Para desarrollar el período que corresponde a la época prehispánica me inspiré en los códices mexicanos, con el fin de que el mural tuviera las características de un códice y para la época colonial, todos los documentos referentes a la concepción del universo de Tolomeo y Copérnico, que representé mediante dos grandes círculos, que significan dos posiciones axiológicas antagónicas.

Tolomeo afirmó que la tierra es el centro del universo -concepción bíblica- alrededor de la cual giran los astros, y que el hombre es el ser más importante de la creación.

Copérnico, muchos años después, niega los principios de Tolomeo y declara que la tierra es un satélite de una constelación particular que gira alrededor del sol; al negarle a la Tierra el lugar central del Universo fue considerado como el principio del mal dentro de la ideología religiosa. Fue entonces cuando pensé que era importante representar los conceptos cosmogónicos de la cultura de occidente; el bien a través de Tolomeo y el mal, con Copérnico.

En la base de los muros de la biblioteca representé figuras que corresponden al mundo prehispánico: los labradores, los artesanos, los guerreros, los músicos y los sacerdotes. De igual manera representé personajes que se relacionan con la conquista de México.

O. S. -*En lo que corresponde a la época prehispánica utilizó los códices precolombinos como fuente de inspiración. ¿Encontraría usted alguna vinculación formal en la pintura mural de la Revolución con el arte prehispánico?*

J. O. -De todo el acervo plástico precolombino, desgraciadamente quedan pocos ejemplos para ser analizados, de ellos resaltan los murales de Teotihuacán, los de Malinalco, algunos relieves pintados que deben haber formado parte de otros monumentos de la época y los escasos códices que subsistieron a la brutal destrucción de la biblioteca de Tenochtitlán, que hizo el primer arzobispo de México, el señor Zumárraga.

Me parece que de todo este acervo pictórico de la cultura indígena puedo afirmar que no existe relación con la pintura mural de la Revolución.

Quizá el único caso en que se pudiera encontrar cierta vinculación sería en los frescos de Bonampak -en los que se percibe una concepción plástica más explicativa menos simbolista y abstracta como lo fue en general la pintura prehispánica- con los frescos del Palacio Nacional del maestro Diego Rivera, esencialmente en su forma general de composición, en que se aprecia en ambas creaciones el uso del espacio arquitectónico total para la realización de la obra. Sólo que, curiosamente, Rivera ejecutó sus murales antes de que descubrieran los de Bonampak, de suerte que no se puede afirmar que hubo influencia directa como sí la tuvo el arte europeo en esta manifestación plástico-mural de la Revolución.

Existe, a mi modo de ver, más relación entre la pintura jeroglífica y geométrica de Carlos Mérida con el arte prehispánico -especialmente con los códices- que en los murales de Diego Rivera y en los de José Clemente Orozco.<sup>31</sup>

O. S. -*A manera de síntesis, ¿nos podría indicar aquellos puntos relevantes que reflejan su concepción plástica, tanto en la arquitectura como en la pintura?*

J. O. -Como lo señalé anteriormente, en arquitectura apliqué fundamentalmente dos tendencias; la funcional y la orgánica.

La arquitectura funcional respondía en su momento a una necesidad social, para resolver el problema de los espacios en los que se impartían los cursos básicos de la SEP. Quisiera nuevamente reiterar que los lineamientos que se utilizaron para construir a estas escuelas se vinculaban más dentro del concepto de ingeniería de

<sup>31</sup> La palabra de Juan O'Gorman, Selección de Textos UNAM, pp. 24 25 26 27

edificios que el propiamente arquitectónico; ya que tanto en el proyecto como en su ejecución nos interesaba obtener con el mínimo de gastos el máximo de eficiencia, para cumplir con la demanda de la población que requería de aulas para recibir su educación primaria.

Desgraciadamente, los principios de la tendencia funcional se desvirtuaron, ya que algunos contratistas eligieron esta concepción en beneficio personal, al confundir el máximo de eficiencia por el mínimo de esfuerzo, con el máximo de rentas por el mínimo de inversión, lo que perjudicó notablemente al pueblo de México que sufría el alto costo de las rentas por espacios inhumanos, beneficiando con ello sólo la voracidad de los contratistas. Fue entonces cuando critiqué enérgicamente la desviación que había sufrido la concepción funcional de la arquitectura mexicana.

Otro intento importante dentro de mi trayectoria como arquitecto, fue la casa que realicé en San Jerónimo Lídice siguiendo la concepción de la arquitectura orgánica, en donde intenté conjugar la obra artística con la geografía e historia del lugar, premisas fundamentales dentro de la creación arquitectónica orgánica, que emanan de los conceptos artísticos del excepcional arquitecto Frank Lloyd Wright.

Dentro de la pintura dividí mi producción entre cuadros de caballete y murales. En los primeros sobresalen por su temática los retratos, los paisajes de México, y los fantásticos, que entran dentro de la clasificación de fantasía realista.

Conjuntamente realicé obra mural, con el propósito fundamental de comunicarme con el pueblo de México. Quisiera enfatizar de qué manera se establece esta relación dialéctica entre creador y espectador por

considerarlo de suma importancia. El artista debe aprender aquellos rasgos esenciales de la tradición popular, pero al mismo tiempo debe actualizar esa información que permanece en el inconsciente, a fin de que realice con éxito la obra creadora. Sólo así se establece la comunicación dialéctica entre pueblo y artista, lográndose con ello que el mensaje que se propone exponer en el mural sea accesible a nivel masivo.

En la ejecución de mi obra mural elegí esencialmente el fresco y el mosaico, técnicas de las que ya hice referencia anteriormente en cuanto al surgimiento y aplicación de las mismas.

La temática que representé fue específicamente histórica, dando cuenta de diversos pasajes de la historia de México y de América Latina; tal es el caso del mural que realicé en Santiago de Chile.

A manera de conclusión, puedo afirmar que el artista, al reflejar diversos fenómenos del mundo circundante, enriqueciéndose con la información que emana de la tradición popular y aportando su propia cosmovisión, da espacio al progreso, en la lucha por una transformación más justa de la sociedad.<sup>32</sup>

**Entrevista de María Martín, Diorama de la Cultura, Suplemento dominical de Excélsior, México, diciembre 11, 1976. (fragmento)**

J. O. -En cuanto a los grandes, yo creo muy personalmente, que hay en la pintura mexicana cuatro: José María Velasco, pintor de la Tierra, la geografía del paisaje mexicano; José Guadalupe Posada, narrador de la humanidad mexicana de su época, y ambos grandes

<sup>32</sup> La palabra de Juan O'Gorman, op. cit., pp. 35-36

antecesores de los otros dos grandes:  
Orozco y Rivera.

Para mí la pintura de Siqueiros no es de la calidad de los otros pintores. Considero que Rufino Tamayo es un pintor de mayor calidad que Siqueiros, más auténticamente mexicano. Es incomparable colorista. Pocas veces en el mundo hay hombres con esa retina para el color. Y, además, pintor que ha dado fama a México en el exterior. Así el quinto grande sería, en mi opinión, Tamayo.

M. M. -*Y en ese marco ¿dónde se coloca usted mismo?*

J. O. -Yo digo con humildad que soy una generación intermedia entre Rivera y los jóvenes. No considero que mi pintura sea suficientemente importante para compararme con ellos. Hago lo que puedo. En mi mural de Chapultepec traté de hacer una pintura con dos condiciones: que dentro de su temática fuera lo más verdadera posible, y que en su composición fuera del gusto del pueblo de México.

Yo prefiero, en términos generales, que mi pintura le guste al pueblo más que a la gente que conoce de arte. Es mi actitud, servir a la patria, darle algo que guste a sus moradores.

*O'Gorman, que tardó tres años en hacer su casa, "Vendía un cuadro y hacía algo; vendía otra pintura y hacía algo más..."*, terminó con encendidas palabras en pro de la libertad. La considera base absoluta para el arte. Es lo más bello que hay. Poder hacer lo que uno desee. Tienen razón quienes carecen de ella y luchan

por obtenerla. Y en arte es indispensable.<sup>33</sup>  
(fig.29 30)

**Una de tantas tesis y algunos de los muchos mitos en el arte de la pintura de hoy.**

Texto leído por Juan O'Gorman con motivo de su ingreso en la Academia de Artes, marzo 23, 1972. (fragmento)

Respecto a la polarización del gusto, permítanme dos anécdotas más: en una ocasión, hace ya varios años, le dije a Diego Rivera: "Debe usted sentirse muy satisfecho y orgulloso de ser el pintor más conocido y más popular de su pueblo," a lo que Rivera me contestó: "Conocido posiblemente sí, y eso no por mi pintura. Por lo de popular debo decirle a usted que ya quisiera yo que mi obra tuviera la popularidad de la obra de Ruano Llopis. Cuando lleguen a venderse en la banqueta de la calle de San Juan de Letrán las reproducciones de mis cuadros en calendarios de veinte pesos, como sucede con los carteles de toros de Ruano Llopis, entonces sí seré verdaderamente pintor del pueblo. Ahora en mi vejez hago verdaderos esfuerzos para pintar los frescos del Palacio Nacional de manera que sean del gusto del pueblo mexicano y que puedan a la larga convertirse en calendarios". Enseguida me dijo el maestro Rivera: "La grandeza de José María Velasco puede demostrarse por el hecho de ser el único caso de pintor en el mundo, antiguo y moderno, que haya logrado una plástica, por cierto maravillosa, que pueda igualmente gustarle a Pablo Picasso, a Nelson Rockefeller, a usted y a mí, a Carlitos Pellicer, al albañil de allí enfrente, a la cocinera de su casa, al presidente de la República, a todos los obreros y campesinos de México, al gendarme de la esquina, a todos los pordioseros y mendigos de la ciudad, a las monjitas del Sagrado Corazón, a las damas

<sup>33</sup> La palabra de Juan O'Gorman, op. cit., pp. 226 227

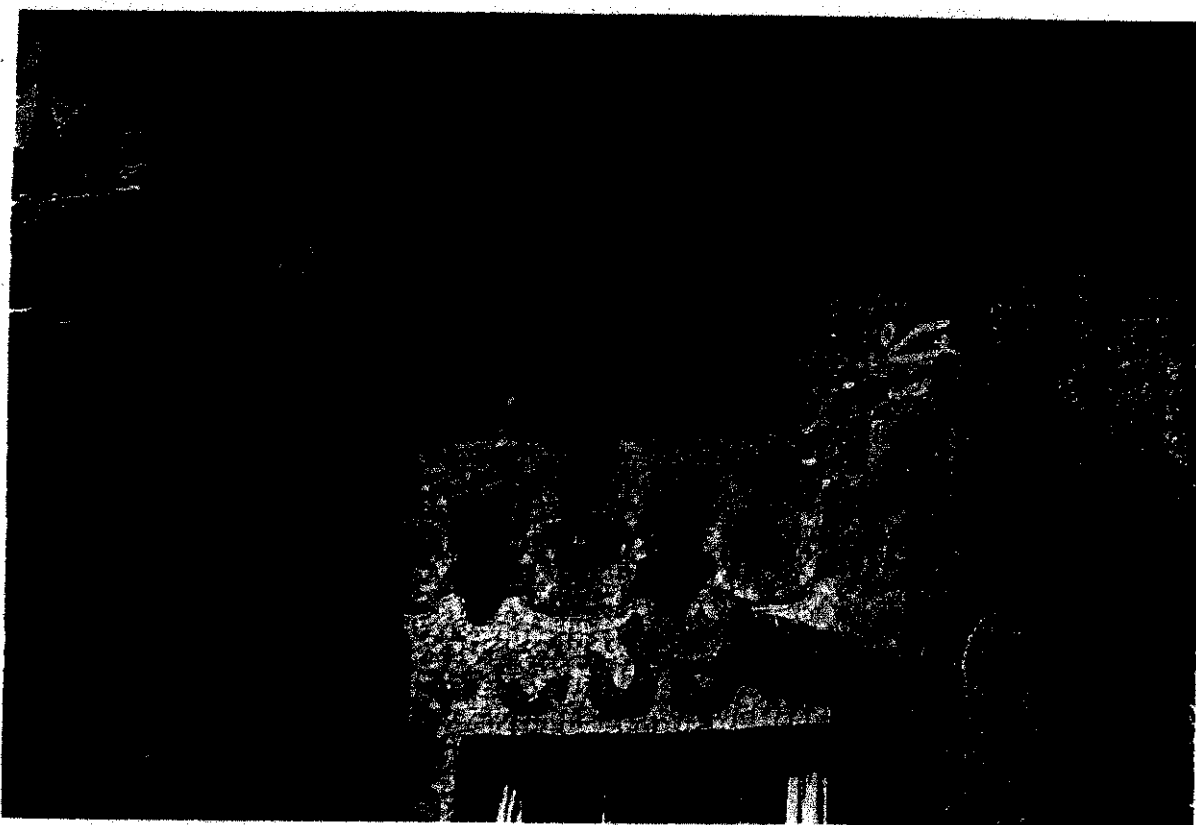


Fig. 29. Casa de Juan O'Gorman. Detalle de la fachada.

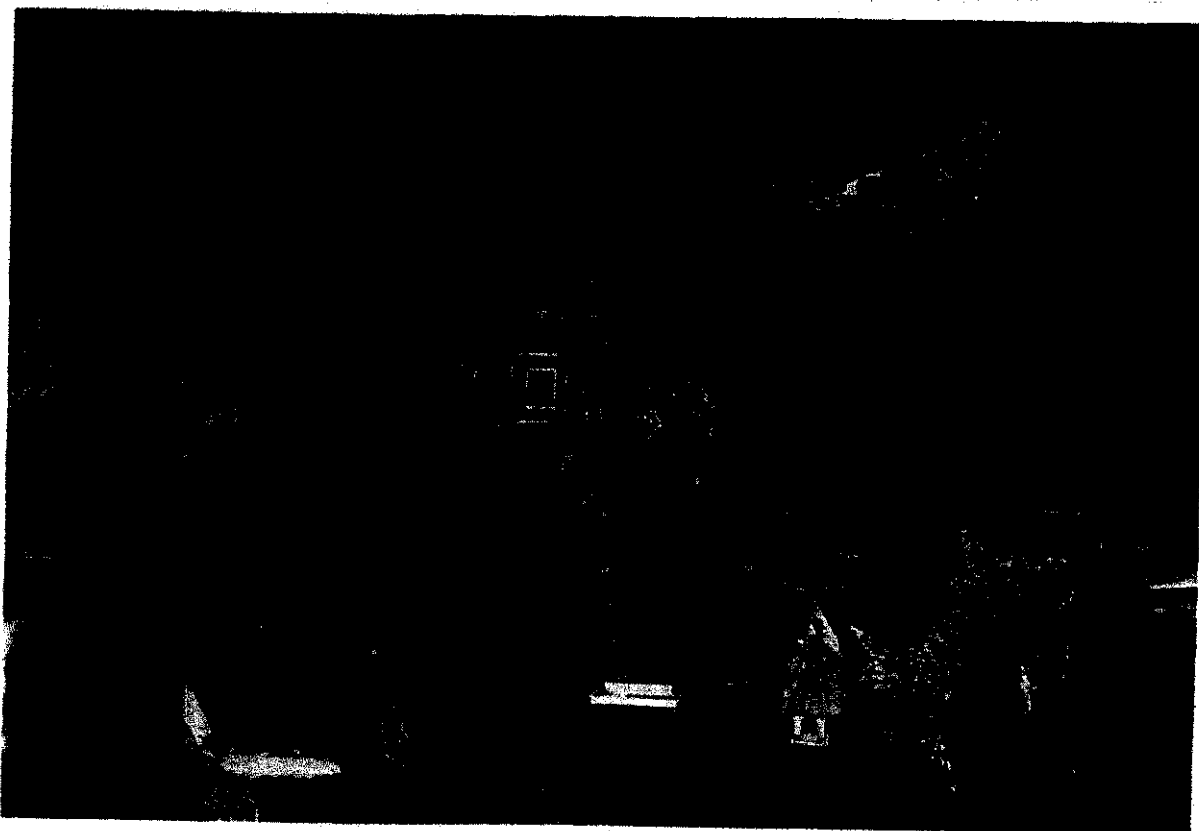


Fig. 30. Estancia de la casa de Juan O'Gorman, con él a la izquierda.

de la Congregación de la Vela Perpetua, a los nuevos ricos del gobierno de México, a los asaltantes de la colonia de la bolsa y hasta a los literatos y críticos de arte.”

Las otras anécdotas son de mi propia cosecha. En el año de 1961 trabajaba yo escondido detrás del andamio en una de las últimas tareas del fresco de la independencia en el Castillo de Chapultepec, cuando de pronto entró en la sala un grupo de intelectuales mexicanos que acompañaban al señor André Malraux, pontífice supremo de la crítica de arte da Francia y del mundo. Al ver mi mural exclamó en frances: *Encore un autre de ces horribles affiches* (otro, más de estos horribles calendarios). Rápidamente salieron sin más comentarios. Confieso que esta declaración me dejó un poco triste, pues todos tenemos la pretensión y el deseo de que nuestro trabajo sea por lo menos aprobado, si no gustado, por quienes consideramos personas importantes. En la tarde del mismo día llegó una familia de gente pobre de algún barrio humilde de México. Una niña de unos doce o trece años de edad explicaba mi mural a sus familiares con los conocimientos de la escuela primaria y al terminar su explicación dijo a sus padres con satisfacción: “lo más bonito de este cuadro es que aquí vemos a nuestros héroes como si estuvieran vivos”. El haber empleado el término “lo más bonito” implica gusto o placer en lo que vio. Esto me llenó de regocijo, pues sentí que había cumplido exactamente con mi compromiso al saber que esta niña, sin prejuicios estéticos de ninguna clase y así como ella muchísima gente de México, aceptaba y aceptarían gustosas mi trabajo. Comprendí que al señor Malraux, acostumbrado a comer su pato podrido en el mejor restaurante de París, no le podían gustar enchiladas que en forma de gran *affiche* se le ofrecían en el Castillo de Chapultepec. Pues bien, tengo a

mi crédito y favor, si no la calidad, por lo menos la cantidad de admiradores y esto me satisface y me hace pensar que no he desperdiciando por completo mi vida de trabajo.”<sup>34</sup>

**Entrevista de José Ortiz Monasterio, uno más uno, febrero 1º, 1982 p. 18 (fragmento)**

J. O. M.: *Tomados en conjunto los murales de la Biblioteca Central, ¿qué efecto visual quiso usted dar?*

J. O.: Bueno, el efecto general que dan los mosaicos de la Ciudad Universitaria es el de un código, un códice que se despliega sobre las paredes de un edificio; eso fue una cosa intencionada. Para poder hacer las representaciones de la época prehispánica consulté los códigos y, aunque no los copié exactamente, el sentido plástico de los códigos prehispánicos me dio -por así decirlo- un punto de apoyo, una inspiración para el resto de los murales.<sup>35</sup>

**Entrevista por José Ortiz Monasterio, II y último, uno más uno, México, febrero 2, 1982, p. 18 (fragmento)**

J. O. M.: *¿Qué autocrítica haría usted de su obra de Ciudad Universitaria?*

J. O.: La crítica que puede hacerse es la que hizo Siqueiros, a pesar de que no estoy de acuerdo con este señor en cuanto a su posición política y estética. Pero dijo una frase que realmente es crítica correcta respecto a la Biblioteca; dijo lo siguiente. “Es una gringa disfrazada de china poblana”. Lo que quiso decir Siqueiros es que el estilo arquitectónico de la biblioteca no corresponde al estilo

<sup>34</sup> La palabra de Juan O’Gorman, op. cit., pp. 236 237

<sup>35</sup> Ibid., p. 296

de los mosaicos; la forma arquitectónica es de estilo internacional, la arquitectura de cajón, y los mosaicos salen fuera de eso. Es decir, que no hay relación de un estilo con otro; no se hizo el edificio con formas que podrían haber sido más propias de México, sino que se tomó como base una arquitectura de lo que se llama el estilo internacional, sobre la cual se hizo un recubrimiento con mosaicos del estilo que podríamos considerar como mexicano.<sup>36</sup>

**La pintura reciente de Siqueiros no es mexicana.** (Archivo de la Academia de Arte)  
(fragmento)

Todo lo que Siqueiros llama su teoría, la composición dinámica del muro frente al espectador en movimiento, el empleo de materiales de producción industrial y la aplicación a la pintura de lo que él entiende por tecnología moderna, etc., son todos conceptos mecanicistas. Pero como la técnica y los conceptos mecánicos son conocimientos de aplicación práctica y de carácter general, resulta que en la medida en que Siqueiros confunde su valor de aplicación con el resultado plástico de su pintura, en esa misma medida pierde su obra su valor como pintura mexicana y adquiere los caracteres de producción industrial. Es decir, se acerca más y más a los anuncios de los productos industriales que sobre tableros de láminas "adornan" las carreteras de todos los países en donde se anuncian esos productos, que distribuyen las grandes compañías por todo el mundo que les permite esta imposición, y que son de verdadero estilo internacional.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 301

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 354



## Retrato arte-objeto de Juan O'Gorman

El retrato arte-objeto de Juan O'Gorman consiste en una serie de elementos conceptualizados según diversas características y están organizados en torno a un retrato de O'Gorman.

La interpretación personal que efectuamos al realizar el retrato de alguna persona con frecuencia presenta proyecciones de nuestra propia personalidad. El retrato central de Juan O'Gorman lo pinté basándome en uno de sus retratos fotográficos, tratando de dotarlo de una apariencia prehispánica, ajustando sus facciones a las formas de los rostros de las esculturas olmecas que vimos en el capítulo 2. Para reforzar esta característica pinté una textura de piel de serpiente que se yuxtapone al retrato y funciona como fondo del cuadro. La mayor parte del retrato está cubierto por collares que cuelgan a manera de cortinilla que en la parte inferior forman con piedras y algunos objetos una serpiente ondulante. La tela se completó con otros dos retratos, más pequeños que el anterior, y que están ubicados en ambos lados de un personaje con máscaras de Tláloc, pintados en la base de la tela.

La apariencia que tiene el cuadro completo es como de una colección de objetos, que bien pudiera integrarse a un puesto de artesanías o de "chacharas" de un tianguis, pues fue precisamente ahí donde conseguí las piezas.

El retrato arte-objeto de Juan O'Gorman es una narración iconográfica de aspectos de su trayectoria artística, basada en su "Palabra". Para elaborarlo tomé en cuenta principalmente su autorretrato (1950) en el que se representó en diferentes ángulos de visión, rodeado de

figurillas como pájaros, insectos y diablillos, que le llevan mensajes escritos en papelitos. En el ángulo inferior derecho del marco del cuadro pegué una reproducción del autorretrato de O'Gorman que es mostrado por una ardillita de madera; en el caso de mi cuadro, las figurillas portan mensajes visuales.

La figurilla metálica de murciélago que se encuentra en el ángulo superior derecho del marco tiene colgando un calendario con la imagen de la Virgen de Guadalupe; con estas piezas hago referencia a la anécdota que cuenta O'Gorman cuando pintaba el mural de la independencia en el castillo de Chapultepec y el crítico de arte André Malraux compara al mural con pintura de calendario. La anécdota que cuenta O'Gorman de Diego Rivera acerca de la popularidad de Ruano Llopis y la aspiración de Rivera de que su obra sea tan popular como los calendarios para poder ser un artista del pueblo, también la tomé en cuenta para la pieza del murciélago. La imagen guadalupana es un cuadro muy reproducido en México, no sólo como calendario, sino en diversas formas, es tal vez la imagen más popular en el país. Otra imagen con características similares por la gran variedad de reproducciones que se hacen de ella es el que conocemos como Calendario azteca (Piedra del sol); por ese motivo una figurilla con forma de ave en el ángulo superior izquierdo del marco porta una pequeña reproducción del famoso calendario.

Cerca de estas dos figurillas encontramos otras dos a los extremos de una franja horizontal de piedra; son un lobito o coyote de barro negro que carga un decorado formado por objetos con la imagen de la Piedra del sol; hacia el lado izquierdo y del lado contrario un búho con otro decorado de pequeñas reproducciones

de la Virgen de Guadalupe, ambas figuras sugieren vendedores de un tianguis.

En el ángulo inferior izquierdo del marco tenemos una figurilla que es un sapo negro de obsidiana y representa a Diego Rivera, pues muestra una reproducción de un cuadro de su compañera Frida Kahlo titulado "Las dos Fridas", que es uno de los cuadros más famosos de la autora.

Otras dos figurillas, que en este caso me representan, son las que están en la mitad del marco y a los lados; la de la izquierda es una pequeña lagartija de palma que muestra una reproducción del retrato arte-objeto que estoy explicando.

El personaje de lagartija se explica por el carácter de reptil que implican sus formas y que en el retrato arte-objeto es una constante formal de serpiente. La figurilla de la derecha es un pequeño puercoespín de madera que muestra el retrato arte-objeto de J. C. Orozco. Más adelante explicaré el porqué de este espinoso personaje.

El trabajo conjunto de Rivera y O'Gorman que dio por resultado el decorado con piedra de colores aplicado en la Biblioteca Central de la UNAM, lo sugiero con diversas piedras que integré al cuadro.

Juan O'Gorman es consciente de que las formas de la época prehispánica no sobrevivieron de manera muy clara en la obra del muralismo mexicano; en mi opinión O'Gorman realizó uno de los murales que mejor logró esa presencia de formas, basado en códices prehispánicos, en la pared norte de la Biblioteca central, y curiosamente la pared sur, que describe el desarrollo de la cultura europea, adquiere un carácter formal prehispánico. Por ese motivo el retrato arte-objeto de Juan

O'Gorman trata de ser un emblema con formas prehispánicas, como la serpiente metálica ubicada en la parte superior del marco del cuadro como homenaje a Él.(fig.31)

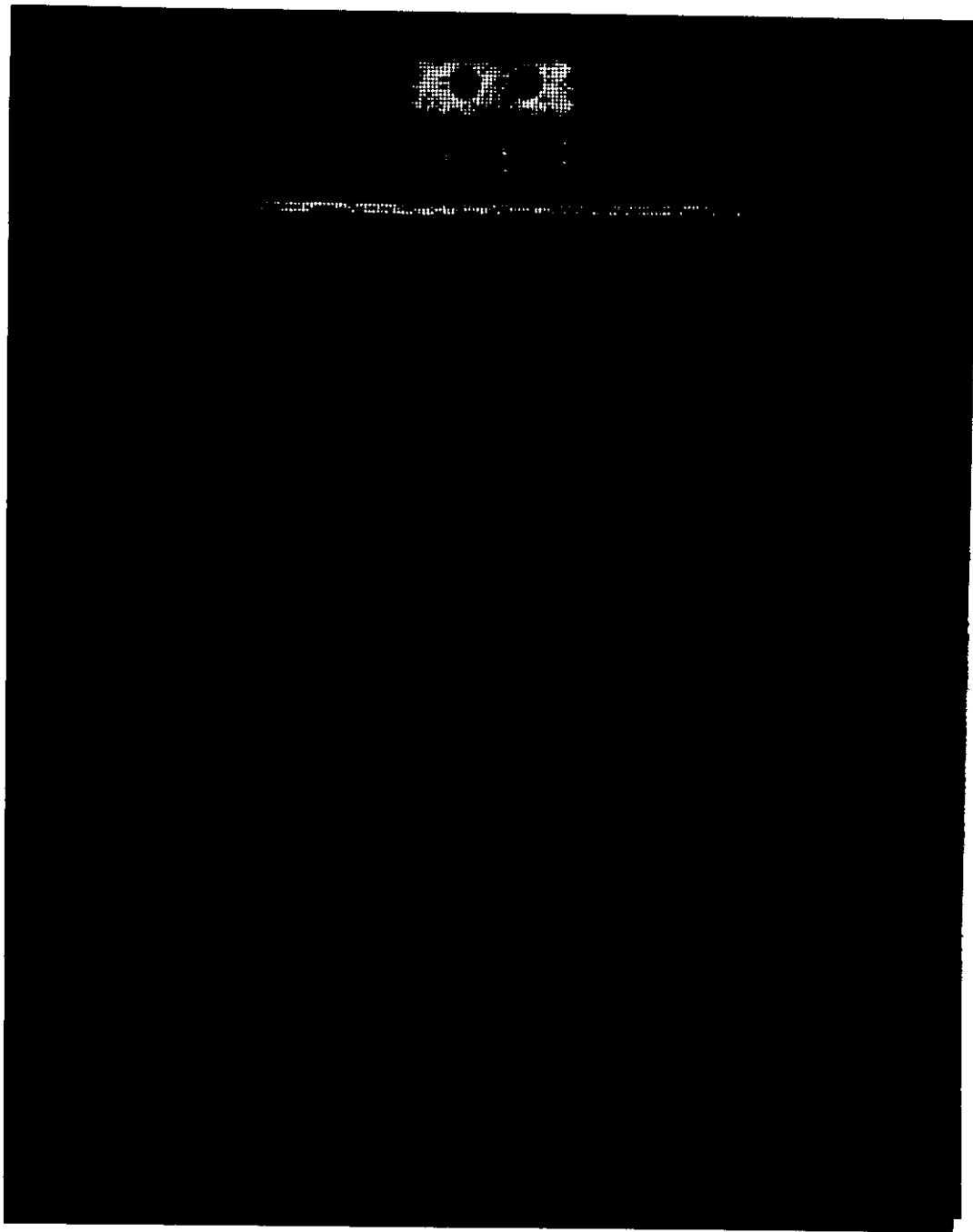


Fig. 31. Retrato arte-objeto de Juan O'Gorman.

## José Clemente Orozco

Orozco resultó el pintor más singular del movimiento muralista mexicano.

Su obra continúa siendo subversiva al tratar de manera directa diversos temas con la elocuencia formal llamada expresionismo. Es considerado en el ámbito cultural como una de las aportaciones más importantes de la pintura mexicana al mundo.

Uno de los personajes que integré al retrato arte-objeto de Orozco fue al poeta Octavio Paz. Algunas de sus opiniones acerca del pintor las tomé en cuenta para elaborar el cuadro, así como un escrito de la entrevista que hizo Víctor Alba a José Revueltas, que tomé del libro José Clemente Orozco. Antología Crítica, editado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y que veremos más adelante.

Para elaborar el retrato arte-objeto de Orozco no incluí alguno de sus textos; tampoco integré alguna de sus obras, ni intenté imitar su estilo de pintura o dibujo. Lo incluí como personaje central, inmerso en una atmósfera que de alguna manera oculta su obra, algo que en realidad ocurre, pues resulta difícil de comprender los aspectos más polémicos de su pintura. Algo semejante sucede con los vestigios de la cultura prehispánica, inmersos también en una atmósfera de misterio que, como afirma Rubén Bonifaz Nuño, ocultan su significado.

## JOSÉ REVUELTAS RECUERDA A OROZCO ASÍ.

Víctor Alba

Acabábamos de hablar de argumentos de cine, de la responsabilidad de argumentistas, productores, directores y estrellas en la mediocridad del cine mexicano.

De repente, se me ocurrió que José Revueltas era un hombre explotable, periodísticamente.

-¿De quién quiere usted hablarme? -le pregunté, explicándole en qué consistía esa serie de semblanzas que "HOY" publica semana tras semana.

Revueltas no vaciló ni un instante.

-Pues de Clemente Orozco -anunció.

-¿Lo conoció usted íntimamente?

-No, es decir, no conviví con él, aunque nos veíamos muy a menudo. Pero lo he estudiado, lo traté y, además, considero que Orozco es el más representativo, el más universalmente mexicano de nuestros artistas. Y me agradaría explicar por qué.

Así fue como quedamos citados. Con la taquígrafa al lado, el reporte se limitó, el día de la cita, a observar los cambios de expresión de Revueltas -que tiene unas cejas que hablan y unas manos que parecen moldear el aire-. Poco a poco, la imagen de Orozco, el hombre, el artista, y, sobre todo su significado en el arte mexicano, fueron surgiendo y quedaron grabados en los enigmáticos garabatos de la taquígrafa. Hélos aquí, traducidos a esos signos cabalísticos que llamamos escritura.

### **El Sindicato Revolucionario**

-Soy muy malo para recordar fechas, pero era por la época en que mi hermano Silvestre y Carlos Chávez organizaban la Sinfónica. Fue entonces cuando conocí a Orozco.

Yo frecuentaba a un grupo de pintores, Diego, Siqueiros, Fermín mi hermano. Iniciábase el movimiento revolucionario en la pintura mexicana. Se creó el Sindicato Revolucionario de Pintores, del cual era miembro Orozco. No sé si alguna vez firmó con el emblema del sindicato: la hoz y el martillo y una estrella de cinco puntas... No me fijé en si sus murales de la Preparatoria llevan esa firma.

Lo veía a menudo, al irle con mandados de otros pintores amigos míos. Yo era apenas un adolescente.

Orozco se me apareció, a la vez, tímido y de una gran ternura humana. Era reacio a charlar, pero se abría con mucha facilidad de espíritu a quien le inspiraba confianza.

Yo no tardé en darme cuenta de que era un gran conocedor de hombres. No se mostraba "maestro" con nadie, pero, eso sí, se sentía por encima de las controversias y rencillas de orden político y práctico que tanto abundaban entonces entre los pintores.

Mirando para atrás, me doy cuenta de que entonces, Orozco ocupaba un lugar peculiar, muy suyo, en el arte. En realidad, José Clemente ha sido el más personal y el de voz más propia entre los pintores, no sólo mexicanos, sino del mundo entero.

### **Un sentido nuevo**

-Si es posible advertir influencias y reconocer afinidades y puntos de partida en

los otros pintores, en Orozco esto resulta casi diría imposible. Hay un sentido nuevo, perturbador, lleno de profecías y de inquietantes proposiciones en la obra de Orozco. Quizás no hay antecedente, salvo sólo en la Biblia, de poesía tan desesperada, ardiente y subversiva como la que ofrece Orozco en su pintura.

Por ejemplo, si comparamos los temas patrióticos de Orozco con la forma de tratar los mismos temas por los otros pintores mexicanos, tendremos una experiencia reveladora. En los demás, la temática cívica se queda en el incidente local, se reduce a lo pedagógico. Orozco, no; él hace algo superior al hecho narrado, algo hondo. La Conquista, el Mito de la Nacionalidad, rebasan el límite del tema para adentrarse en hechos y verdades universales.

La obra de Orozco es más que un simple mensaje -esta palabra que se ha vuelto lugar común de los peores y más mal entendidos, empleada en sentido fariseo y demagógico por la mayor parte de los pintores de México-. La obra de Orozco es como un océano que no sólo hiere nuestros sentimientos estéticos, sino que también se orienta hacia otras esferas. Nos invita a meditar, nos desazona, nos perturba, sin que podamos entenderlo todo, porque no sólo está destinada a nuestra limitada comprensión de contemporáneos suyos, sino a la más vasta comprensión y escándalo de las generaciones venideras.

### **Afinidad sentimental**

-Aunque no intimé mucho con Orozco, había entre él y yo una afinidad sentimental. La pintura de Fermín, mi hermano, por ejemplo, era alegre, juvenil por su colorido. Orozco descendía directamente del Greco y gentes como él tienen preocupaciones metafísicas.

No sé cómo preparaba su trabajo. Pero seguramente ordenaba previamente los materiales, sin preocupación alguna de carácter digamos literario. Un compañero suyo de Guadalajara, que fue su auxiliar, Francisco Sánchez Flores, me hablaba un día del ritmo sobrehumano de trabajo de José Clemente. A veces, después de terminar un muro, no le gustaba e, implacable, ordenaba borrarlo totalmente, sin tener en cuenta las horas y las angustias empleadas en pintarlo. Por esto, en Orozco había más rigor que en cualquier otro artista, aunque a veces se descubra un aparente abandono superficial de la técnica.

Orozco, en el fondo, era así en todo. Recuerdo que una vez fui a verlo para pedirle que firmara una protesta por el asesinato de niños judíos.

-Firmaré si, a la vez, se hace una protesta ante los aliados por el asesinato de niños alemanes -me contestó.

Incidentalmente, la persona que me acompañaba, dijo mi nombre, Orozco, que hacía años que no me veía, exclamó:

-Claro, así eres tú -y añadió enseguida - : A ver, dame ese papel... ¿dónde hay que firmar?

Trataba siempre de conservar a ultranza su independencia, pero reaccionaba con ternura y simpatía personal. Quizás este mismo anhelo de independencia lo mantenía muy aislado de los pintores.

#### Revelador

Revueltas sonrío, con cierta sorna.

-Esto me recuerda otra anécdota. Acababa de escribir un ensayo sobre la

pintura mexicana. Encontré a Siqueiros y le dije:

-Ven, voy a leerte lo que digo de ti.

-No era muy halagüeño lo que de él decía. Escuchó con perplejidad. Luego, seguí leyendo. Hablaba del "Circo Contemporáneo", pintado por Orozco en Guadalajara, donde presentó juntos a payasos nazis y comunistas. Yo afirmaba que esto era una interpretación inexacta, perniciosa y equivocada.

Siqueiros, escuchando esto, resplandecía de felicidad.

-Vamos con Orozco para que se los leas -sugirió.

Le caímos en su casa. José Clemente escuchó con paciencia y, al terminar, comentó:

-Sobre gustos...

Esta anécdota, además, resulta reveladora de la propensión más acendrada de Orozco, al final de su vida, hacia el nihilismo, hacia una negación casi rotunda de todo.

#### La cúpula

La risa de Revueltas es silenciosa; se le arruga la nariz, se le cierran los ojitos y eso es todo. Ahora está riendo, al acordarse de una broma que le gastó al pintor.

-Le conté un día a Orozco: Estuve en Guadalajara y me tendí bajo la cúpula del hospicio, pero el conserje se dio cuenta y me levantó indignado.

El que se indignó, al escuchar esto, fue Orozco. "¡Qué idiotéz!", exclamó. Cuando estuve en Roma, me pasé horas y horas

tendido bajo la cúpula de la Capilla Sixtina, viendo los frescos de Miguel Ángel, y nadie me dijo nada.

Todo se aclaró, al decirle: Pero había una diferencia: tú te acostaste boca arriba y yo boca abajo.

Había que oír la risa de Orozco, con bromas de esas. Entonces estallaba, como un chamaco, en carcajadas espontáneas, frescas, sanas.(fig,32)

#### Los símbolos banales

-He visto a Orozco trabajar en otras cosas que en sus murales. Pero en todas - cuadros, dibujos, escenografías de ballets-, en todas mostraba igual devoción. Este es uno de los motivos que permitió a su genio manifestarse siempre.



Fig. 32. Payaso, José Clemente Orozco.

Rebasó lo anecdótico de la pintura mexicana. Nunca cayó en la trampa de convertir su obra en una recitación del 16 de septiembre, como les ha ocurrido a tantos otros. Nunca quedó en la retórica y en los símbolos banales... el gorro frigio y la ruptura de cadenas, que son los más elementales y retrasados, en contradicción con el sentido mismo de la obra: cuando ésta quiere expresar algo progresivo, emplear símbolos elementales es un retroceso, que impide su universalización.

Orozco, partiendo de la cosa nacional, da un mensaje universal -y no hay otro remedio, aquí, que emplear la palabra mensaje-. El suyo, no es el México patrioter, sino que es un país dentro del mundo contemporáneo, estremecido y lleno de complicaciones. Y si en este mensaje hay confusión, es precisamente porque refleja la confusión misma del país, esa confusión general nuestra que se muestra incluso en los filósofos mexicanos.

¿No acabamos de ver a esos filósofos tomando lo anecdótico del mexicano -su resentimiento, su melancolía-, como si fuera lo substantivo, su razón de ser?

#### Sin escuela

-Orozco ni siquiera coleccionaba ídolos. Abominaba pensar, por ejemplo, en Van Gogh haciendo colección de pipas o de orejas humanas -aunque esto último quizás le habría cuadrado-. Igual ocurre con José Clemente.

Tipos tan estremecidos, tan desgarrados por el drama humano, no pueden dedicarse a coleccionar absolutamente nada. El coleccionismo es una perversión del espíritu, una inconfesable e inconfesada avaricia, que a veces se denuncia, como el caso de Diego, con la promesa de entregar o legar sus

coleccionales al Estado, como si esta promesa fuese una manera de librar la conciencia del paso de tal pecado.

Orozco es, quizás, el único pintor mexicano que no creyó nunca tener escuela ni discípulos. Pero, en cambio, entre todos, es el que, en otros órdenes, ejercerá mayor influencia y más discípulos tendrá. En literatura, por ejemplo, yo me siento en cierto sentido influido por él, por su pintura. En el fondo y a la larga, Orozco influirá más en la cultura general del país que en la pintura propiamente dicha. Y hay muy pocos, poquísimos artistas, de los cuales pueda decirse otro tanto.

Revueltas repasa, en sus colecciones, y encuentra unos cuantos artículos hablando de Orozco. Suyos y ajenos. Orozco -nacido en 1883 en Ciudad Guzmán, Jalisco, hijo de una cantante-, sigue siendo tan de hoy, que ninguno de esos artículos le quita actualidad a la semblanza que de él hace ahora José Revueltas.

### **El más genial**

Entre esos recortes hay unas cuantas anécdotas, conservadas por el crítico e historiador del arte, José Pijoan, que fue amigo de Orozco, al cual calificaba de "artista más genial, después de Goya".

Explica Pijoan, por ejemplo, que Orozco le pintó dos retratos. Uno, "como si fuera un general de la Revolución", según anunció el propio pintor, con cara tan feroz que en casa del crítico no lo quisieron y lo regalaron a la Hispanic Society.

El segundo retrato fue hecho quisquillosamente, midiendo la nariz, los ojos, las orejas, pues, le decía Orozco, "todas las personas se quejan de que los retratos son feos. Será usted matemáticamente exacto". Debajo de este

retrato hay un letrero de ex-voto en el cual se lee: "El alma en pena, por pecados ajenos. Perdónenle los suyos. Escribió veinte libros buenos. Hízolo Clemente Orozco, que pintó veinte kilómetros cuadrados".

Orozco quejándose siempre de la facundia de la gente. A sus hijos -cuenta Pijoan- les daban un peso para que se estuvieran callados media hora, dos pesos por una hora de silencio y así, poco a poco, los iba acostumbrando a no hablar.

Apoyaba, el muralista, el muñón en la pared, para pintar -perdió la mano izquierda en una explosión-, "Pintaba los frescos velozmente a metro por día", asegura Pijoan. No hacía notas de la medida de la pintura, sino sólo cartones a escala y muchos estudios de detalle. Al pintar, estaba como sumergido en una atmósfera de sueño, era imposible distraerlo. Además, la técnica del fresco, que no permite entretenerse, era apropiada para él.

Orozco vivía pobremente. Comía con parquedad y el tequila era lo único que, de vez en cuando, bebía. El mismo Pijoan recuerda que hubo una época en que quiso ser vegetariano, pero un día, el crítico llegó a su casa y encontró al pintor frente a un picadillo de ternera la mar de sabroso.

-¿Cómo, Clemente, ha claudicado usted ya? -inquirió.

-Claro, la carne nos va a matar por envenenamiento -fue la respuesta de Orozco- pero las verduras nos mataban por hambre. Tenía chiste, pero ya pasó.

### **Trozos de hombre**

Y el amigo añade que todo tenía chiste, para Orozco, tal vez incluso esas pinturas



que hizo durante una estancia en Nueva York, influido por la abracadabrante grandeza sucia de la urbe. Pintaba, entonces, grandes figuras humanas en trozos dispersos, y decía: -Ya no hay hombres; no más que trozos de humanidad, pegados de cualquier modo. Así somos hoy, un rompecabezas...

Una de las obras maestras de Orozco fue el fresco de Pomona, el Gran Prometeo. Lo pintó en dos meses. Tiene cien metros cuadrados. Y cobró por él 2,400 dólares, reunidos por aportaciones de los estudiantes.

Pero quizás lo más característico de Orozco, como hombre que pintaba, ya que no como artista, son sus frescos de la Suprema Corte de Justicia. "Imaginad", describe Pijoan, "en la Sala de Pasos Perdidos se ve en el fondo, un tigre saltando para proteger la bandera mexicana, que cubre el suelo, debajo de la cual están los tesoros nacionales, petróleo, metales, aguas...En los lados, frescos representando a los curiales y magistrados, que roban los expedientes, mientras una Justicia diminuta, borracha, está puesta en un rincón".

El hombre que pintó esto, hablaba con monosílabos punzantes y reía mucho.

¿Precisa alguna definición mejor de José Clemente Orozco?

*Hoy, 19 de enero de 1952*

## Retrato arte-objeto de José Clemente Orozco

El retrato arte-objeto de José Clemente Orozco es una combinación de dos cuadros que había pensado realizar por separado. En uno de ellos aparecía Rivera y Siqueiros ante Orozco y en otro Cuevas y Tamayo ante Octavio Paz; la combinación dio por resultado que trabajara el primer cuadro como lo pensé y el segundo lo realizara pintando en el marco del cuadro, integrándole diversos objetos que representan a los personajes que acabo de mencionar.

El retrato arte-objeto de José Clemente Orozco es similar al de Juan O'Gorman y de alguna manera es su continuación.

El retrato de Orozco lo pinté en una tela, copiándolo de una fotografía que le tomó Alvaro Arauz en la que, así parece, lo captó de manera un poco inesperada. Orozco mira atento, de frente y con una actitud tranquila. En el cuadro lo representé con el rostro pintado a manera de maquillaje con forma de una máscara que es a su vez el esquema del rostro olmeca que se exhibe en el Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana que se cree puede explicar el origen de las múltiples variaciones del rostro de la imagen de Tláloc (cap. 2). En los ángulos superiores de la tela están dos retratos, el de la izquierda es de Siqueiros, que copié de otro que le dibujó Diego Rivera y el de Rivera lo pinté tratando de imitar el estilo de pintura de Siqueiros. En ambos retratos los personajes están de tres cuartos de perfil dirigidos hacia el personaje central, que es Orozco. También aquí pinté texturas estilizadas y pegué piel de serpiente a la representación de una estructura geométrica simple, que sostiene los retratos de Rivera y Siqueiros hacia el fondo del cuadro.

El segundo cuadro que tenía pensado realizar y que trabajé en el marco del cuadro definitivo tiene como personaje central al poeta Octavio Paz. Las opiniones y el estudio que realizó Paz de los muralistas y de Orozco en su libro México en la Obra de Octavio Paz, por ser escritos con la calidad que lo caracterizó, alcanza a cubrir su interés por promover a los artistas de la ruptura. Por ese motivo incluí imágenes y objetos que representan a los artistas José Luis Cuevas y Rufino Tamayo en ambos lados de la representación de Octavio Paz.

Las tres representaciones intenté trabajarlas con sentido del humor, Octavio Paz opina en su libro que Orozco fue un pintor que no sabía reír y sonreír, algo contrario a la caracterización que le hace José Revueltas, que lo considera buen humorista y alguien que reía mucho. La labor de caricaturista y el tratamiento formal de varios de sus murales muestran un humor negro, semejante al de José Guadalupe Posada. Lo contradictorio de Octavio Paz es que en cierta forma cae en una simplificación al mencionar que Orozco no sabía reír. Por ese motivo los elementos que se refieren a Octavio Paz son dos objetos: uno es un retrato fotográfico reproducido por fotomecánica en un acetato montado en un acrílico transparente que tiene pintado un efecto de cristal roto, en referencia al cuadro de Marcel Duchamp que Octavio Paz explica muy bien en su libro Apariencia desnuda y que se titula "La novia puesta al desnudo por sus solteros, aun...", un cuadro esencial del principal pionero del arte-objeto. En la parte superior del retrato de Octavio Paz, en donde está muy sonriente, anoté un escrito del mismo Paz que dice:

"El erizo se irisa se eriza se riza de risa", que incluí a propósito de la risa.

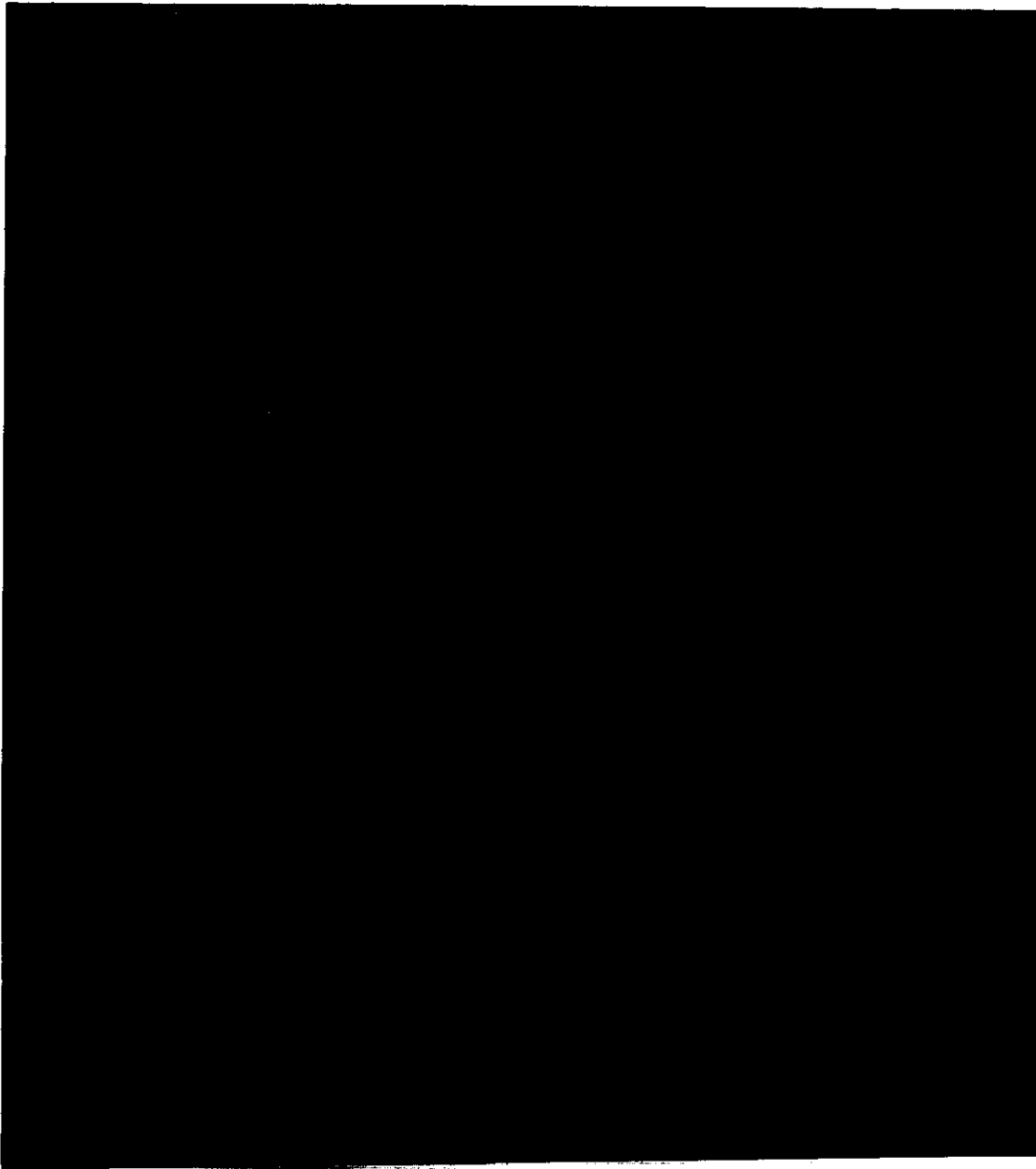


Fig. 33. Retrato arte-objeto de José Clemente Orozco.

#### **PINTAR FANTASMAS**

Había un artista que pintaba para el príncipe de Qi.

-Dígame -dijo el príncipe- ¿cuáles son las cosas más difíciles de pintar?

-Perros, caballos y cosas semejantes -replicó el artista.

-¿Cuáles son las más fáciles? -indagó el príncipe.

Fantasmas y monstruos -aseguro el artista. Todos conocemos a los perros y caballos y los vemos todos los días; pero es difícil pintarlos como son. Por eso son temas complicados. Pero los fantasmas y los monstruos no tienen forma precisa y nadie los ha visto nunca; por eso es fácil pintarlos.

Han Fei Zi

El segundo elemento es otro objeto que también se refiere a un trabajo de Duchamp explicado por Octavio Paz, que es la caja verde y que representé por medio de una cajita con un tablero de ajedrez en su cara frontal (por la afición de Duchamp por este juego, que también trabajó como tema de algunos de sus cuadros) y que encima tiene algo que resultó una fórmula visual, que consiste en un reloj con forma de Mickey Mouse con imágenes del Pato Lucas y Bugs Bunny en ambas orejas, resultando: Lucas y Bugs son a Mickey como Rivera y Siqueiros a Orozco. Como ya he mencionado, el arte-objeto es un concepto que en muchas ocasiones es asimilado y que se le da un uso práctico comercial. El humor de los dibujos animados de Norteamérica que he incluido representan esa asimilación.

José Luis Cuevas está representado por un conjunto de objetos ubicados del lado derecho del retrato de Octavio Paz. El conjunto consiste en una esculturita, semejante a la escultura que está en el centro del patio del museo José Luis Cuevas titulada "La gigante" junto a tres "retratitos" de los llamados tres grandes del muralismo mexicano, dibujados por Cuevas. Debajo de la esculturita está la reproducción de otro dibujo titulado "El ciego" de 1978.

La apariencia que se difunde de los artistas que tienen una obra de contenido incómodo, en el caso de Orozco y Cuevas, resultaron en actitudes opuestas, la independencia artística de Orozco en Cuevas es un individualismo que sirve para desprestigiar al muralismo y la Escuela mexicana de Pintura.

Esta circunstancia la expreso tratando de sugerir una maqueta que representa un miniperformance al disfrazar a la "Giganta" como guerrero apache que porta

un estandarte en su mano derecha con el Escudo Nacional de una moneda de 20 c.

Rufino Tamayo fue un artista al que Octavio Paz dedicó varios escritos. Lo representé incluyendo una fotografía de su cuadro titulado "Hombre radiante de alegría", pues tal vez cuando Octavio Paz decía que Orozco no sabía reír, se refería a las risas que pintaba Tamayo.

Entre Orozco y Tamayo también existe una similitud que resulta contradictoria. Orozco menciona en su autobiografía no considerarse representante o defensor de causas indígenas, pero uno de los principales valores de su pintura es la carga formal de aspecto indígena, que también podemos observar, aunque en menor medida, en los grabados de Posada. Con Rufino Tamayo ocurre algo similar en su obra, pero a diferencia de Orozco, Tamayo sí exalta su origen oaxaqueño.

En las áreas verticales del marco que rodea el cuadro pinté dos serpientes intentando imitar el estilo de pintura de Tamayo.

El retrato arte-objeto de José Clemente Orozco también es un emblema prehispánico, pues en la parte superior del cuadro pinté un mascarón de Tláloc cubierto por una cortinilla formada con piedras colgantes que forman una serpiente.

La risa, como muchos de los gestos humanos, en ocasiones puede ser una apariencia; en el retrato arte-objeto de Orozco se presenta como broma hacia su persona, en ausencia de su obra, el fantasma del cuento de Han Fei Zi que anoté debajo de los retratitos de los tres grandes del muralismo mexicano; es el ocultamiento de que es objeto su pintura. De la facilidad o dificultad para realizarla,

Orozco cuenta en su Autobiografía que representó un gran esfuerzo, pero aun así fue algo divertido. (fig.33)

#### 4. ENTREVISTAS A MELQUIADES HERRERA, EDUARDO CHAVEZ SILVA Y LUIS ARGUDIN\*

La pintura mural mexicana continúa siendo una referencia característica del arte mexicano. Su aceptación o rechazo ha impulsado manifestaciones artísticas después de su época y en ocasiones, como en años recientes, de manera indirecta revalorizaciones como la de Frida Kahlo, por ejemplo.

En las primeras décadas del siglo XX, mientras en Europa varios artistas cuestionaban su tradición artística, en México tuvo auge un movimiento que utilizó elementos de esa tradición, aportando una propuesta artística con características propias de la región, teniendo especial importancia temas y formas indígenas que por lo regular eran ignorados.

El cuestionamiento o rechazo hacia la pintura mural por parte de los artistas de la ruptura no pretendió cuestionar una tradición, sino que intentaba estar a la par de movimientos internacionales, centrandose la mayoría de las veces su atención en aspectos formales de las artes plásticas.

Fueron artistas de los grupos de los 70's quienes intentaron plantear nuevas posibilidades de arte público, tomando nuevo auge el contenido de la obra o propiciando un consumo más elaborado del trabajo artístico que el habitual.

\* En estas entrevistas se respetaron al máximo las respuestas de los entrevistados. Solamente se cambió un poco la redacción cuando fue necesario por requerirlo así la transcripción del lenguaje hablado al escrito (que debe ser menos redundante, por ejemplo).

En el estudio y en parte del desarrollo que acabo de describir la Escuela Nacional de Artes Plásticas ha tenido una participación significativa. El trabajo de retrato arte-objeto que realicé a O'Gorman y Orozco lo apliqué a personajes que participan en la actividad artística en la actualidad: Melquiades Herrera, Eduardo Chávez y Luis Argudín. Las características artísticas y académicas de los profesores y artistas ofrecen diversas actitudes y prácticas del arte. A continuación veremos las entrevistas a los profesores y el trabajo de retrato arte-objeto que elaboré de ellos.

#### Melquiades Herrera Becerril

Para continuar con el estudio del desarrollo del arte-objeto en México, en la entrevista de Melquiades Herrera encontraremos datos y explicaciones acerca de ese tema, en especial del performance. Melquiades Herrera inició su trayectoria con el No-grupo, quienes desarrollaron un metalenguaje que en varias ocasiones analiza el trabajo grupal. El trabajo con carácter público que intentaron practicar la mayoría de los grupos de los 70's influyó para que el maestro conceptualizara con objetos y elementos de la cotidianidad, tomados en su mayoría de la ciudad de México. Algunos de sus puntos de vista a ese respecto los veremos en la entrevista, en donde también ejemplifica el uso del performance en eventos de carácter comercial y de las manifestaciones artísticas surgidas de esas prácticas.

*-¿Cómo considera usted al trabajo artístico que hasta la fecha ha practicado y a qué obra suya considera como la inicial de su propuesta artístico visual?*

-A mi trabajo (lo considero como) performance, que es el hecho de involucrar las artes del espacio, que son las artes plásticas, con el tiempo, lo que se convierte en arte-acción. Mi primera obra con el No-grupo fue un cuadro de Gerzo en homenaje a Gerzo. Para ello con el No-grupo fuimos a entrevistar al maestro, quien nos decía como había ido progresivamente observando desde la ventana de su azotea las configuraciones de los tinacos y de las formas que aparecían en su ventana. Incluso, acabo de ver en el Museo de Arte Contemporáneo un cuadro de Gerzo, donde está un gato junto a una ventana, entre otras cosas. A partir de eso y a lo largo del tiempo Gerzo va siendo cada vez más abstracto, y termina por ser el Gerzo que conocemos a base de planos superpuestos que simulan planos de cartón. La entrevista al maestro Gerzo me motivó para hacer un cuadro que era una réplica de Gerzo, nada más que ahora los planos eran de cartón, los que se empezaban a quitar literalmente del cuadro y la gente no esperaba que cayeran o se desprendieran, de diferentes maneras, hasta que quedaba un espacio negro y luego nada más un planito abajo, amarrado con un papel y abajo queda un cuadro blanco con unas rayas; se saca el cartón negro porque se vuelve cartón, entonces aparece el dibujo de Gerzo en el que se basó para hacer su cuadro; se quita el dibujo como si fuera una cartera y aparece una foto grande de 60 x 40. Detrás del dibujo está una pirámide prehispánica cuyos dos ángulos de inclinación de las rocas corresponden a la abstracción de Gerzo. Finalmente aparece una ventana hecha de cartón con acrílico transparente que se abre hacia el mundo real y entonces se regresa al principio del cuadro (la tapa) y se abre y también se le saca la cartera y aparece el texto del Título del No-grupo y una caricatura de Gerzo fotografiada y así es como se redondea el panorama, haciendo énfasis en que la pregunta es ¿qué

hay detrás de un cuadro de Gerzo? Detrás de un cuadro de Gerzo hay todo un proceso de dibujo de relación con la realidad de la pirámide a través de la mirada de la ventana: todo hecho físicamente en el cuadro e inesperado para el espectador, porque el espectador piensa que el cuadro es un centímetro cuadrado. En ese centímetro cuadrado de espesor, en el que hay todas esas capas de reflexión. Ese fue mi primer cuadro para el No-grupo.

*-¿ Qué otras obras considera significativas en su trabajo?, ¿puede describirme las obras más relevantes y que más satisfacciones le han dado dentro de su trayectoria como artista de arte acción?*

-Bueno, yo creo que una de mis preocupaciones es llegar a lo que yo llamaría el largometraje, o sea, no solamente hacer un performance de 15 minutos, que es muy válido, sino conjuntar una serie de números a lo largo del año y finalmente presentar en gran formato desde el punto de vista del cine de hora y media de duración. Un conjunto de performances cobijados bajo una secuencia rítmica, más que temática. Finalmente ese es mi objetivo: llegar al formato grande, o sea, como el equivalente del largometraje en las películas. Dentro de eso yo creo que mi primer performance que es de hora y media con muchos performances dentro, que hay que organizar y presentar rítmicamente, es "Melquiades Herrera en concierto", que presenté primero en el Hijo del Cuervo cuando nadie conocía la palabra performance y luego cuando se divulgó un poquito más en el foro de Santa Teresa. Había hecho incluso una introducción grabada explicando qué era performance y cuando lo presenté en Santa Teresa me dijeron ¡no! ya todo el mundo sabe que lo que es el performance, ya no se necesita explicar, ¡aviéntate y ya! Y no necesitas justificar, (...). Después hice otra también

de hora y media, o sea, tengo al menos dos de Melquiades Herrera en concierto en el sentido de que hay un solo actor, no perdón, artista en escena. Hace poco acabo de ver la revaloración del artista francés que usaba sombrero de paja y bastón: Maurice Chevalier cuya aportación en su época fue hacer él solo hora y media de espectáculo con un piano, entonces yo me identifiqué con él porque me dije: yo solo puedo hacer hora y media de espectáculo.

*-¿Cuál de sus trabajos es el que más le ha gustado y porqué, y cuál es el que menos y porqué?*

Yo creo que el trabajo que más me ha gustado fue uno que hice con el No-grupo alrededor de 1980 en Colombia, una especie de antología de lo que habíamos producido todos en conjunto sosteniendo como hora y media de espectáculo que ya se tenía preparado con mucha anticipación, el cual se organizó con un sentido bien claro de la secuencia, se ensayó y se marcó como tenía que ser. Creo que nos salió un evento redondo, ese es el que yo recuerdo con particular agrado por su totalidad y desenvoltura. El que "menos me gusto" es uno de los que me gustan pero se presentó en circunstancias adversas en Rocotitlán. Para mí, es una obra maestra que forma parte de Melquiades Herrera en Concierto y es un "solo" de 15 minutos donde hago como vendedor de peines, pero los peines van teniendo metáforas formales.(fig.34) Ese lo presenté en Rocotitlán y fue verdaderamente un silbido así de ¡ya cállate!, ¡ya vete! Muchas veces depende del público; no es por presumir, yo trato cada vez que hago un performance de pegar *hit*, trato de hacerlo lo mejor posible porque ya sé que, aun haciendo las cosas no pasa nada hay que hacer un esfuerzo adicional para ver si pasa. Digamos que alguna vez ese esfuerzo sí me redituó,

porque una vez hice un evento en el Museo de las Culturas Populares donde la receptividad del público fue de una gran calidez. A cada cosa que yo hacía el teatro se venía abajo, y eso digamos me gano la televisión, pero aunque siempre tratas de hacerlo lo mejor que puedes, no siempre encuentras esa atmósfera de comunicación como pasó en Culturas Populares, y a veces llegas al fracaso grande como el torero Gaona que era el ave de las tempestades, porque lo mismo tenía grandes éxitos que grandes fracasos. Una de mis pesadillas es llegar a un lugar en donde no he hecho el performance o no tengo pensado nada que hacer o no llego al avión (en fin) una serie de cosas, son mis sueños recurrentes, pero yo creo que nunca me ha tocado la mala suerte que yo me aviente sin haber preparado nada, entonces depende de la gracia que se levanta en un momento determinado con el público o que hace que un evento sea verdaderamente catastrófico. Los chavos de Rocotitlán pues ya querían "rola" ¿verdad? Y yo les llevé un evento comparativamente estático, ellos necesitaban que les aventara globos, cuetes, luces de bengala, algo más.

Lo que se conoce como artesanías populares son expresión rural: los judas de cartón, las sillas de madera decorada pintada y cotorros de hojalata. Por arte popular yo entendería tanto las cosas que produce la ciudad, y que puede ser una cubeta de plástico, o las cosas que produce la cultura rural urbana. La cultura popular es popular ya sea que esté en las ciudades o en el campo, incluso ha habido un desarrollo muy considerable de la cultura regional que incluso se ha estancado porque una vez que encuentra sus prototipos se estanca. O sea, tú vez las gallinitas que comen maíz en una bellota y pues existe desde tiempo y a lo mejor ahora la pintan con vinílica vamos a suponer, porque también va adquiriendo



transformaciones, pero de pronto la cultura rural urbana la invade de plástico. Por ahí tengo un costalito con cazuelitas de barro dada a los niños el día jueves de corpus y entonces el fabricante que tiene un costalito que simula que es de carbón cuelga sus trastesitos de barro, pero también tiene de plástico que es más barato. La cultura popular urbana ha invadido la cultura regional.

*-Pero entonces está bien decir que lo que representa el Pop Art es a los objetos de consumo, a los objetos de cultura popular, o a los de cultura de masas.*

-Yo creo que desde el punto de vista del Pop Art a la norteamericana tendríamos que hablar del Pop Art en el sentido de cultura de masas; por ejemplo el ratón Miguelito es una producción industrial de los estudios Disney del que se tira la película en cientos de ejemplares para que la vean millones de espectadores, o una playera se produce en millares.

*-¿O la música?*

Todo aquí en México adquiere características que embarran o se ensucian con la cultura popular rural digamos decimonónica o artesanal y entonces adquiere características diferentes, pero yo estaría de acuerdo que una definición Pop tendría que estar asociada con cultura popular de masas.

*-Hábleme usted de su obra Pop. Usted siempre ha manejado ese tipo de creación que tiene que ver con lo que nos es característico.*

Sí, yo tengo coqueteos con el Pop, mi gran admiración a mi amigo Andy Warhol como yo le llamo me lleva a eso, pero yo me considero Pop en el sentido de que yo no trato de agarrar y reelaborar un producto

de la cultura de masas para que yo lo pinte, sino que ahí hay un entremezclado con cosas que ya definió Dadá, entonces mi selección del "objeto popular" entre comillas, es del objeto mismo y de mostrar a este objeto como un acto conceptuoso (sic), no como un acto Pop, porque para que yo fuera Pop haría pinturas con las vacas de plástico, pero entonces lo que yo haría sería agarrar las vacas de plástico *Made In Taiwan* que son afiladores de lápices y con eso podría hacer yo una vitrina, como también hay vitrinas Pop por supuesto, pero el Pop hace una reinterpretación, lo hace en serigrafía, como hacia Andy Warhol.

*-O sea, maestro, que usted no incursionó en el Pop directamente.*

-No podría experimentar en el Pop porque fue un movimiento de los años 60's. En 66 ya eran famosos ellos y yo empiezo a trabajar en 1978 con el No-grupo en la elaboración de performance. Ahora que, en medio de nuestra cultura ambiental, hay objetos que tienen clasificación Pop que son bienvenidos, pero yo creo que no son los únicos.

*-¿Sería un ejemplo la fotografía grande del Porche Renault 5 a tamaño natural en la premiación en el Auditorio Nacional del Salón de Experimentación realizado en el palacio de Bellas Artes ?*

-Fueron unas actividades paralelas. Alfredo hizo un Renault a tamaño natural en fotografía, ya no recuerdo cual era la acción, después en otro evento ya el coche al tamaño natural era un Cadillac. Si tenemos influencia Pop pero no tanto por la corriente con la que estamos pegados al arte Pop mismo, sino por lo que estamos pegados a una situación contemporánea que cotidianamente produce ese tipo de objetos, o sea, es una relación horizontal,

no es una relación histórica; si yo todavía puedo presumir la paleta Tutsi Pop lo puedo hacer en homenaje a lo contemporáneo, sin embargo, por ejemplo, para mí las paletas serían las rayaditas. En un momento determinado yo puedo jugar con ellas porque resulta que las veo en una revista donde los astronautas soviéticos las avientan en su camino espacial, entonces allí te estas haciendo referencia a un producto de nuestra contemporaneidad actual y lo retomas de ahí porque todavía está, esta acción más que retomarla del Pop, sería un homenaje a mi contemporaneidad.

*-Maestro además de **Peyote y la compañía** con sus performances o arte acción ¿que hicieron ellos al respecto?*

Ellos les llamaban transformables, ellos hicieron un homenaje muy directo al Pop, incluso también nosotros hacemos homenaje a Dadá como Rubén con un trabajo que es la foto de Marcel Duchamp tomada del libro de Octavio Paz y era un retrato para poner en el escritorio y le pone una bolsita atrás y dice tome un dulce porque este es alimento para artistas.

*-¿Considera usted que además de él hay algunos otros artistas que se puedan identificar realmente como Pop o que su obra esté sustentada en el Pop? Enrique Guzmán, Adolfo fotógrafo, Peyote y Gironella, pero ¿considera usted que haya otro artista que por su concepción se considere influenciado por el Pop?*

-Sí, como no. Ricardo Anguía por ejemplo. Toma elementos Pop porque también está conectado horizontalmente con lo contemporáneo, entonces ¿cuales son sus elementos? Manitas de muñeca, escaleritas de arte popular rural, toda esa mezcla en la que si puedes encontrar elementos Pop, todo mundo tenemos

influencias inevitablemente, él las trastoca y les da un aire como fantástico, como surrealista, diferente. O sea, si es Pop, con carácter fantástico, un poco mitológico, místico, raro. Por ejemplo cuando hace sus cocodrilos con 20 pasajeros, hace referencia al transporte colectivo contemporáneo pero por medio de un cocodrilo que es un elemento rural entonces allí hay un choque o sincretismo muy particular con Ricardo Anguía que tendría elementos Pop pero que tampoco es Pop, o sea, yo no lo considero Pop: usa elementos contemporáneos.

*-¿Son sus aportes propios?*

-Sí, porque me gusta la mano, digamos, pero en un momento si hago un homenaje a mi amigo Andy Warhol hago un desnudo: un dibujo de desnudo y el pubis se lo pinto de corazoncito o hago un corazón con un zíper, pues el Pop revaloró los corazones indudablemente y tengo referencias, pero yo creo también que es un deseo por concretarse a la gran cantidad de objetos contemporáneos producidos en plástico.

*-¿Qué características pueden ser las del Performance en México?*

-México es un país participativo. Por ejemplo en el fútbol la gente dice groserías, gritan y avientan líquidos peores. Como dice la biografía de Orozco, en las carpas en el teatro había tepache y la gente aventaba cerveza y líquidos peores, o sea, agua de riñón. Entonces ese carácter que tiene el público desde las carpas que se agarraban al tu por tu con el cómico y que tenía que ser muy bueno para responder al público, es una característica que tenemos en México, somos participativos ya sea desde la carpa, los toros, en el fútbol: gritamos, nos movemos y entonces esa es

un performance que es participativo al menos en mi caso, porque puede haber performances rituales o muy personales o muy secretos. Puede haber eco con una sociedad. Cuando me visto la gente en la calle me comenta o me hace burla porque es participativa: no tiene pelos en la lengua. Hace mucho tiempo, cuando salieron los gorritos de Santa Claus de terciopelo, yo me puse uno en la calle y me encuentro una señora que me dice; oye santa porque no me trajiste nada esta Navidad, porque no te portaste bien, le digo, pero entonces la sola existencia del gorrito que ya en E. U. existía desde hace mucho tiempo aquí no se habían hecho ya después se hicieron y en la Navidad ves a todos los padres de familia con sus gorritos de Santa Claus y yo estoy haciendo el experimento muy al principio en que la moda se esta estableciendo. Entonces bueno, si hay una sociedad participativa que hace que tenga posibilidad de interacción el performance igual: somos una sociedad que tiene antecedentes rituales prehispánicos o a lo mejor eso posibilita el performance ritualista; cada tendencia o cada escuela va a tratar de jalar sus características que le son propias. Yo "jalo" mis antecedentes del mago ilusionista, del merolico, de las fiestas de Leonardo Da Vinci para el duque, de los toros, del fútbol, de la carpa eso es lo que yo jalo. Otros con otra tendencia tendrán todo el derecho de jalar los hilos que le parezcan pertinentes, porque eso enriquece su trabajo.

Aunque hay gentes que se lanzan como el borras, en el caso del No-grupo estuvimos casi un año antes de nuestro primer evento platicando, discutiendo desde las reuniones más informales que eran tomar cafecito y jugar baraja a reuniones ya más formales en las que intercambiábamos desacuerdos sobre la cultura imperante. Luego finalmente ya que se da la invitación para el Salón Anual de

Invitados que era Gerzo, Mérida y Tamayo, entonces nosotros decidimos hacer un evento con obra nuestra en lugar de dar una conferencia aburrida y eso nos lleva como tres meses. Digamos que tuvimos éxito y nos pagaron como conferencistas, que fue otro logro, en otros casos lo puedes hacer gratis, pero en este caso el cuadro helénico del No-grupo es tan completo que hasta nos pagaron una lana, fue una maravilla, si hubiera sido espontáneo allí en la calle no nos pagan ¿verdad? De acuerdo a mi cuadro clínico elaborado en Kandensky o la historia del cine y lo aplico acá lo encuentro bastante redondo, habría que ver no todo es la misma óptica.

*-¿Hay algo así como clasificaciones del Performance, cuales podrían ser?*

-El performance es un gran abanico va desde los que usan el cuerpo desnudo, y se pueden cortar, sacar sangre...

*-¿Eso sería Bodyart?*

-Sí, es un performance que está cerca del agave, es como un espectro cromático, hay unos que están en el rojo otros pasan al azul, al naranja o verde, entonces el espectro del Performance empieza desde el extremo del Bodyart hasta el otro lado que es el circo o el deporte. Por ejemplo el concierto de campanas, son orquestas y es una plaza pública entonces eso ¿esta cerca de qué? De la música del pueblo, música de quiosco, ¿o qué? Por ejemplo Mayakowski llegó a hacer una toma del Palacio de invierno con ejércitos rusos que subían en unas plataformas que parecían pastel y había cirqueros y deportistas que eran parte de todo el espectáculo, entonces llamándole performance a esa vasta gama que va desde el cuerpo desnudo hasta el circo o el deporte como elementos que integran la presentación conceptual del evento, el No-grupo en mi trabajo es el

integran la presentación conceptual del evento, el No-grupo en mi trabajo es el énfasis en la utilería, en la fotografía, en el cine super ocho, etc., depende uno mucho de las manifestaciones plásticas en el cine, fotocopia, etc., que son complementos a la acción o presentación de los objetos pero entonces habrá otros que se restrinjan más a la combinación por ejemplo de una escultura con bailarines alrededor. Habría que ver hasta dónde es laxa esa gama.

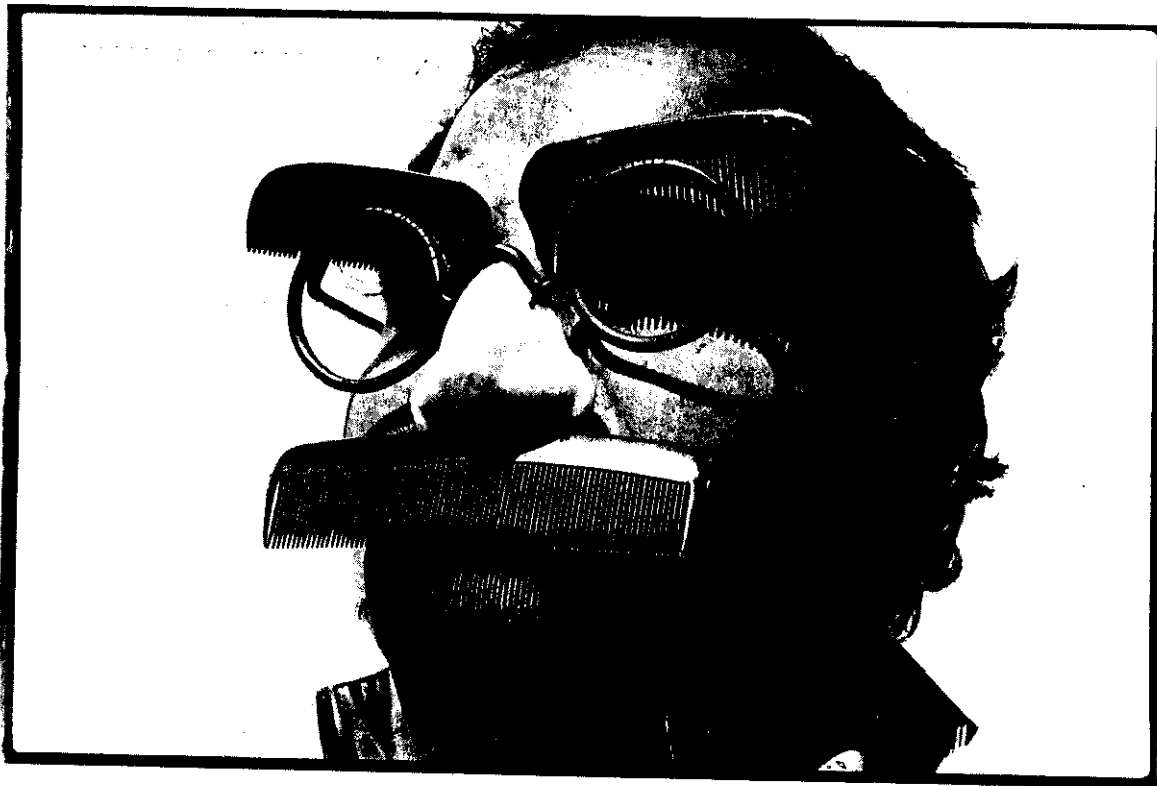


Fig. 34. Postal de Melquiades Herrera.

## Retrato arte-objeto de Melquiades Herrera

Al maestro Melquiades Herrera lo conocí cuando cursé la licenciatura en artes visuales en la ENAP a principios de la década de los 80's; en esos años el profesor era integrante del No-grupo. En 1983 asistí a la presentación de su "performance" (que el grupo llamaba "montaje de momentos plásticos"), en el auditorio de la escuela y al que titularon "Caliente, caliente". La influencia del trabajo grupal fue importante para los compañeros de generación pues se formaron grupos de trabajo plástico en el turno matutino, así como en el vespertino; yo integraba parte en uno de este último, que nombramos "Así es" (fig.35). Ahí conocí más de cerca al

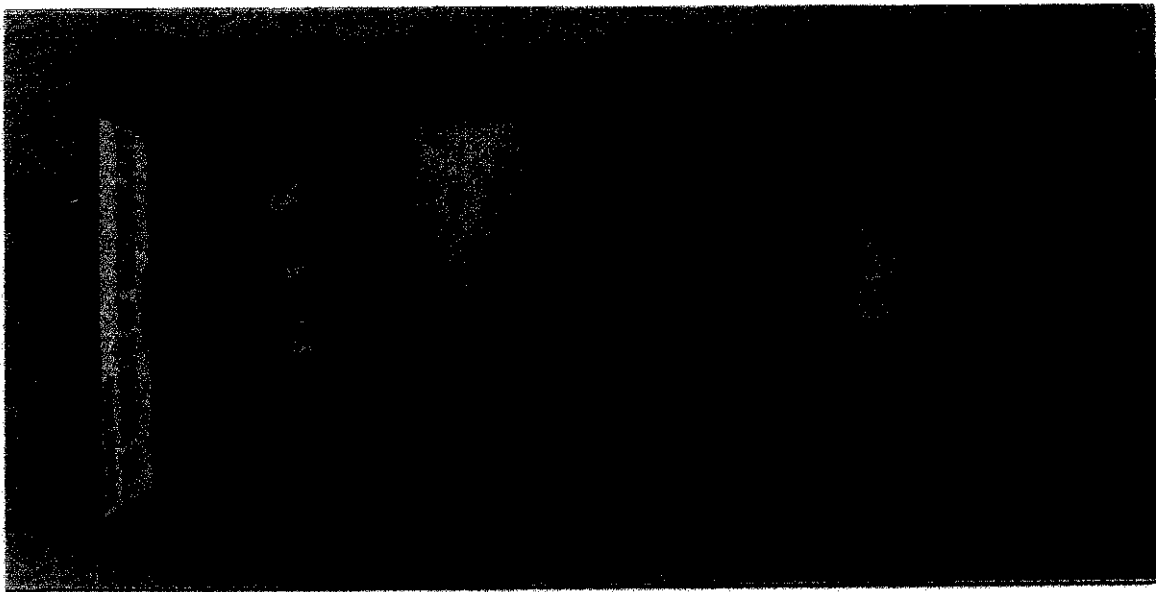


Fig. 35. Luis Rodríguez Murillo y Agustín Martínez García como "Traficantes del arte", grupo "Así es..."

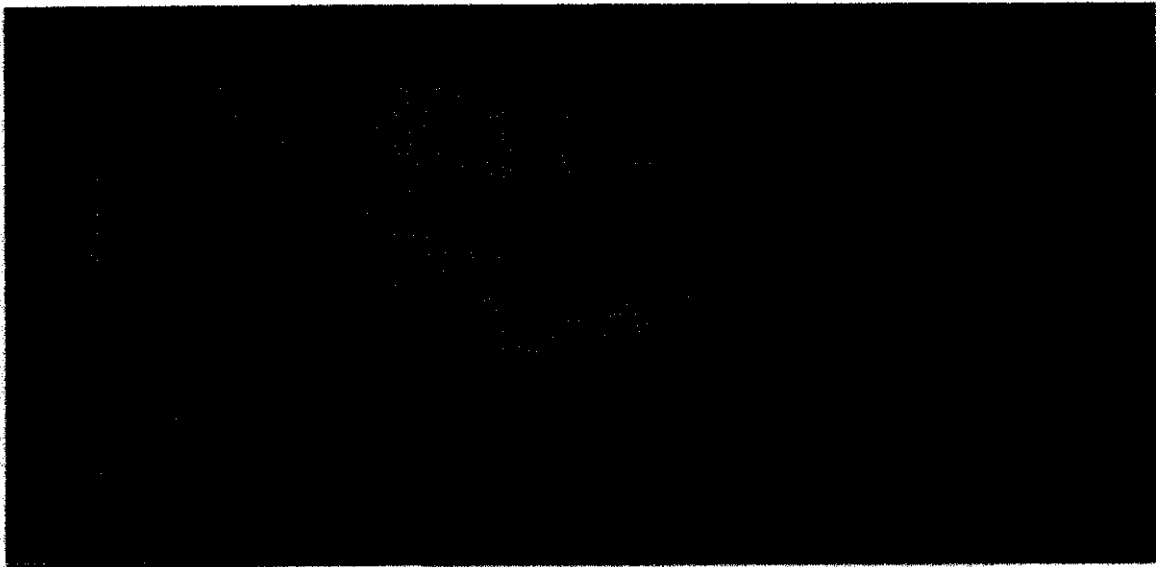
maestro Melquiades pues era profesor de mis compañeros y su labor docente y artística resultó motivadora para nosotros. Varios años después (1955) al cursar la maestría en A. V. en San Carlos, fui su alumno en la materia de metodología de la investigación. Para acreditarla el profesor nos pidió dos trabajos, uno que consistía en elaborar una máscara de *Bat man* y otro en realizar un libro-objeto. Este segundo trabajo me ayudó a pensar cómo desarrollar lo que sería el retrato arte-objeto del profesor Melquiades Herrera.

Antes de entrevistar al maestro Melquiades, pensé en que su retrato arte-objeto sería un libro-objeto con apariencia de códice prehispánico (algunos tesisistas de la Licenciatura en Artes Visuales lo consideran un antecedente importante del libro-objeto), allí narraría aspectos del trabajo de Melquiades Herrera. Después de algunos bocetos elegí utilizar una estructura de volúmenes simples que dividí en tres módulos con predominio del que contendría el cuadro. Cada módulo consiste en un par de páginas que al abrirlas contiene un submódulo cúbico ubicado entre ambas.

En secuencia de izquierda a derecha en la primera página del primer módulo dibujé la personificación del maestro con el estilo de dibujó de la historieta con más de 70 años de editarse en el país: "La familia Burrón". La personificación es la de un vendedor ambulante que se refiere al "performance" que presentó el maestro en E.U. y después aquí en 1977 en la escuela de diseño y artesanías del INBA y que tituló "*The museum of modern art, store stand*". En la página opuesta aparece el profesor que dibujé con la misma estilización caminando con su portafolio de peines en la mano y con la otra observa un peine.



**Fig. 36. Primer módulo.**



**Fig. 37. segundo módulo.**



**Fig. 38. Tercer módulo.**

Los programas de televisión "La caravana" y "Moneros y monitos" en los que participó Melquiades Herrera, los tomé en cuenta para configurar la narración así como la exposición "Historia de la historieta" del museo de culturas populares, en donde el profesor elaboró una exposición "conceptual" que presentaba "Borola Burrón". En el submódulo de este primer módulo vemos en uno de los recuadros a otra familia: son los "Simpson", que están reunidos de pie y con sus maletas de viaje, en el patio de la vecindad en donde viven los "Burrón".

El lado opuesto de este recuadro representa una pequeña televisión con la imagen del payaso "Brozo" surgido del programa "La caravana" y que es el equivalente del payaso "Krosty" de la serie de los "Simpson";(fig.36) el segundo módulo (central) consiste en un encuentro de magos disfrazados, el de la izquierda al estilo *Bat man* y el de la derecha con estilo de "Santo", ambos personificados por Melquiades Herrera. El batimago aparece un dragón de la edad media y el mago-Santo, un dragón chino, que al juntarse conformarán en una vitrina de museo (submódulo) un esquema que representa la imagen de Tláloc y en los cristales (acetatos) se plasma el retrato de Melquiades Herrera con una máscara de Groucho Marx, formada por peines.(fig.37)

En el tercer módulo aparece Homero Simpson con apariencia de Melquiades Herrera; lleva un sombrero de sombrilla y viste de frac, tiene un micrófono en la mano y comenta la imagen del submódulo en el que aparece la familia Burrón en una pequeña televisión reunidos en una sala (similar a la introducción del programa de los Simpson), mirando al televisor, en la página opuesta, aparece Melquiades Herrera dibujado al estilo de "Los Simpson", con un salchichón en la mano y

mirando un dibujo antiguo de Tomy, el ratón de los dibujitos animados de los "Simpson" de la serie infantil "Tomy y Daly" que presenta "Krosty".(fig.38)

En la portada del "códice" dibujé a Melquiades tratando de esquematizar su figura como los personajes que aparecen en los códices prehispánicos. En una mano lleva un paraguas y en la otra una esfera, lleva puestos unos lentes oscuros y está vestido con un traje muy singular, como arlequín y un sombrero bufonesco, viaja de pie sobre un tren formado por tres boletos del metro, que indican los tres módulos que ya expliqué y va dejando y repartiendo a su paso una serie de objetos, similar a lo que hace en su vida cotidiana.(fig.41)

Este trabajo necesitaba de un estuche para ser guardado; en el caso de los códices prehispánicos, utilizaban unas canastas tejidas de palma para conservarlos. Pensé entonces en utilizar una caja con un tablero de ajedrez en la portada; allí configuré una máscara de Groucho Marx con peines, espejos y un par de ojitos movibles, en la parte central. Finalmente acomodé, arriba y abajo del tablero, imágenes equivalentes a las piezas de ajedrez, formadas por los integrantes de las dos familias, "Los Simpson" y "Los Burrón", listas para iniciar el juego.(fig.39)

El retrato arte-objeto de Melquiades Herrera es también un libro-objeto o libro de artista y puede clasificarse como poesía visual, que como he mencionado es un concepto equivalente al arte-objeto pero con carácter gráfico, pues en él, combinado con trabajo manual, utilicé recursos de reproducción mecánica.(fig.40) Un elemento del retrato arte-objeto de Orozco que puede tomarse como referencia hacia el retrato arte-objeto de Melquiades es la cajita verde con tablero de ajedrez con un reloj con forma de Mickey Mouse e

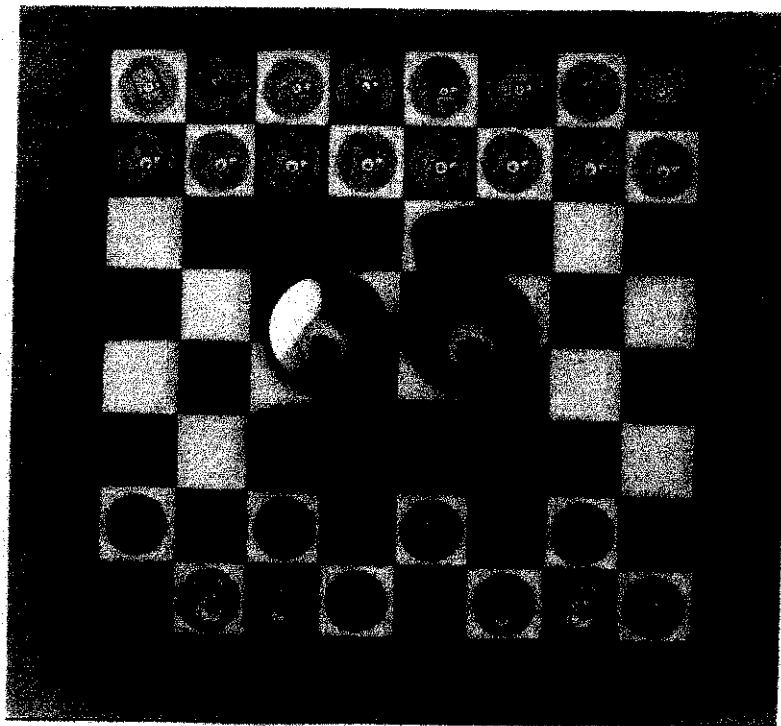


Fig. 39. Retrato arte-objeto de Melquiades Herrera.  
(Estuche del libro-objeto)

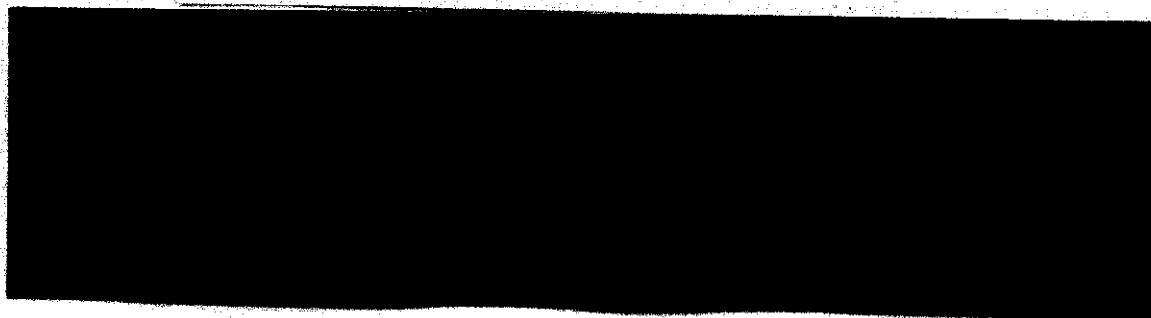


Fig. 40. Contenido del libro-objeto.

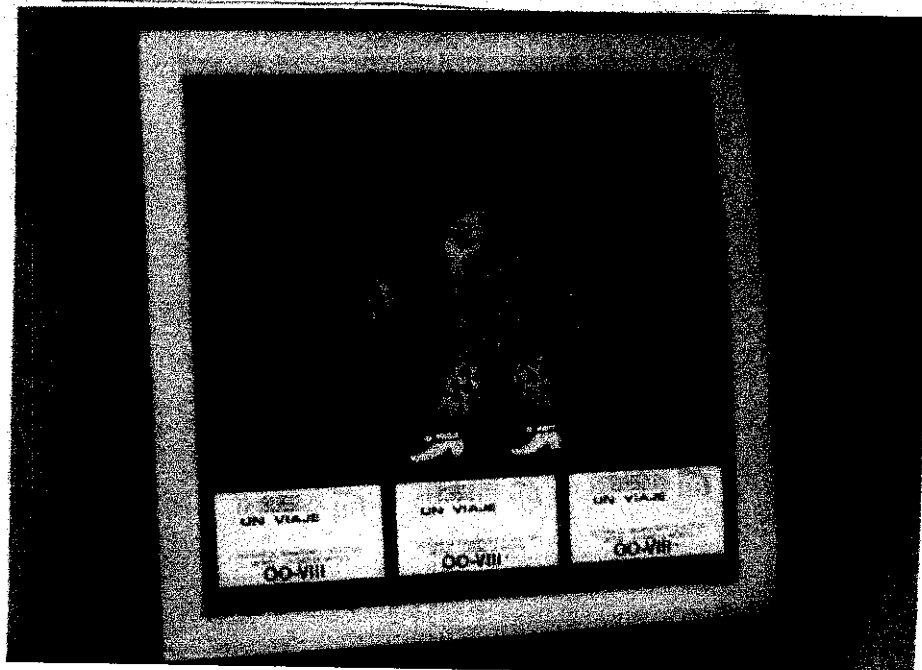


Fig. 41. Portada del libro.



imágenes de Bugs Bunny y el pato Lucas.

En el trabajo artístico de Melquiades Herrera hay pocos elementos prehispánicos o indígenas; el carácter contemporáneo de su obra tiene elementos de la cultura popular norteamericana, que trabajé con familiaridad debido a su cotidianidad, al ser adaptados para su consumo en México.

El arte actual de México se caracteriza por tener poca presencia indígena o prehispánica aceptándose por lo regular como referencia a la zonas rurales del país, algo que no deja de ser importante, pero que no explica las posibilidades de desarrollo que pueden tener las formas prehispánicas en la ciudad.

## Eduardo Chávez Silva

El arte-objeto es, como ya vimos, una manifestación artística de carácter moderno. El uso de las nuevas tecnologías implica que el diseño gráfico tenga influencia o se combine con las artes visuales, como por ejemplo la poesía visual.

El maestro Eduardo Chavéz ha desarrollado actividades docentes en ambas disciplinas; su trabajo artístico en ocasiones es un poco tradicional, aunque los conceptos artísticos que maneja en sus clases le permiten poder desenvolverse con facilidad en el ámbito del arte actual.

*-¿Cómo fue su etapa de estudiante en la ENAP; como fue que usted estudió allí?*

Mi etapa en la ENAP..., lo que sucede es que desde que yo tenía 5 años, tuve maestro de dibujo a nivel particular y siempre había el deseo de ingresar a la Escuela de Artes Plásticas. En aquel tiempo existía el criterio de que era posible ingresar con primaria a la ENAP y yo quería entrar después de la primaria, pero claro con 12 años y con una etapa de educación victoriana no me fue posible esto, aunque muchas gentes sí lo hicieron. Hice después la secundaria, luego la preparatoria siguiendo con el deseo siempre presente de acercarme a la ENAP y en especial a la Academia de San Carlos y desde la edad de los 5 años visité la Academia como una parte del atractivo de una promesa de estudiar algún día en esta escuela y aquí estoy.

*-¿Y nunca hubo intermitencia en su formación dibujística?*

-Nunca, siempre fue permanente, tuve maestros de dibujo y pintura hasta la secundaria, después hice la preparatoria

aquí en México, en el Cristóbal Colón y siempre estuve entre las actividades culturales y artísticas; después ingresé a San Carlos y en la mañana estudiaba en la Escuela de Diseño y Artesanías en el taller de cerámica y tuve de maestros a Chávez Morado, a la hija del maestro Diego Rivera, Rhut, a Díaz de León: a una serie de profesores que eran las gentes grandes de aquel tiempo de la EDA.

*-¿Entonces su familia no solamente le dio formación extracurricular dibujística o de Artes Visuales sino que ellos apoyaban que usted se formara como artista?*

-Siempre el deseo de ellos fue que estudiara yo una cuestión enfocada a las Artes Visuales y la idea siempre fue tener pintura, maestros, ir a los museos, una educación cultural de literatura, música, o sea, siempre en el área de las artes y humanidades.

*-¿Entonces en su familia hay artistas?*

-Mi abuelo era escritor y mi otro abuelo era pintor, era alguien que se dedicaba a eso.

*-¿Y usted creció con su abuelo pintor?*

-No, yo creo que es una cuestión genética básicamente, en mi casa había cierta destreza de mi padre pero no en gran medida.

*-¿Y hay algunos textos visualizados dentro de su pintura como influencia de esta trayectoria?*

-Sí, una etapa en la que yo me dediqué a hacer miniatura y no entendía porqué me gustaba tanto. La practiqué muchísimo tiempo y era también una forma de ganarme la vida como estudiante haciendo retratos en miniatura y casualmente

encontré que unos tíos y mi abuelo se dedicaban a hacer miniaturas en marfil.

*-¿Entonces ya contaba usted con esa destreza para el manejo de las proporciones de diversas escalas?*

Creo que sí. Digo, es algo que creo que desde el punto de vista genético se da. Anecdóticamente les comento que a mí me castigaron en el 1er año de primaria porque dibujé a mi maestra desnuda, pero yo no había dibujado a mi maestra, había hecho una mujer desnuda que a diferencia de un niño -después me dediqué a analizar el desarrollo infantil y la enseñanza del dibujo- el dibujo que mi madre guardó y por el que me castigaron, tenía características estructurales no de un niño de la edad que yo tenía, porque un niño de esa edad hace todavía el renacuajo o cosas similares, e inclusive la genitalidad la maneja en otra forma más de visión de otro tipo. Recuerdo que había unas vistas de discos pequeños que se llaman *View Masters*, y yo tenía uno de varias esculturas clásicas griegas, otro de Roma y otro de los fenicios y recuerdo que lo que me atraía mucho y hasta la fecha me sigue atrayendo mucho es la figura humana, era muy atractivo ver aquello de donde aprendí dibujándolo, definitivamente.

*-¿Y en qué momento de su formación o desarrollo profesional cobró conciencia del interés hacia el arte y en especial al grabado?*

-Bueno, ¿en que forma tomé conciencia?... siempre hay una conciencia hacia el arte, inclusive mi inclinación de poderme acercar a la escuela en un principio era estudiar pintura pero bueno, había una serie de convencionalismos y me dediqué al dibujo publicitario, complementando al estudiar en Bellas Artes. Allí hice más cuestión plástica que

aquí directamente en la carrera de dibujante publicitario, sin embargo, por la misma disciplina que teníamos aquí me dediqué más tiempo a hacer retrato y hacer ilustración que era lo más cercano a la parte pictórica. Conciencia de lo que me gustaba... yo creo que la actitud de vida hacia la cuestión visual de las artes siempre estuvo presente. En cuanto al grabado pienso que mi formación de dibujante es más cercano al lenguaje del grabado y lo que es mi experiencia plástica con la placa de metal, sin embargo, también pinto.

*-¿Con qué pintores se identifica o a quienes ha admirado?, ¿considera que hay influencias en su obra u homenaje para ellos?*

-Para mí de las gentes que más me influenciaron quizás, de los grandes, Rembrandt fue un pintor que siempre me inquietó muchísimo, tanto por la sinceridad del trazo en la parte del dibujo, como la brillantez y el realismo cromático que tiene, quizás me inclino más por la cuestión expresionista y de allí que Turner sea para mí uno de los pintores que también me haya influido muchísimo en la formación de atmósferas. Goya me gusta mucho también; tiene un dramatismo y expresionismo, que es muy fuerte para mí en cuanto a la forma de trabajo, y por supuesto admiro la gráfica de Goya. Ya directamente de México, quizás Saturnino Herrán; siempre me gustó mucho su manejo que del cuerpo realizaba, las épocas de Diego de realismo y manejo de la imagen también son muy fuertes para mí.

Por otra parte los clásicos griegos o el Renacimiento: Miguel Angel, Rafael, esto quizás sea resultado de los disquitos que mencioné y después haber vivido en Florencia y tener contacto directamente con ese tipo de lenguaje.

*-¿En qué etapa de su vida vivió allá?*

-Hice un posgrado en 1972 en Florencia, Italia, en la Universidad Intercontinental de Milán en donde estuve en algo que se llamaba manejo de los lenguajes y el diseño.

*-¿Y considera usted que en las Artes Visuales y en especial en la plástica el retrato tiene vigencia y de ser así, a qué lo atribuye?*

Para mí el retrato tiene y siempre va a tener una vigencia, no nada más por el hecho de que en un principio hacer retrato era captar la imagen de alguien o como un gusto de la gente de cierta posición que le encantaba tener el retrato de alguien: por otro lado yo siento que el consumidor, llamaré consumidor al público en general, siempre le ha gustado verse visto por ojos de otro, es un atractivo muy especial cuando uno dibuja la gente. Yo me dedico a dibujar mucho en juntas y demás y a la gente le gusta observar cómo lo ve uno y esto es algo ligado el ego y un poco al reconocimiento de que alguien que tiene una habilidad se recrea con el rostro de una persona, también hay el retrato por encargo que a lo mejor es una cuestión simple y sencillamente de servicio o de identidad que para mí es un retrato de mi hija de sus 15 años. Cuando no es así el retrato es una imagen con una historia del momento y del futuro, para recrear la atmósfera y el carácter de la persona, que es lo que le da éste concepto a un retrato más profundo.

*-Como Lucian Freud, que hablaba de la caracterología y hacer un retrato más expresionista del intimismo.*

-Exacto y quizás allí me ligue mucho a lo que sería Rembrandt, quien hizo retratos no preciosista, sino retratos del gran reflejo del espíritu de la persona que estaba viendo

él, y de allí que encontramos algunos elementos de una estética del momento pero con gran realismo de lo que se quiere decir de esa persona, o sea, puede haber una gran habilidad dibujística o pictórica pero no dice nada y a veces con dos líneas se puede decir más, por ejemplo: la gran discusión de los labios de la Mona Lisa, en donde todo mundo dice, hay ¡pero qué chiste! Pero sí tiene un gran valor de comunicación.

*-¿Es la Xilografía el lenguaje constante en sus propuestas gráficas o le gusta incursionar y se apoya en varios lenguajes gráficos?*

-Lo que pasa es que yo creo que el lenguaje gráfico o la técnica es simple y sencillamente un medio para poder decir algo, es decir, en la mañana comentaba con un maestro que cuando alguien tiene un concepto a desarrollar, ese concepto debe de estar sustentado en un soporte que también rescate lo que se quiere decir, o sea sería imposible que la Capilla Sixtina fuera un grabado porque tiene toda una cuestión conceptual de color y de atmósfera que difícilmente se puede lograr en gráfica o pedir por ejemplo que un Turner se vuelva grabado, fue hecho con cierta intencionalidad y con este accidente del manejo del material que también nos permite comunicación, como por ejemplo la técnica del azúcar en grabado en donde hay que saber hasta donde llegar con ella, lo que pasa es que no hay que quedarse con lo que atacó el metal, existe también otras alternativas para modificar eso y poder rescatar el accidente dentro del lenguaje que uno quiere manejar.

*-¿Hay alguna modalidad de grabado de su preferencia?*

-No, el año pasado me invitaron a hacer un grabado en E.U. y no quise llevar una

placa tomando en cuenta que allá son muy estrictos en definir qué es aguainta, aguafuerte, punta seca, etc., y en que el tiraje sea de copias idénticas, esto es importante para el consumo de la obra, sin embargo, yo lo que hice fue trabajar una placa en donde había aguafuerte, azúcar, punta seca, grabado y después inclusive a la hora del entintado podría decir que en algún momento llegué a una monotipia en algunos aspectos, pero sin perder el concepto general de la obra, por eso decir que me quedo con esta o con otra técnica, no, yo creo que surge la necesidad de decir algo, y por ejemplo a mí me encanta la computadora para usarla como lenguaje de expresión.

*-¿A este respecto, para usted qué consecuencias o aportes ha dado la electrografía y la computadora y el arte por video al diseño mexicano contemporáneo?, ¿ha creado un estilo específico o escuela representativa?*

-Para hablar de estilo o escuela representativa hay que tomar en cuenta no al medio, sino el concepto y el proceso de evaluación y desarrollo, los movimientos importantes no se dan casuísticamente por una máquina o una técnica, se dan por un proceso histórico y por una maduración del grupo social en el cual se está desarrollando esa acción. Por ejemplo, no podríamos considerar que porque Diego descubrió el muralismo o lo redescubrió, entonces ya se creó un estilo, no, yo creo que hubo un momento en el que Diego retoma el muralismo como medio de expresión, pero tan válido es eso como su obra de caballete. En una ocasión platicando con el maestro Felgueres -quien esta en una etapa hasta minimalista, en algunos trabajos que he visto- y visitándolo en su estudio en París, pensé que vería nuevas cosas del maestro, quien nos había comentado que estaba manejando el tiempo

con una serie de engranes, cuál sería mi sorpresa que en lugar de eso me encuentro, por el tema que está tocando, con una serie de retratos de su esposa y de una serie de gentes, yo le dije: oiga maestro ¿por qué está trabajando retratos?, si quieres seguir vivo pinta gente, si quieres tener la imagen clara de lo que te rodea, pinta gente, si quieres ganar atmósfera pinta gente.

*-¿Y usted?*

## **ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA**

-Yo hago mucho retrato porque lo considero un reto, además es como robarle, como dirían nuestros pueblos indígenas, el alma al rostro, además es muy agradable cuando hago un retrato de alguien que no se da cuenta y se lo enseño y comenta si se parece o no, o si se refleja su carácter o cosas así.

*-En la obra que usted llevó a E.U. de grabado, ¿qué buscaba, cuál era la cualidad que destacaría: el dominio de la técnica y la perfección o que resaltaba una propuesta de avanzada del área de la gráfica?*

-Para mí no era de avanzada, simple y sencillamente representaba el de romper con ciertos cánones estereotipados y tener la expresión antes que la técnica. Algo similar puede suceder con la computadora en donde sigue válida la expresión libre, digamos que la palabra más exacta de computadora es la que usan los españoles como ordenador, porque uno le ordena a la máquina lo que debe hacer y no al contrario.

*-¿Y cuál fue la respuesta de la gente?*

Bueno conceptualmente manejé algo decorativo y les atrajo mucho, así como mi forma de trabajar que es un tanto empírica, comparada con gráfica de una técnica demasiado rígida y cuando vieron el tiraje

completo de 25 copias la gente pudo buscar la copia que más le dijera pues aunque todas eran iguales, había atmósferas y cromatismos que mostraban variaciones interesantes.

*¿Puede definirnos el arte objeto y lo que incluye y abarca para usted?*

-Lo que pasa es que hablar de arte objeto y hablar de una definición, es hablar de una experiencia. Para mí, arte objeto es tanto un cuadro, porque es un objeto de arte y objetos como los que nos regala el maestro Melquiades y se vuelven arte. Pienso que cualquier elemento de la naturaleza que se rescata y se envuelve dentro de un contexto conceptual y con validez de comunicar algo, no solo visual sino también interno, adquiere un valor de arte, tomando en cuenta que el arte es el reflejo del alma, entonces que tanto un objeto que tome en mi mano bajo un concepto y un elemento metafórico, le puede dar un valor diferente, yo creo que ahí intervienen la habilidad creativa y metafórica que van ligadas.

*-A partir de una reinterpretación, no del objeto y sus cualidades.*

Exactamente, porque pongamos un ejemplo claro, cuántas veces se vio la obra de Frida Kahlo como una obra de práctica a espaldas del gran pintor que fue Diego Rivera, porque muchas veces se hablaba de eso, o puedo hablar de Nahui Ollin, ¿cuántas de sus cosas eran como la recreación a espaldas del Dr. Atl y de repente alguien se da cuenta de esto, tiene un valor de expresión y de comunicación y de una serie de sentimientos con las mismas cualidades que podían ser de "una obra maestra"?, claro, hay que dimensionar si esta última es maestra o no, pero es una expresión, y esa capacidad puede alcanzar un nivel de arte y de acuerdo a los cánones

estéticos o al consumo, yo ahí retomaría lo del maestro Acha. Producción es una cosa, yo produzco algo de acuerdo a una necesidad, el cómo lo distribuya le da también el alcance de un grupo, pero lo que quizá lo vuelve tan importante es el consumo y quien consume es el que tiene el poder económico, el poder de divulgación y creo que fue lo que sucedió con la obra de Frida. Frida produjo sin interés económico, pero después fue distinguida en forma masiva y fue consumida por la gente de mayor poderío, se acaba aquello, ya no hay más y pues sigue subiendo el precio.

*-¿Considera usted que el diseño gráfico mexicano en lo relativo a su producción ha tenido influencia en las Artes Visuales de nuestro país y de ser así cuál y podría describirme un ejemplo?*

-Estoy en contra de hacer esa separación porque todo se da en el mismo momento: en el aquí y el ahora lo que estamos hablando ahorita va a influir en quien lo lea o quien lo escuche en un momento dado por algún comentario, no podemos aislar cualquier hecho porque no hay que pensar en forma lineal sino en forma acústica como lo dice, entonces si el diseño se produce más en este momento influye sobre lo que es el arte, pero quien está cerca del arte también se ve influido con su parte del diseño, por ejemplo vemos la obra de Toulouse Lautrec, en la cual no es la pintura lo más rescatable, sino la gráfica y ¿qué es la gráfica? Son los carteles publicitarios: ahora un cartel publicitario como los de Lomel de Mucha de pasar de ser un producto de consumo perecedero, su cartel se convirtió en una obra de arte, más por la intencionalidad con que estuvo hecho que por el gran valor que tiene, yo les preguntaría díganme ¿dónde Toulouse Lautrec deja de ser diseñador y pasa a ser artista?

## Retrato arte-objeto de Eduardo Chávez Silva

El retrato arte-objeto del maestro Eduardo Chávez es semejante al del profesor Melquiades Herrera, al poder considerarse como libro-objeto. El trabajo consiste en una carpeta tamaño carta, que al extenderla muestra imágenes relacionadas con algunos comentarios de la entrevista del maestro Chávez. En este caso no intenté incluir formas prehispánicas, pero continué combinando trabajo manual con recursos de reproducción gráfica.

Los emblemas que pinté en la portada y contraportada son el escudo de la Academia de San Carlos y el de la UNAM; al abrir el libro encontramos las reproducciones de los cuadros titulados "La maja vestida" y "La maja desnuda", pintadas por Goya, todas estas imágenes muestran lo determinante de la tradición cultural española en México.

El retrato de Eduardo Chávez es su imagen fotográfica reproducida en una serie de cuatro copias. En esa serie utilicé diversos métodos gráficos de reproducción como serigrafía, fotocopia, imagen de computadora y reproducción manual con pintura acrílica, que muestran las variantes y características formales que cada recurso posee, tratando de quitarle su carácter mecánico sin modificar demasiado la imagen original, lo que expresa el carácter formal del profesor y su flexibilidad en el manejo de diversos conceptos artísticos.

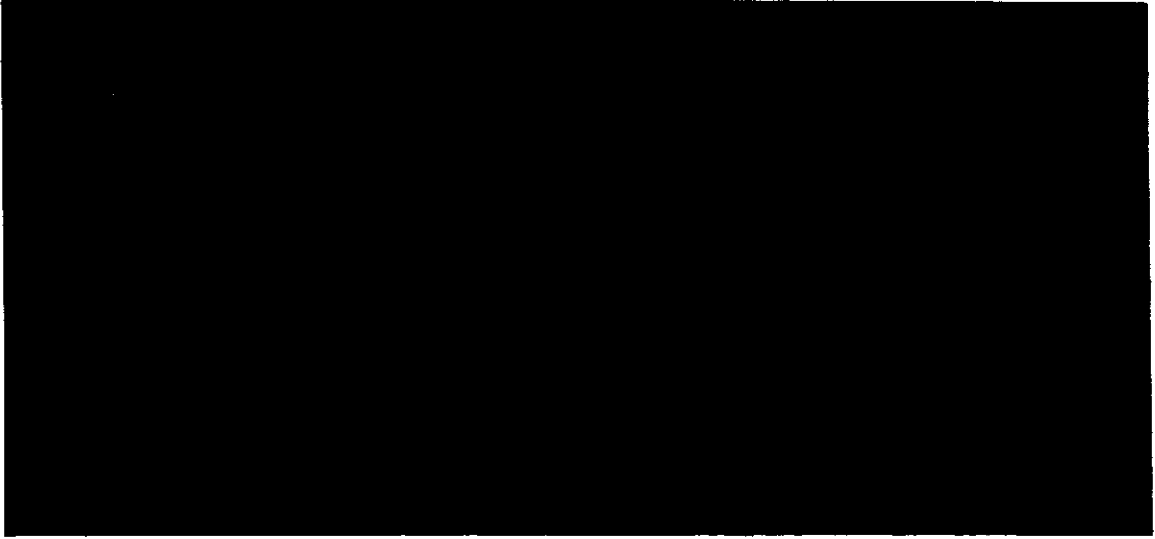


Fig. 42. Retrato arte-objeto de Eduardo Chávez Silva.

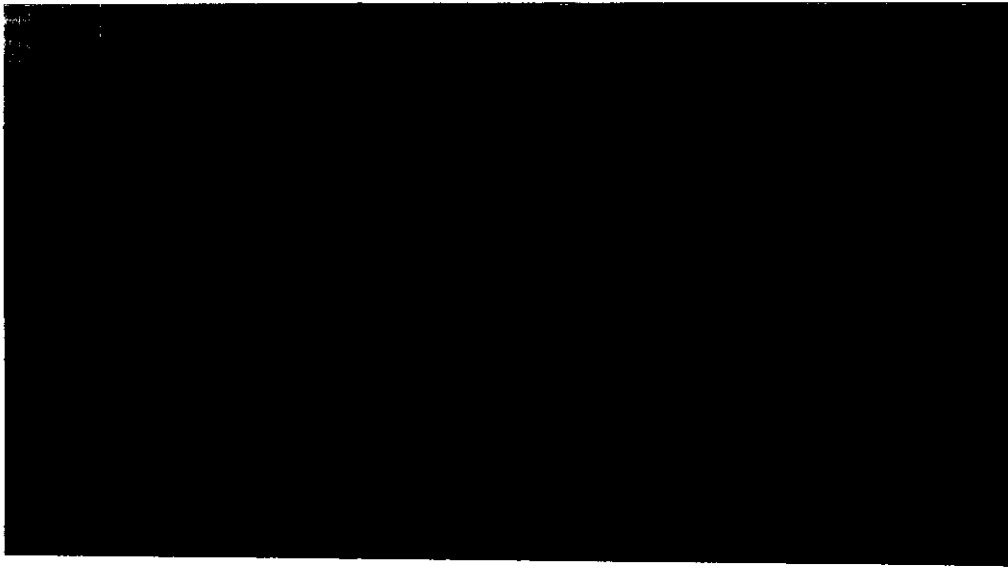


Fig. 43. Portadas del libro.



## Luis Argudín

A continuación transcribo una entrevista que le realizó Andrés de Luna al pintor Luis Argudín, que aparece en el catálogo de la exposición "In ictu oculi" en la Galería Grupo Arte Contemporáneo en 1993.

El auge del arte-objeto y sus derivaciones tiene consecuencias un poco contradictorias, porque puede propiciar cierto descuido en la práctica del oficio artístico (que es un recurso no indispensable en el arte-objeto), pero también ha influido de alguna manera en esa práctica aun si tiene carácter tradicional. En la obra de Luis Argudín podemos encontrar algunas de esas características; la manera de organizar al azar los elementos que constituyen sus cuadros, resulta semejante a lo que realicé en los retratos arte-objeto de esta tesis. El alfabeto de objetos simbolizados por su constante representación del que habla Argudín, tiene similares posibilidades que la conceptualización de los objetos que he integrado a mis cuadros. Pasemos entonces a la entrevista y en seguida continuaré con los comentarios al explicar el retrato arte-objeto de Luis Argudín.

### EL VANITAS EN MEXICO

#### Conversación con Andrés de Luna

A. de L. *¿Por qué In ictu oculi?*

L. A. *In ictu oculi* es el título de un cuadro de Valdés Leal que encontré en un libro sobre pintura barroca en casa de Alberto Gironella. El cuadro me interesó mucho, principalmente por las afinidades que tiene con mi pintura. Es un cuadro grande con un título en latín misterioso, los títulos así me encantan. *In ictu oculi*

quiere decir "En un parpadeo". La vida se va, las cosas cambian de un instante a otro.

A. de L. *En tu obra existen muchos elementos barrocos. ¿Cómo has logrado fundir el espíritu tradicional que viene desde el siglo XVII y que llega hasta nuestros días con tu pintura?, ¿Cómo ocurre esa síntesis, esa continuidad?*

L. A. En mi caso esto se ha dado por medio de la recuperación de un género pictórico del siglo XVII: el *Vanitas*. Las pinturas del *Vanitas* nos muestran todo lo bello y disfrutable de la vida para luego decimos: *vanitas vanitum et omnia vanitas*. Vanidad de vanidades, todo es vanidad. Eso también es el sentido de la frase *In ictu oculi*. El *vanitas* en mi pintura es en sí una flor tardía, es la transformación de mis cuadros abstractos en figurativos, a través del cubismo, cuya influencia ya aparecía en mi pintura abstracta, me fui interesando poco a poco en la presencia de los objetos, específicamente los que tenía a mi alrededor, en mi estudio. En una exhibición que tuve en 1987 y que se llamó "El taller y sus construcciones", recupero todo este trabajo. Entonces al centrarse la obra cada vez más en los objetos, el sentido que pudiera tener adquiere importancia, un sentido incluso simbólico, que fue aglutinándose alrededor del tema de la muerte. La muerte no es para mí algo tenebroso, la versión estadounidense del *Haloween*. Para mí es una presencia vital, semejante al sentido que tiene Santa Teresa de Jesús: "muero por que no muero" es un incentivo a la pasión, un incentivo a la vida, por su misma fragilidad. Yo creo que el *Vanitas* logra hacer una recuperación muy elegante de la idea de nuestra fragilidad sin subrayar en demasía el aspecto siniestro. (fig.45)

A. de L. *Tú has dicho que no hay objetos que lleguen a uno por casualidad. De alguna manera todo se busca, y más para un pintor, que puede colocar, quitar y hacer de sus objetos pequeños universos. Y es en esos universos donde transcurre el tiempo, se notan aficiones, se notan gustos, se afinan ideas. Acumulamos aquellos objetos que forman una especie de eco de nosotros mismos. Creo que tu pintura es, de alguna manera, un eco muy profundo de toda esa búsqueda.*

L. A. Cuando se desarrolló el tema del taller no era todavía el del *Vanitas*, pero estaba presente, implícito. La pintura se vuelve como una especie de campo de fútbol o de ajedrez, donde cualquier cosa que suceda adquiere un carácter significativo estética y simbólicamente. El estudio se carga de contenido y por eso, cualquier objeto, cualquier referente allí se vuelve simbólico y cobra importancia. (fig.44) Así fue como desarrollé el tema el *Vanitas*, y resulta que el *Vanitas* hace eso mismo con la pintura al referir a la fragilidad de la vida. Cualquier objeto que está en el *Vanitas* nos acerca a esa interpretación, no así en una naturaleza muerta convencional. En el *Vanitas* todo se dirige hacia algo y todo se transforma en un símbolo; una vela que se apaga, un cristal, una flor que se marchita; las cosas bellas de la vida adquieren una connotación semántica clara, todo se enriquece, y ese enriquecimiento del sentido fue lo que me interesó del *Vanitas*. Pero no quiero que todo acabe en eso de la fragilidad de la vida, me interesa subrayar la de nuestras concepciones contemporáneas modernas, de nuestra seguridad en la comodidad y en la satisfacción de todos nuestros gustos y deseos, de nuestra

convicción en el progreso tecnológico. Estos son los *Vanitas* contemporáneos que se centran al rededor del optimismo ciego y consumista.

A. de L. *El tema del vanitas es de suma importancia en términos pictóricos. Algo que está presente ahí es la idea de que el único arte válido es el arte religioso, un arte que alude finalmente a concepciones que van más allá de lo meramente cotidiano, que incluso se acercan a lo metafísico. Me parece que lo que tú estas haciendo es ir a contracorriente, porque el sentido actual de la muerte si tiene mucho de siniestro.*

L. A. El *Vanitas* se puede interpretar ya sea como un recordatorio de que somos mortales o como una actitud cuasi religiosa de que todo lo que tocamos se vuelve alimento para nuestro ego y que el camino de la liberación es combatir la vanidad. Yo prefiero este aspecto del *Vanitas* que el recordatorio de mortalidad, pues ése es el fin de *Memento Mori*, otro género pictórico donde la presencia de la muerte es central, pero yo creo que el *Vanitas* es más interesante precisamente en el aspecto religioso, en el sentido de que en la vida hay algo más que aquello que se ve, que la textura superficial de la realidad es una cutícula debajo de la cual fluye una energía mucho más viva, una sangre más viva, una sangre más roja, una fuerza más fresca que la que se nos presenta empaquetada ya a nuestra cabeza, a nuestros ojos, especialmente a nuestros sentidos.

A. de L. *Yo creo que Zurbarán, en Valdés Leal. En Luis de Morales "El Divino" hay una síntesis religiosa que puede considerarse como un mestizaje. ¿Tú que piensas*

L. A. El tema del mestizaje es importante, pero un mestizaje intelectual, de espíritus. La Escuela Mexicana de Pintura intentó recuperar el aspecto indio de lo mexicano. Sin embargo, para mí, el mundo de los aztecas o los mayas es un mundo completamente ajeno. Lo que está en mi sangre es la pasión de lo español, es una pasión de mestizaje, y no me refiero a lo español ibérico sino a lo español que está aquí en México. Desde hace un tiempo España ha querido encerrarse en pequeñas regiones autónomas de una pureza ideal negando que ellos son una mezcla de las tres grandes religiones monoteístas y de los varios pueblos ibéricos y celtas que llegaron a la península. En México y en Latinoamérica el mestizaje ha pasado a su más amplio fuero pues incluye un mundo totalmente distinto, que también estaba imbuido por un sentimiento de la fragilidad de la vida que es completamente distinto al de los demás pueblos europeos.

A. de L. *En tu caso ese mestizaje o síntesis también está en las composiciones...*

L. A. Bueno, sí, en el sentido de una síntesis entre la intención consciente del control de la pintura, y por otro lado el aspecto inconsciente, involuntario, que siempre surge no sabe uno de donde. Por ejemplo, las composiciones de alguna manera se hacen solas. Yo creo que la composición de un cuadro o una obra es algo que surge desde adentro, y siendo el esqueleto de la obra, se supondría que se hace de una manera consciente. Yo, por ejemplo, no lo hago así, sino que va saliendo como si fuera pintura automática. Así donde caen los objetos se fijan para formar composiciones extrañas que al final recuperan una estructura mental barroca afín al mexicano. Ese pensar barroco se

expresa en esa demagogia priista donde las cosas se dicen dando 500 vueltas. En su formalidad y en su retórica ese pensamiento barroco, ese mestizaje, tiene en mí una influencia alternativa, que es la cultura inglesa. Viví ocho años en Londres estudiando pintura y estética. En la versión inglesa del pensamiento se busca la mayor claridad posible con la menor cantidad de palabras. De ahí que en mi pintura aparezca esa mezcla, ese barroquismo innato mexicano y esa claridad de pensamiento que buscan los ingleses; manifiesta tanto lo barroco como lo lúcido.

A. de L. *Hay otro aspecto que me parece fundamental en tu obra, me refiero a la influencia del jesuita Athanasius Kircher.*

L. A. De Kircher he utilizado las imágenes que están en sus libros, y me interesa su afán de universalidad. No es coincidencia que fuera uno de los autores preferidos de Sor Juana, ya que ella tenía las mismas aspiraciones.

Yo coincido con esta actitud en mi afán de composiciones complejas. El barroco es una actitud de la plenitud.

A. de L. *Pero, ¿no crees que la complejidad de tus Vanitas sea una vanidad más?*

L. A. Bueno, claro, pero el *Vanitas* no es un semáforo, una luz roja que te parece, es, al contrario, lo rojo de la sangre que impulsa, que te prende.

A. de L. *En el caso de la paleta tú has cambiado, e incluso el mismo tema del Vanitas ha sufrido cambios en tu pintura.*



Fig. 44. Alfa y omega,  
Luis Argudín.



Fig. 45. Golem,  
Luis Argudín.

- L. A. Entre más *Vanitas* el cuadro, más luminosa se vuelve la paleta y más color sale. La temática del *Vanitas* es simbólica, no narrativa, aunque tengo una pintura que voy a incluir en la exhibición que está basada en un grabado del Diluvio del libro de Kircher. El Diluvio podría ser un tema narrativo, sin embargo es tan conocido que su narración deja de ser importante y se vuelve simbólica, y por lo tanto adquiere un carácter de *Vanitas*. Lo descubrí tiempo después, porque el cuadro tiene un pescado que cuelga; el pescado hace referencia a picis y el Diluvio a acuario, y éstos son la terminación del ciclo astrológico. En las tradiciones simbólicas de muchas culturas, tanto picis como acuario son casi un *Vanitas*: el recordatorio del fin.
- A. de L. *Lo interesante es que esa pintura se acerca mucho a la obscuridad.*
- L. A. Sí, se desviste de color, y trabaja el blanco, el negro y el gris.
- A. de L. *Tú trabajas con objetos reales, pero les das la vuelta, porque ¿buscas la realidad de lo visible para invocar lo invisible?*
- L. A. Esa es la actitud religiosa. Lo que pasa es que los símbolos religiosos han perdido su sentido, se han deslavado. Solamente se puede recuperar lo religioso por medio de símbolos y de una búsqueda personal; si no se hace así, estarán vacíos, carentes de sentido.
- A. de L. *Por otra parte, en tu cuadro del Diluvio hay una situación extraña, donde el pintor se coloca dentro del cuadro con una visión apocalíptica.*
- L. A. El diluvio es el fin de un ciclo y en este caso es el de un ciclo personal. En el cuadro aparezco yo ahogándome. Este autorretrato se relaciona con otros donde también aparezco, pero a través de un espejo. Mi presencia dentro de los cuadros no es real, es reflejada. Si la pintura es ya un reflejo, tres veces distante de la realidad. Como decía Platón, una mesa es el reflejo del reflejo de la idea, que para Platón es la realidad.
- A. de L. *Pero ¿cómo decides en qué cuadro autorretratarte? Porque no creo que haya azar en la pintura, como tampoco en la realidad lo hay. El pintor llega a la elección del formato, del color y de los temas irremediabilmente.*
- L. A. El azar, como yo lo utilizo, es para que surjan elementos simbólicos que se podrán hacer conscientes por medio de la interpretación de la pintura. Todo lo que es azaroso en la pintura se torna simbólico, y lo relevante de lo simbólico es que es totalmente coherente. Un símbolo está en un orden casi lógico con los demás símbolos.
- A. de L. *Exacto, cuando uno está en una búsqueda, el mismo camino es un fin en sí mismo.*
- L. A. El camino ya funciona como un *Vanitas*, imanta todo lo que sucede en el camino.
- A. de L. *Sobre todo porque las cosas que pasarían inadvertidas ahora cobran significado.*
- L. A.. Y algo adquiere sentido al colocarse dentro de un contexto, y dar contexto es imantar el sentido de las cosas.
- A. de L. *Claro, y ahí vas construyendo tu propio alfabeto, tan rudimentario o tan complejo como la propia búsqueda.*

L. A. Mucha gente me ha preguntado por qué se repiten en mi pintura ciertos objetos, y es porque se vuelven una especie de alfabeto. Son constantes que se van transformando de un cuadro al otro pero que siguen ahí como símbolos de algo más. Esa podría ser una característica de mi pintura.



Arnold Belkin



Enrique Bastelmann



Estrella Carrons



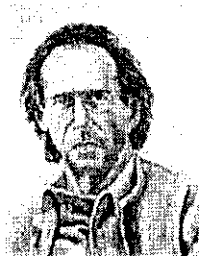
Alberto Castro Lebera



Francisco Castro Lebera



Agustín Castro López



Arnaldo Coen



José Luis Cuevas



José María Espinosa



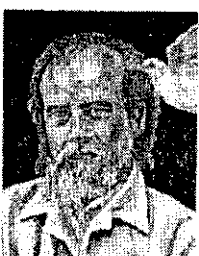
Enrique Estrada



Manuel Felguérez



Carlos Blas Galiado



Fernando González Gortázar



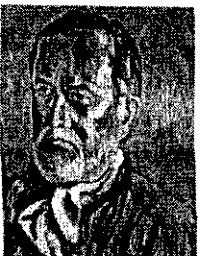
Jazzamouri



Miguel Felo Lamoys



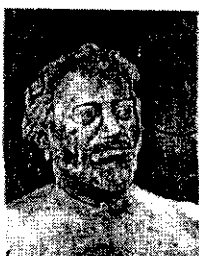
Carmen Leirers



Juan López Montezuma



Andrés de Luna



Jorge Alberto Maurique



Manuel María

Fig. 46. Retratos de Luis Argudín.

## Retrato arte-objeto de Luis Argudín

En el retrato arte-objeto de Luis Argudín trate de representar pictóricamente objetos de manera similar a sus cuadros. Para realizar su retrato visité su casa para tomarle fotografías. En el estudio de su casa, Argudín me obsequió documentos y escritos acerca de su obra, de donde tomé la conversación que tuvo con Andrés de Luna. Un folleto que también me llamó la atención fue el de la exposición de retratos que presentó Argudín en el Museo José Luis Cuevas (1996). La muestra consistía en una serie de retratos pintados, copiando directamente al personaje en telas de un mismo formato, de personalidades del medio cultural mexicano.(fig.46) También en esa ocasión Argudín me mostró algunos de sus autorretratos, en los que integra pictóricamente objetos desconcertantes como cabezas de pollo, por ejemplo.

Argudín comenta en su entrevista acerca del tema del mestizaje, y que se interesa especialmente por efecto de la escultura española en México, de ahí que no integrara en su retrato arte-objeto elementos prehispánicos, aunque sí lo estructuré de forma similar a los de Orozco y O'Gorman. El retrato consiste en una tela dividida en un retrato central rodeado por un margen en el que pinté recuadros con diferentes objetos. El cuadro está montado en un marco trabajando con objetos ensamblados que integran la composición total.

El retrato central de Argudín lo pinté basándome en una de las fotografías que le tomé, en la que aparece en una actitud cómoda y tranquila, que en el cuadro representé con colores rojo, amarillo y naranja, logrando una atmósfera un poco expresionista. En los márgenes de la tela vemos, en la parte superior, la portada del folleto de la exposición "Retratos de Luis

Argudín" que presentó en el Museo José Luis Cuevas y que muestra un autorretrato radiográfico de Argudín. A sus lados pinté dos cabezas de pollo que dirigen sus picos hacia la imagen radiográfica. En ambos lados del retrato de Argudín pinté un mismo bodegón que consiste en tres latas apiladas, formando una columna decorada por una serpiente que desciende en espiral. En la parte inferior del cuadro pegué un espejito en el centro, rodeado de signos zodiacales y un huevo rojo arriba del espejo; a sus lados pinté dos patas de pollo en secuencia con la parte superior de la tela.

En este caso, el marco del cuadro tiene ensamblados en la parte superior dos cerrojos, así como una pata de pollo de plástico al centro y dos de gallo a los lados, combinadas con piezas de ajedrez distribuidas ordenadamente en toda la franja horizontal.

La parte horizontal inferior del marco muestra en el centro un pequeño maniquí con un pectoral de armadura frente al espejito del cuadro, que resulta la pieza principal de un ajedrez que se extiende en la franja inferior del marco.

Las formas de serpiente que utilicé en los retratos arte-objeto de O'Gorman y Orozco en el de Luis Argudín son de ave, que utilicé pensando en la hipótesis de que las aves evolucionaron de los dinosaurios, comunes a los reptiles. El retrato arte-objeto de Luis Argudín es una interpretación de sus comentarios en donde habla del tema *In ictu oculi*, que es similar al de *Vanitas*, por lo que representé objetos para configurar una especie de bodegón simbolizado.

En este caso el tema de la muerte no es siniestro y adquiere un carácter

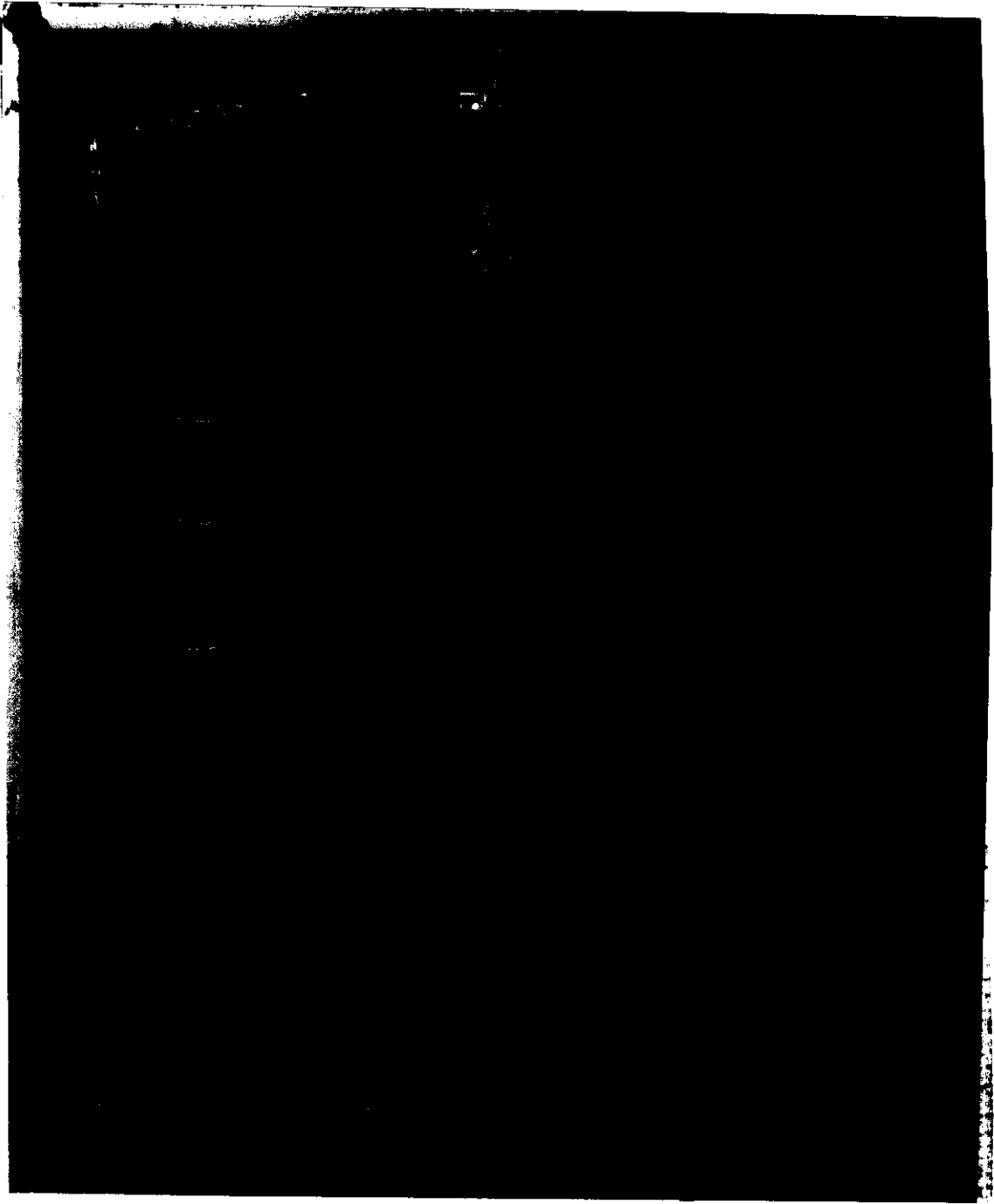


Fig. 37. Retrato arte-objeto de Luis Argudín.



emblemático. Los elementos del retrato arte-objeto mantienen un juego de referencias entre sí. Las cabezas de pollo parecieran haber depredado la imagen radiográfica y las patas de gallo y de pollo parecieran que se disponen a mover las piezas del ajedrez.(fig.47)

## CONCLUSIONES

La combinación de retrato y arte-objeto no es un esquema que produzca un estilo específico de trabajo artístico. Los resultados obtenidos en esta tesis son experiencias del estudio realizado a cada personaje, lo que determinó la forma de trabajo según sus características.

En los retratos arte-objeto de los muralistas Juan O'Gorman y José Clemente Orozco desarrollé un conocimiento sobre ellos basándome en datos históricos de los personajes pero con una actitud, en ocasiones, de un espectador de sus obras que las indaga relacionándolas con experiencias personales, lo que después apliqué a los retratos arte-objeto de los profesores Melquiades Herrera, Eduardo Chávez y Luis Argudín. En la elaboración de un retrato es frecuente que proyectemos aspectos de nuestra personalidad; en el caso de los retratos arte-objeto presentados en la tesis, fue algo que tomé en cuenta para tratar con la debida atención a cada personaje.

El retrato es, como lo mencioné al principio de la tesis, un área de estudio bastante amplia. En los retratos arte-objeto que he presentado en la tesis se pueden ejemplificar algunas soluciones formales: los retratos de Octavio Paz y Eduardo Chávez son reproducciones fotográficas. En los de José Clemente Orozco y Luis Argudín continué trabajando una imagen realista, pero con algunas modificaciones al copiar la fotografía original, que los hace más expresivos y con valores de representación pictórica. En el de Juan O'Gorman experimenté más formalmente y en el de Rivera y Siqueiros un poco menos. Con Melquiades Herrera utilicé las soluciones esquemáticas de los

dibujos animados o de historieta. Los que no aparecen de manera directa son José Luis Cuevas y Rufino Tamayo, pero las referencias son claras hacia ellos.

Uno de los objetivos de la tesis fue estudiar la presencia de formas prehispánicas en el arte del siglo XX en México. Es interesante tomar en cuenta el comentario que hace Juan O'Gorman con respecto de si considera que la pintura de la revolución mexicana tiene alguna vinculación con el arte prehispánico, afirmando que muy escasamente. Sin embargo, hay una etapa del muralismo en el que el tema indígena fue una parte importante y que surgió al adentrarse los artistas en la vida del pueblo de México.

Si bien en la actualidad el conocimiento del pasado prehispánico es un poco más amplio, en el arte actual de México hay poca presencia indígena o prehispánica. Se le acepta como referencia a las zonas rurales del país. Existe una estereotipación del tema indígena, al que contribuyó bastante la escuela mexicana de pintura, y que muchas veces sirve para distraer de una realidad contradictoria.

Aun así existe la aplicación de conocimientos de tendencias actuales de arte que contribuyen a preservar tradiciones y costumbres o formas de vida de comunidades con carácter u origen indígena que habitan zonas rurales y urbanas del país, como fue el caso del Taller de Investigación Plástica.

Al estudiar la carrera de Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas había, como lo mencioné, un interés por trabajar grupalmente. En aquel tiempo la información de las tendencias actuales del arte era escasa y algunas de las propuestas de los artistas grupales se

presentaban como innovaciones; aunque no precisamente lo fueron, sí tenían el valor de buscar una experimentación artística no tan condicionada.

Una de las inquietudes, de los grupos de los 70's fue buscar alternativas al proceso de producción, distribución y consumo del arte. Siendo la parte más difícil de cambiar la distribución, optaron por buscar o intentar crear nuevos espacios de difusión.

Es difícil que el artista pueda tener algún control en la distribución del arte, aunque sí puede tener mucha influencia en un momento dado. El desarrollo que han tenido los medios de comunicación y su influencia son en ocasiones determinantes en la sociedad y el ámbito artístico. Por eso resulta significativo que muchas de las vanguardias y neovanguardias del siglo XX busquen la vinculación de su actividad con la vida o la realidad.

La Escuela Nacional de Artes Plásticas tiene una participación en el desarrollo del arte actual de México. Si bien las manifestaciones artísticas conceptuales se han ganado espacios para su difusión, el llamado arte tradicional continúa practicándose. Otra característica del arte actual es que involucra a personas que no tienen una formación tradicional en el arte y hace necesario que el artista sea más atento a actividades que en otras épocas no eran tan determinantes. Aunque son cuestiones que en la época dadaísta ya fueron planteadas siguen llamando la curiosidad de un público no muy enterado. Ejemplo de esto es el trabajo del profesor Melquiades Herrera. En sus performances debe atender no solamente la elaboración o presentación de objetos, sino también la actuación y el escenario, y todo esto en

función de las implicaciones teóricas y conceptuales que muestra con su singular estilo.

En la elaboración de su retrato arte-objeto fue posible que integrara algunos elementos prehispánicos, por el manejo que hace en su obra de referencias populares o de producto de consumo masivo. Su estilo artístico, al tener carácter actual, permitió la aplicación de diversos recursos. En este caso fueron imágenes de dibujos animados combinados con imágenes prehispánicas que esquematicé para adaptarlas a lo que resultó una narración visual.

Aunque arte-objeto es un término equivalente al principio *collage* que utiliza Simón Marchan o a la definición de arte objetual del Diccionario de arte actual de Karin Thomas, más específicamente se refiere a trabajos que son elaborados tomando en cuenta los antecedentes históricos de las tendencias que originaron esos conceptos (dadaísmo y neodadaísmo) que en cada país producen propuestas con características propias, es decir, arte-objeto puede considerarse una forma de arte objetual y conceptual en México.

El retrato arte-objeto que le realicé al profesor Eduardo Chávez no es una narración pero sí puede considerarse como un libro-objeto. En la entrevista que le realicé al profesor menciona algunos aspectos de la enseñanza en la Artes Visuales. El maestro Eduardo Chávez, logra integrar de manera accesible, varios conceptos antiguos y modernos, siendo el factor educativo algo relevante en su desarrollo artístico.

Recordando mis clases, era común observar entre los compañeros de la licenciatura un mayor interés por los

aspectos prácticos que por las teorías del arte. Esta problemática es similar al interés por las manifestaciones de arte actual y por el llamado arte tradicional.

Muchas de estas contradicciones parece que pudieran afectar negativamente la práctica pictórica o escultórica tradicionales. Desde principios del siglo XX en Europa se propició la experimentación aun con una actitud tradicionalista, dejando de ser condición una habilidad técnica específica para desarrollar un trabajo plástico y por el desarrollo tecnológico de los medios para producir imágenes, de ahí que un conocimiento del diseño gráfico pueda resultar una opción de combinar recursos, aunque como las mismas tendencias actuales del arte plantean la producción "óptima" de imágenes no sea tan determinante.

Los conceptos "tradición" y "actualidad" en el arte pueden causar confusión con facilidad. Resulta algo similar a la opción que se planteaba a mediados de siglo entre arte abstracto y figurativo. Luis Argudín menciona algo al respecto en su entrevista resultando, en su caso, que tomara la opción de experimentar figurativamente. Su trabajo, que puede ser considerado tradicional pictóricamente, tiene una actitud similar a las de las tendencias actuales del arte hacia la realidad, pero con diferentes recursos que pueden ser de influencias antiguas, como lo menciona en su entrevista.

El trabajo de retrato arte-objeto de la tesis resultó ser una exploración de esas posibilidades de expresión artística. Continúa siendo tradicional al diferenciarse de varias de las tendencias actuales del arte (*happenings*, performance, fluxus) que necesariamente

tienen que ser escenificadas en su afán de tener una mayor difusión y por lo tanto consumo, lo que faltaría realizar en mi trabajo para completar su ciclo.

## GLOSARIO

**Académico.** Arte que se somete a las convenciones tradicionales, asociadas generalmente con las enseñanzas de las academias; por lo tanto, se la considera poco original. En la actualidad, el término tiene un sentido peyorativo.

**Ambiente.** Se designa con ese término la atmósfera característica -producida por las relaciones peculiares del espacio y por el modo de la composición conjunta- que irradia una configuración artística determinada del espacio (\**enviroment*).

**Anti-arte.** Esta designación tiene su origen en el dadá, movimiento artístico y rebelde, empeñado, mediante la proclamación del anti-arte y a la vista de las ruinas de una estructura social caduca, en acabar con la contradicción existente entre la praxis de la vida y el concepto amenazado y artificial que hasta el momento se tenía de la belleza. Los dadaístas hicieron pedazos la torre de marfil en que se habían refugiado las perspectivas artísticas dominantes hasta entonces, y establecieron nuevas actitudes artísticas de protesta, de *shock*, de ironía, de gestos absurdos, escenificando así el caos para establecer el nuevo arranque de una identidad entre la vida y el arte, recogiendo y recreando los fragmentos en la misma ceremonia de destrucción.

El movimiento \**neodadá* de los años cincuenta y sesenta, vuelve a apropiarse el término anti-arte y lo refiere en concreto al \**happening*, a la acumulación de desperdicios de la civilización y a los *enviroments*, que buscan la aproximación del arte a la realidad.

**Arte de acción.** El desarrollo de un arte de acción en el ámbito del arte figurativo cobra mayor fuerza con la \**action painting*

(hacia 1950) después de las primeras reuniones dadaístas de Zurich y de las acciones surrealistas de París (de 1910 a 1925). En la *action painting* se unen el método dadá de la actividad espontánea y la enajenación surrealista de la emoción en un puro accionismo improvisado por completo de un sentido racional constructivo y ordenador. Al tiempo que el artista libera su impulso funcional mediante la rápida consumación de una acción cromática lúdico-motriz, se entrega por entero a la efusión creadora de este acontecer espontáneo.

Entre los más destacados representantes de la *action painting* se encuentran el pintor norteamericano Jackson Pollok, para cuya técnica de trabajo se acuñó la expresión \**dripping*. Esta técnica pictórica consiste en dejar chorrear los colores, en rápidos movimientos, sobre el lienzo extendido en el suelo.

El arte de acción neodadaísta (\**neodada*) de los años cincuenta recogió la iniciativa, que había sido practicada por los artistas de *action painting* como liberación del gesto subjetivo. Como contraposición al *dripping* de la *action painting*, que elimina toda capacidad crítica de reflexión como factor determinante del acontecimiento, el arte de acción neodadaísta, que tiene su origen en los artistas norteamericanos Allan Kaprow y Claes Oldenburg, se impone como meta una activación de la capacidad crítica de decisión. El arte de acción se entiende como una parte de la vida misma, por tratarse de un proceso vital y porque la dimensión decisiva de la realidad integra la obra de arte en el tiempo. Allan Kaprow es el primero que, en sus escritos teóricos, da a la neodadaísta la denominación de \**happening* y sitúa en primer plano a esta

manifestación del arte, con carácter de acontecimiento trascendental.

De la definición de la palabra *happening* se deduce que las situaciones ya dadas en nuestro entorno diario son las que proporcionan la materia prima, pues el *happening* -como espectáculo integral- pretende anular la separación entre escenificador y el público. No hay, en definitiva, ni público ni actores. Todos pueden cambiar de papel según les convenga y asumir las transformaciones y límites que se asignen.

El proceso de toma de conciencia desencadenado por el *happening* y y el correspondiente acompañamiento musical del \*fluxus se basa en la irritación producida por la reiteración de vivencias cotidianas. Este momento de irritación implicaría, no obstante, cierto proceso de comercialización pues el mismo principio fue utilizado también por la publicidad.

La versión más reciente del arte de acción, el \*arte procesual, abandona ya la carga de improvisación del *happening* y concibe el proceso de acción de acuerdo con una estrategia preconcebida que hace emerger el sistema de condicionantes de la compleja realidad. Esto mismo es válido para el arte demostrativo, que visualiza procesos experimentales de carácter primario mediante la utilización del lenguaje y del gesto. El arte se ve, de esta forma, constreñido a pura percepción consciente, debido a la elementalización de la capacidad sensorial en relación con el concepto originario de lo estético, y se entiende como una suerte de análisis didáctico de acontecimientos, experiencias y actitudes. El artista, que establece de nuevo una radical separación entre actor y receptor, elabora conscientemente una desvinculación con respecto al público, que le permite aislarse y decidir en

solitario la estructura de su demostración. Este retraimiento surge como consecuencia de la experiencia obtenida a través del *happening*, en el sentido de que el espectador, por lo general, no aporta ninguna clase de sensibilidad, viéndose el artista, en consecuencia, forzado a evidenciar por sí mismo la estructuración esclarecedora y generalmente válida de la realidad, es decir, de los condicionantes del proceder del hombre en el espacio y el tiempo.

**Arte conceptual.** En la transformación fundamental de la expresión artística, desde la pura apariencia (*Erscheinung*) hasta la concepción de una situación real de la vida, el \*ready-made de Duchamp inicia un nuevo entendimiento del arte que, centrado en la limitada complejidad de la realidad, es de trascendental importancia para el arte conceptual.

El arte conceptual renuncia a la realización material, y en su lugar despliega ideas y proyectos en forma de bocetos y diseños, que tratan de estimular la capacidad imaginativa del observador con incitaciones específicas a la acción o la reflexión, que convierte al observador en integrante activo de la producción artística, en cuanto que éste, en cierto modo, elabora la idea. Entre los más importantes representantes del arte conceptual, se encuentran los artistas agrupados en torno al expositor norteamericano Seth Siegelau. La meta del arte conceptual consiste en liberar impulsos de concienciación que por su referencia a la complejidad de la realidad, podrían ser al mismo tiempo factores de transmutación. A diferencia del \*minimal art, el arte conceptual no analiza los condicionantes básicos del espacio-apariencia o del espacio-experiencia, sino que dirige la atención, mediante la construcción bosquejada de una situación prototípica,

sobre los complejos factores determinantes de una transmutación conceptual manipulativa. Consecuentemente, en el arte conceptual y en el *\*proyec art* la acción artística se convierte por vez primera en problema central de reflexión, al hacer meditar sobre los condicionantes de la visualización en sus diversas modalidades. Joseph Kosuth presenta a este respecto un destacado ejemplo con su objeto "*One and thre chairo*", consiste en una silla verdadera, la fotografía de una silla, señalando la diferencia entre realidad, denominación y realidad del signo. El arte alcanza el problema límite de su praxis, e interfiere en cuestiones de la teoría del conocimiento.

**Arte corporal (*behaviour art*).** Es una forma especializada del *\*arte procesual* y denota una conciencia muy sensibilizada los condicionantes de la experiencia, y el comportamiento, valiéndose exclusivamente de la fisognomía humana. El *behaviur art* se remite a las múltiples formas expresivas del cuerpo humano en cada momento del transcurso real del tiempo, supeditado a factores que, en cada caso, dejan sentir una influencia sobre el cuerpo en procesos determinados. El *behaviour art* se impone la meta de liberar el proceso de *training* de la visión y acción sensible al sustituir las manifestaciones de comportamiento convencional no reflexivo por una mímica corporal conscientemente manipulada. El gesto corporal y la utilización elemental de objetos son reducidos a simples estructuras primarias de comportamiento, para conseguir así una especie de gramática de las visiones, vivencias y actos reflexivos elementales. En ejemplos demostrativos, el artista proporciona una acción razonada que se pliega a los condicionantes del *\*"instrumental"* utilizado (objeto, espacio) y que no debe derivar de procesos accionales convencionales. La acción

normalizada se ve así perturbada por la irritación y deja libre la posibilidad de una acción de invención propia, liberada de condicionantes. El proceso artístico se convierte así en impulso creativo y emancipador para toda clase de actitudes operativas y para la posibilidad de autoexperimentarlas. El *behaviour art* muestra una especial predilección por la inserción de tomavistas, *videotapes* o cámaras para la conservación filmica de sus procesos y, centrandó el objetivo sobre un detalle del cuerpo, consigue una intensa concentración del espectador sobre el fenómeno que se opera en el cuerpo del artista. Entre los principales representantes de esta corriente artística se encuentran Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Franz Erhard Walther y Klaus Rinke.

**Artes industriales.** Denominación genérica para las llamadas artes aplicadas en contraposición a las artes liberales. A las artes industriales pertenecen las artes artesanales de la orfebrería, la esmaltación por fundido, la cerámica, el grabado en madera y las artes textiles, las cuales, a diferencia de lo que ocurre con la pintura y la escultura, elaboran objetos de uso.

Desde el punto de vista histórico, el nacimiento del concepto artes industriales está unido al desarrollo de la industria a principios del siglo XIX. Hasta entonces se consideraban artistas tanto al proyectista creador como al artesano realizador.

Los objetos artísticos que ahora salían de las empresas manufactureras eran producidos en cantidades discrecionales y el propio operario no tenía relación alguna con ellos. Se iniciaron movimientos renovadores en las artes industriales mediante las escuelas de diseño, así como en 1919 a través de la *\*Bauhaus* bajo la dirección de Walter Gropius, quien, con la fusión de la academia de arte de Weimar y

las escuelas de artes industriales, quería propiciar nuevas formas de trabajo artesanal en el sentido de un arte aplicado auténtico, para lograr una síntesis de arte y técnica.

**Arte objeto.** Durante la segunda década de este siglo y producto del movimiento Dadá, aparecen una serie de obras de formato regular y pequeño cuyas características no se acoplan con los lineamientos de la escultura tradicional. Lejos de utilizar los métodos tradicionales como modelado o vaciado las obras referidas tenían características distintas en ejecución y sus cualidades las vuelven distintas discursivamente. Estas obras, conformadas por objetos encontrados y algunos ensamblados con otros materiales representan una nueva veta en las resoluciones del trabajo artístico. El peso semántico de los objetos producidos por la sociedad en contraposición a un contexto y lectura artística se presenta como una de tantas estrategias de expansión de conceptos y elementos artísticos.

El paso inicial es dado por Marcel Duchamp al iniciar su serie de *ready-mades*, objetos encontrados cuyas propiedades de forma y significado son confrontados y a la vez resignificados en un espacio artístico. La famosa *Fuente* 1917, de Duchamp un urinario colocado sobre el piso de la galería inaugura una visión en la que los objetos producidos por la sociedad se inscriben en el contexto artístico de manera directa. Otros artistas representativos son Kurt Schwitters, Man Ray, Jean Arp y Baargeld. Posteriormente estos objetos serán bautizados como ensamblajes por los críticos Peter Selz y William Seitz durante la exposición *The Art of assemblage* realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1961. Los ensamblajes son la contrapropuesta tridimensional al collage. Su desarrollo

mayor se da durante el movimiento surrealista, el cual utiliza insistentemente las asociaciones poéticas dadas por la conjunción de objetos de distintas procedencias. Artistas desde Andre Bretón en sus objetos relacionados con sus textos hasta la taza de te forrada de piel animal de Meret Oppenheim realizada en 1936. Durante los sesenta el periodo *Pop* es uno de los herederos de este tipo de soluciones contando con artistas destacados como Robert Rauschenberg, Edward Kienholz y Jasper Jons.

Durante los sesenta y los setenta los movimientos como Fluxus, el arte conceptual y el minimal recurren también a la realización de obras tridimensionales realizadas por acoplamiento de elementos ya procesados o manufacturados. George Maciunas organiza varias exposiciones de múltiples encaminadas a fincar los proyectos de exposición y exhibición. Actualmente algunos de los proyectos de Jeff Koons y Mike Kelly renuevan con una visión irónica objetos decorativos el primero y juguetes y enseres infantiles el segundo.

El término arte objeto es un término local, no existe equivalente a nivel internacional. A nivel mundial se maneja para designar a estos objetos algunas de las siguientes categorías: Muebles diseñados por artistas; enseres de uso diario desarrollados dentro de propuestas estéticas, mas cercanos al diseño. Multiple; edición limitada de pequeños objetos u obras reproducibles en serie, destinada a un publico consumidor de clase media con precios accesibles. Performance props (utilería de performance) designa objetos y elementos utilizados durante la realización de un *performance*. Escultura de pequeño formato. Producciones escultóricas de tamaño reducido, y de fácil manejo. En algunas ocasiones se les hace pasar como



objetos Modelos o maquetas. Incluso los prototipos iniciales de un proyecto son presentados de esta manera.

#### México y la tendencia objetual.

Durante el periodo surrealista en México apoyado por la estancia en nuestro país de artistas a partir de los treinta como Wolfgang Paalen, como Leonora Carrington y Remedios Varo, dentro de este conjunto de artistas se cuentan obras de José y Kati Horna. Posteriormente durante los sesenta artistas como, Gabriel Macotella, Alberto Gironella, y Adolfo Patiño retoman desde una visión neodadaísta la función del objeto y el *collage* pictórico. En fechas más recientes artistas como Ricardo Anguía y Carlos Juarena mantienen en su trabajo reminiscencias de objetos de cultura popular en sus estrategias objetuales. Algunas de las obras de Cisco Jiménez, Gabriela López Portillo y Paula de Santiago, cada uno con distintos materiales realizan obras de corte contemporáneo y formato pequeño que bien pueden entrar en esa definición.

**Arte objetual.** Los comienzos del arte objetual coinciden con un momento de brusca transformación de las artes plásticas a principios del siglo XX, cuando los cubistas propugnaban una estructura plástica nueva y antiilusionista e incorporaban a sus cuadros pedazos de papel impreso. Estos *\*papiers collés* constituían, junto con el principio configurativo del montaje de materiales, el fundamento de una corriente artística que, en el transcurso evolutivo que siguió al cubismo, experimentó una diferenciación múltiple que puede servir de guía para una historia estilística del arte moderno. La historia del arte objetual hay que retrotraerla a aquella situación de cambio radical que se produjo en el arte a comienzos de siglo, abarcando una escala

expresiva que va desde el grotesco montaje de materiales, hasta el *happening* con materiales del medio ambiente y el mundo del *\*arte* políticamente comprometido. Tras los *papiers collés* de los cubistas, continuaron los futuristas, dadaístas y surrealistas el experimento creativo del *\*montaje* de materiales, y de los simples trabajos de encolado surgieron pinturas matéricas y espacios objetuales.

El arte objetual alcanza su punto culminante de reflexión con los *\*ready-mades* de Duchamp en 1915, puesto que entonces es cuando se hace desaparecer la diferencia entre objeto artístico y objeto de consumo, al proclamar Duchamp un producto prefabricado, como pueda ser un urinario o un secador de botellas, objetos de arte mediante su exposición en un museo. Estos *ready-mades* adquieren su significación artística al distanciarse del uso que de ellos hace la civilización, fenómeno al que se llega principalmente por su aislamiento en un proceso expositivo, así como por su denominación alienante (urinario=fuente).

Tan libremente se dispone la autonomía del artista en el arte objetual -aprovechando cualquier clase de material, cualquier materia prima o artículo prefabricado-, que el artista ya no reproduce, sino que produce. En el arte objetual se manifiesta el proceso artístico como un fenómeno de hacer creativo con materiales preexistentes que en el proceso configurativo adquieren una nueva dimensión asociativa. El arte objetual ha engendrado en el transcurso de su evolución histórico-artística una heterogeneidad de nuevas técnicas representativas que han sido clasificadas con los conceptos *\*assemblaje*, *\*collage*, "pintura matérica", *\*objet trouvé*, *\*ready-made*, *\*Junk-culture*, "happening matérico".

**Arte procesual.** El arte procesual como una de las más recientes corrientes del arte moderno, tiene sus precedentes en el \*arte de acción dadaísta y neodadaísta, así como en las tendencias desmaterializantes, iniciadas por \**minimal art* y desarrolladas, en lógica consecuencia, por el \*arte conceptual. El arte procesual intenta llamar nuestra atención sobre la dependencia de toda realidad respecto del decurso del tiempo haciendo patente toda forma de actividad (manipulación, vivencia, experiencia, reflexión) como una condición de tiempo y espacio en el curso prototípico de un proceso. Así queda formulada la demanda fundamental del arte procesual como una puesta en evidencia de concepciones y relaciones de unas circunstancias reales a las que habitualmente no se les presta atención, aunque constituyen los elementos del transcurso de la realidad. En este sentido el *medium film* o el *videotape* llegan a ser importantes medios auxiliares para estimular la concentración en cada escena, en la precisa observación del detalle, al suministrar el registro filmico sólo el proceso, con un sobrio movimiento de cámara, eliminando así todo fenómeno marginal. En el arte procesual el material utilizado pierde valor intrínseco como objeto artístico, y es simplemente "instrumental" para realizar el suceso. El documento artístico se consume como praxis estética en los meros gestos, en el dato que sobre la singular concepción se hace llegar al público por parte del artista que se vale del "instrumental". En el arte procesual lo artístico se reduce a la concepción del suceso, que tiene lugar de forma igual o parecida en el quehacer cotidiano de la vida, aunque con la decisiva diferencia de que el quehacer diario se da en la habitualidad irreflexiva. Por ello el proceso artístico se diferencia del proceso vital normal en su carácter

demostrativo, que provoca una asimilación consciente de la realidad; es decir, quiere destruir la fuerza de lo convencional.

**Assemblage.** Concepto para expresar, dentro del arte matérico, una determinada configuración objetual que se ha formado a base de cuadros de "*collage*" adaptados al principio de montaje espacial. El *assemblage* como término genérico, designa el extenso conjunto de cuadros matéricos, plástico-ambientales, que introducen objetos en su estructura proporcionando un efecto plástico de relieve. Entre los *assemblages* hay que considerar por ello a la \**combine painting* como síntesis de cuadro pintado y montaje de materiales, así como al \**fallenbild*, que resulta exclusivamente de pegar y montar diversos objetos sobre una placa o chapa.

**Barroco.** Vigoroso estilo artístico «surgido por creación y superación de los valores espirituales del manierismo». Es el estilo de la contrarreforma y florece desde 1600 hasta 1740 y aun más tarde en la Europa central y meridional, especialmente en los países católicos. La palabra parece derivar del español *barrueco*, aplicando a las perlas irregulares o deformes, o bien del portugués *barroco*.

El barroco, en su más alto nivel, es un estilo vigoroso y equilibrado que se basa en la simetría, el movimiento y la exploración espacial, tanto en la forma como en decoración. Sus masas y líneas dan una impresión de energía ilimitada y con frecuencia se yuxtaponen para producir efectos sorprendentes. Arquitectura, pintura y escultura se conciben como una unidad visual y se combinan con dramatismo, intentando actuar sobre las emociones del espectador. En arquitectura se abandonan las líneas rígidas, siendo típica la columna espiral, llamada salomónica. Del mismo modo, en escultura

las figuras se retuercen en actitudes rítmicas y se encaraman en grupos como si pugnarán por librarse de toda sugestión. Se usaron toda clase de recursos y trucos para crear una sensación ilusionista. Los artistas se aplicaron a pintar gigantescos murales con escenas de martirio y éxtasis.

Entre los grandes exponentes del barroco en arquitectura están Francisco Borromini en Italia, José de Churriguera en España, Fischer von Erlach, Lukas von Hildebrandt y Johann Prandtaver en la Europa central. En escultura, Giovanni Lorenzo Bernini, o bien las escuelas castellana y andaluza en España. En cuanto a la pintura, el naturalismo barroco se inicia con Michelangelo Merisi da Caravaggio y se extiende a todas las escuelas nacionales con figuras tan eminentes como Rubens, Rembrandt o Velázquez.

**Collage.** La invención cubista de los \**papiers collés* constituye el punto de partida para un polimorfo desarrollo del *collage*. Con los *papiers collés*, Picasso, Braque y Gris emprendieron experimentos de configuración plástica espacial con ayuda de montajes esculturales a base de piezas de madera y hojalata montadas conjuntamente y sujetas con alambres y bramantes (los *Instrumentos musicales* de Picasso).

Hacia 1914 la técnica del *collage* fue recogida por los futuristas italianos y utilizada de manera innovadora en forma de montaje de fragmentos tipográficos y periodísticos, para aumentar el efecto visual producido por palabras y tipos de imprenta. De esta tipografía libre surgió la \*imagen textual en *collage*, que fue recogida y perfeccionada por los dadaístas principalmente. También los bodegones-*collage* resurgieron en los artistas futuristas, especialmente con Gino Severini

y Carlo Carrá, con quienes el encolado conjunto, en forma radial, de tiras prensadas de papel multicolor hizo que se intensificara en el *collage* futurista la representación de composiciones de gran dinámica. Enrico Prampolini, discípulo de Carrá, amplió a partir de 1914 el catálogo de materiales susceptibles de ser utilizados en *collage*, los cuales todavía en el "Manifiesto de la escultura futurista" estaban limitados a madera, hojalata, papel alambre, y que ahora alcanzan a todos los materiales de que pueda disponerse, incluso tejidos y sustancias químicas.

La técnica del *collage* fue introducida en la producción artística de la vanguardia rusa por Vladimir Tatlin, quien, en un viaje por Europa occidental en 1913, conoció un bodegón de Picasso realizado en cartón y madera. Bajo la impresión del *collage* cubista, construyó Tatlin sus cuadros relieve valiéndose de madera, metal, papel, estuco, cristal y alambre, en los que se prescindía de toda temática figurativa y exclusivamente se investigaba el material a partir de nuevas formas expresivas. El trabajo de montajes de material llevó al \*contra-relieve de Tatlin, que sirvió de precedente experimental para la Torre Monumento de la III Internacional. Tatlin, junto con Michail Larionov, se mantuvo en estrecho contacto con el grupo dadaísta de Berlín que, en los primeros años veinte, confirió un nuevo acento a la técnica del *collage* con la introducción del fotomontaje. Junto a Raoul Hausmann y Richard Huelsenbeck, determinaron Hannach Höch y los artistas John Heartfield y George Groz el mundo dadá de Berlín; encolaron sus carteles de provocación política y sus publicaciones satíricas a base de periódicos ilustrados, fragmentos fotográficos y tarjetas postales; no pretendían ni solicitaban para sus obras la inmortalidad.

Los *collages* "merz" de Kurt Schwitters constituyen; dentro del arte dadaísta del *collage*, un campo expresivo retraído y poético, ya que el "espíritu merz" aparece profundamente marcado por las peculiaridades individuales y la forma de vida del artista. En 1919 comenzó Schwitters con sus "cuadros merz" y sus "esculturas merz", confeccionadas con absurdos materiales de desecho -los *\*objets trouvés-*, dispuestos en composiciones equilibradas. Al mismo tiempo Schwitters combinaba los materiales encontrados con elementos de lenguaje oral y escrito, haciendo desaparecer de esta suerte las fronteras genéricas entre texto e imagen, en su búsqueda de la obra de arte global que conjuntase todos los géneros artísticos.

También los surrealistas se valieron de la libre configuración plástica del *collage* y trabajaron en sus publicaciones con el montaje de textos y fotos encolados. Man Ray continuó los experimentos *\*dadá* en fotografía, operando con papeles sensibles a la luz mediante la aplicación directa de objetos, (*\*rayorama*). Marcel Duchamp desarrolló en París sus "*ready-mades* corregidos", *montages-collages* de ilustraciones publicitarias, fotografías y etiquetas comerciales combinadas según el más absurdo surrealismo. Pero fue con los *collages* de Francis Picabia y Max Ernst con los que verdaderamente se descubrieron las posibilidades expresivas de esta técnica para representar las visiones de ensueño surrealista. Así Max Ernst, consiguió "un repentino aumento de la capacidad visionaria".

Junto al *collage* surrealista, se desarrolló, tomando como base el *collage* *dadá*, un montaje constructivista de material que, de forma parecida al de Tatlin, pretendía una diferenciación entre material, color y estructura mediante su

composición no objetiva. Así el *collage* constructivista, representado en la *\*Bauhaus* por Laszlo Mohol-Nagy y Johannes Itten, se convirtió en disciplina didáctica fundamental que debía enseñar el proceso configurativo, artístico y arquitectónico con cualquier clase de materiales. Partiendo de esta base teórica, aparecieron *collages* con multiplicidad de materiales que vinieron a representar el contraste entre dureza y elasticidad, espacio y superficie, transparencia y opacidad.

Como una variante del *collage*, Willi Baumeister y Joan Miró introdujeron la llamada pintura matérica, consiguiendo con arena, escayola y argamasa que sus pinturas ofrecieron un efecto plástico, como de relieve escarificado. Esta técnica combinatoria de colorantes materiales primarios se continúa y modifica en las múltiples formas de la pintura matérica.

**Combine painting** (pintura combinada). Influida por el *collage* dadaísta y surrealista, en los años cincuenta y sesenta, el norteamericano Robert Rauschenberg introdujo objetos industriales de consumo en sus pinturas de superficie plana, provocando con estos *combine painting* incardinados en el idioma poético de su composición artística, una indeliberada proximidad de las cosas. Muestra el valor estético de aquello que ha perdido su sentido y consideración en el transcurso de la civilización consumomecanicista. Así, en los *combine paintings* de Rauschenberg, junto a pedazos de papel pintados y fragmentos de carteles, se encuentran los artículos manufacturados de la moderna sociedad industrial. La radio, viñetas de *comics*, botellas de Coca Cola, todo queda integrado en el espacio que ofrece el lienzo. Allí despliegan su propia capacidad de manifestación estética libres de las forzadas directrices de consumo, y son, en

esta nueva dimensión estética, una alusión irónica a la determinación unilateral que los modernos hábitos sociales confieren a las cosas.

**Dadaísmo.** Como rebelión total contra las formas culturales del gastado convencionalismo político, social y artístico, surgió en Zurich el 8 de febrero de 1916 en la tribuna de emigrante del \*Cabaret Voltaire”, un primer movimiento “dada” aplicado a esta corriente artística destructivo-satírica, surgió más o menos casualmente cuando los artistas del grupo, Richard Huelsenbeck y Hugo Ball, buscando un nombre para su teatro alemán-francés, tropezaron con el concepto “dadá”. La contradicción entre la praxis de la vida y el mundo idealizado del arte tradicional llegó a hacerse insoportable para los representantes del dadá, marcados por la emigración y por la protesta contra la guerra. Por ello derribaron la torre de marfil de un arte armónicamente bello y proclamaron en su lugar el anti-arte de la protesta, del *shok*, del escándalo, con ayuda de medios de expresión irónico-satíricos adecuados al objeto. Lo absurdo, lo carente de valor, fue descubierto en su importancia como estampa de la realidad, y se elevó a consciente la introducción del caos en la escena artística, de manera que, partiendo de la destrucción de las formas artísticas tradicionales, del rugido entrecortado de la poesía fonética y de la música ruidosa, del montaje de fragmentos y objetos de desecho cotidiano, se estableció la identidad entre el arte y la vida, como nuevo despertar de un arte orientado hacia la problemática de la realidad.

Tras la fundación del dadá en Zurich por Hans Arp, Tristan Tzara, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck y Marcel Janco, encontró este anti-arte una rápida difusión por los centros artísticos de entonces, París,

Colonia, Berlín y Nueva York. El grupo de fundadores se amplió en Berlín con Raoul Hausmann, Johannes Baader, George Grosz y John Heartfield, quienes se concentraron intensamente en la sátira política y en la crítica social, desarrollando formas expresivas adecuadas, tales como el fotomontaje, la tipografía libre y el cartel de propaganda.

Procedentes de Zurich, en 1919 Hans Arp, Max Ernst y J. T. Baargeld fundaron el grupo dadá de Colonia, fue clausurada por la policía como contraria a las buenas costumbres. Hacia finales de año, Arp abandona Colonia y marcha a París. Max Ernst le sigue en 1922.

En Hannover inició Kurt Schwitters con el nombre de \*Merz un movimiento comparable al dadaísmo. El nombre Merz procede de Commerzbank (Banco de Comercio). Schwitters realizaba sus *cuadros-merz* con un sentido subjetivo y poético, de tal modo que todas las cosas de la vida cotidiana, triviales objetos de desecho, ganaban valor estético; el objeto de la civilización de consumo, trivial y desprovisto de valor, es rescatado de la coerción a la que se somete el mecanismo de consumo totalmente unilateral, pudiendo así reivindicar una existencia propia.

En París y Nueva York se lleva a cabo la unión entre el espíritu dadá y el surrealismo naciente, gracias a Max Ernst, Man Ray, Francis Picabia y, sobre todo, a Marcel Duchamp.

La técnica del *collage* desarrollada por el cubismo, se aplicó como *désmontage* con los más diversos materiales, el lenguaje se descompuso en sus elementos de determinación fonética, y se reconstituyó en asociación simultánea de sonidos o en imágenes textuales que

proporcionaban una nueva espontaneidad a la declaración mediante el acoplamiento de imagen y palabra. La forma libre, la posibilidad de que todas las cosas de la realidad fuesen objeto de la praxis artística, constituían los principios básicos de esta rebelión artística a través del anti-arte, destacando al mismo tiempo nuevas posibilidades constructivas de expresión. Fue principalmente Marcel Duchamp, en su exposición neoyorkina de 1919, quien ensayó con sus \*ready-mades nuevos modos de producción artística al proclamar como obra de arte, con el fantástico título de "fontana", un producto manufacturado en serie como es la taza de un retrete. En este punto, el arte contemporáneo asume una nueva definición y, basando su valor en la referencia a la realidad vivencial llega a ser más importante que el producto material acabado de la producción artística. Duchamp decía de su *ready-made*: "Es un objeto, que por la simple elección del artista, se eleva a la dignidad de objeto artístico".

De esta manera el movimiento dadá se convirtió en vivero de nuevos métodos de representación artística, al poner al servicio del arte, con una alegría experimental sin límites, las conquistas de la técnica moderna, como, por ejemplo, la fotografía y el cine. De la dialéctica de destrucción y regeneración, fueron surgiendo las nuevas posibles formas expresivas del montaje de materiales, tales como el \**assemblage*, el \*arte objetual, el \*fotomontaje, la poesía visual, la \*tipografía libre, la película de arte, la \*música ruidosa; viniendo todo esto a significar fundamentalmente la mixtura de los medios de expresión artística hasta entonces estrictamente separados.

**Enviroment.** Con los \**ready-mades* de Duchamp (1915), pierde la escultura su, hasta entonces, carácter válido y restringido, convirtiéndose en una parte de

su situación ambiental. El artista vuelve a recordar el hecho lapidario de que un objeto plástico basa sus características fundamentales en su desenvolvimiento en el espacio, creando por ello con el *enviroment* (ambiente) una estructura espacial configurada artísticamente, que envuelve por completo al espectador y lo inserta en el momento mismo de la configuración artística. Debido a esto, el ambiente establece por sí mismo una realidad que provoca en el espectador una determinada reacción mental. Con esta determinación de su esencia como compleja absorción de las capacidades sensoriales de tacto, oído, olfato y visión, se evidencia el *enviroment* como principio metódico configurativo que puede emplearse de las formas más diversas.

Así vemos en Kienholz el *environment* provocativo que "combina objetos cuidadosamente deteriorados y estropeados con anécdotas conceptualmente formuladas para llamar la atención sobre la tragedia del consumo". En contraposición al *Shoock-environment* provocativo, se encuentra los espacios de George Segal, gélidos monumentos al comportamiento, generalmente desvalido, en la vida cotidiana. Segal se sirve de un idioma reducido a lo esencial para concienciar sobre este gesto cotidiano de extrañación causado por la distancia confinante. Ensamblados a base de objetos de uso cotidiano y figuras de escayola, los *environments* de Segal, vaciados de acción, buscan la representación íntima, profunda, del momento mismo, y su contenido esencial radica en el \*gestualismo de la acción y la experiencia. El extraño color blanco de sus figuras de escayola, llenas de vida en su gesticulación, lleva a la situación ambiental una cierta sensación de distancia que empequeñece lo accidental en favor de la afirmación pura sobre la

relación condicionante sugeto-objeto de una acción.

**Expresionismo.** Forma romántica del arte en la que la emoción o los elementos emotivos, expresados por la distorsión violenta o la exageración, llegan a un punto excesivo. Es característica especial del arte germánico y escandinavo. Ciertamente, la *Cruxificación* de Grünewald en el altar de Isenheim puede ser considerado como prototipo. El expresionismo surge de modo natural y se hace dominante en épocas de tensión espiritual y social, como manifestación de la angustia del tiempo. Contaminado por implicaciones sociales y políticas, es específicamente *art engagé*, es decir, arte comprometido en la trama de los acontecimientos con expresión de sentimientos revolucionarios de violencia. El expresionismo es un aspecto de las últimas obras de Van Gogh, ejecutadas con frenética pasión a pinceladas en remolino y colores intensos. También es posible la influencia del fauvismo, aunque entre los *fauves* sólo Rouault puede ser considerado como expresionista. En las raíces del moderno expresionismo germánico están las obras del noruego Edvard Munch (1863-1944). Los movimientos expresionistas alemanes más importantes fueron *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter*.

**Fluxus.** Representa dentro del \*arte acción un movimiento paralelo al *happening* y marca el intento de renovación del espíritu dada a escala internacional. Combina como medio la música, el teatro y las artes plásticas, eliminando las barreras que separan las distintas manifestaciones artísticas. Las primeras acciones *fluxus* en las distintas capitales del arte; en París en torno a Yves Klein, en Nueva York alrededor de Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Jim Dine, Dick Higgins y Robert Rauschenberg, en Alemania en torno a Wolf Vostell, Bazon Brock y Josef

Beuys, así como en Japón con Murakami, Tanaka y Kanayama, grupos éstos que siempre se reúnen en grandes representaciones organizadas. El movimiento *fluxus*, que alcanzó su cenit en los años comprendidos entre 1958 y 1963, tuvo gran trascendencia en el desarrollo de nuevas tendencias en los ámbitos del teatro, del ballet y de las artes plásticas, especialmente en estas últimas, con el llamado \*arte procesual, debido a que el *fluxus*, como el *happening*, abandona la estructuración planificada de una acción y se circunscribe a la vivencia concentrada de un suceso improvisado pasajero, que sirve de intermediario, y que así se presenta al público con la intención deliberada de activar su capacidad de vivencia sensorial.

**Happening.** La búsqueda de un potencial expresivo de afirmación artística inédito y direccionalmente vivencial, trajo como resultado el nacimiento en los años cincuenta de la forma artística accional del *happening*. Este tiene su origen en la voluntad de captación directa de la vida mediante una acción artística, y es un producto del movimiento neodadaísta y neorrealista que se formó con el \*nuevo realismo en torno al teórico Pierre Restany en París y Nueva York, como contrapeso al arte informal.

El concepto *happening* fue usado en 1958 por Allan Kaprow para una representación artística en la Reuben Gallery de Nueva York, en la que se invitó a los espectadores a tomar parte en las actividades de los actores, tales como rodar barriles, arrastrar enormes placas de aluminio, etc. A partir de este suceso accional, desarrolló Kaprow la definición y teoría del *happening*. "La frontera entre el *happening* y la vida cotidiana debe mantenerse tan fluida como indeterminada. El efecto recíproco entre la acción humana

y lo preexistente se eleva así a su más alta interacción... La composición de todos los materiales, acciones, imágenes y sus relaciones espacio-tiempo, debe efectuarse de una forma tan sencilla como práctica. El *happening* no debe ensayarse, y tratándose de no profesionales, sólo debe ejercitarse una sola vez”.

En esta determinación del concepto quedan englobados los criterios esenciales del *happening*: eliminación de las diferencias entre el escenificador (artista) y el público; acomodación del suceso artístico a situaciones observadas en la vida diaria. El *happening* no se propone ofrecer contenido instructivo alguno, sino que intenta ni más ni menos que sacudir la consciencia del letargo producido por comportamientos rutinarios y por mecanismos mentales, mediante una nueva sensibilización de la capacidad emocional. El momento creativo en la concepción del *happening* se sitúa en el aprovechamiento del mecanismo estimulante, que hace acto de presencia con la intervención provocada del efecto sorpresivo en la confrontación con determinados procesos de acción, de tal manera que resulta decisivo para el artista el cómo, dónde y bajo qué condiciones pone él en juego una acción de cara al público. El *happening* se vincula a una expansión total de los materiales artísticos, puesto que cualquier cosa dentro de una situación determinada, cualquier momento de acción en el proceso de la realidad, puede convertirse en material artístico.

En sentido paralelo a la teoría *happening* de Kaprow, desarrolló Vostell su *\*decollage-happening*, ya que partiendo de factores disolventes y autodestructivos, también deteriorables, desemboca en el “suceso” cristalizado, en solitario, estos procesos de consunción dentro de su *happening*: “El observador puede y debe

diferenciar entre forma y contenido. Hechos que son horribles y atroces en la vida, tienen a veces una fascinante irradiación estética, si bien hay que rechazar el contenido y los resultados del suceso.

Los *happenings* evidencian esta pesadilla y agudizan la conciencia con respecto a lo inexplicable y el azar.

En 1962 se unieron el movimiento *happening* y el movimiento \*fluxus, que es una forma musical \*del arte de acción. De manera casi explosiva se extendieron al *happening* y el fluxus por Nueva York, Londres, París, Amsterdam, Colonia, Düsseldorf, Berlín y Viena. Esencialmente implicados en las representaciones *happenings* están Joseph Beuys, George Brecht, Bazon Brock, John Cage, Henning Christiansen, Philip Corner, Jim Dine, Robert Filliou, Eric Hansen, Bici Hendricks, Dick Higgins, Tadeuz Kantor, Jean-Jacques Lebel, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Claes Oldenburg, Yoko Ono, Nam June Paik, Robert Rauschenberg, Carole Schneeman, Robert Watts y Emmet Williams.

**Impresionismo.** La tendencia impresionista se formó en la pintura francesa, entre 1860 y 1870, después de haber sido anunciada por las obras de Constable, Turner y Courbet. Entre sus más destacados representantes se encuentran los artistas franceses Monet, Manet, Pissarro, Sisley, Degas y Renoir. El impresionismo alemán está representado por Trübner, Liebermann, Corinth y Slevogt.

Los impresionistas abandonaron sus talleres para pintar al aire libre. El bosque de Fontainebleau, los parajes del estuario del Sena y la costa del Canal, fueron los escenarios de esta nueva pintura que



captaba la naturaleza por impresión subjetiva. Los impresionistas liberaron a la materia de sus propiedades de peso, densidad y solidez, y transformaron la energía de la luz pura en un movido derroche de colores.

El criterio esencial de esta corriente artística consistía en mostrar los objetos de la naturaleza no su corporeidad, sino en su análisis colorista sugerido por el sol, la luz y el aire. Consecuentemente los colores locales desaparecieron, y en su lugar aparecieron múltiples y diminutas manchas de pintura que se recomponen en el ojo del espectador. La perspectiva no se forma partiendo de la disposición superficial del cuadro, sino que se origina en multitud de tonalidades y pinceladas de color que experimentan una continua mutación ambiental. La disolución de la luz en motas y pinceladas de color se rigió por la ley del contraste cromático simultáneo, debido a la cual, la alteración de un color situado junto a otro, se establece en razón de las leyes de la contemporaneidad.

A partir de este tratamiento del color, manejado al principio de manera no dogmática, los neoimpresionistas Georges Seurat y Signac evolucionaron hacia el \*puntillismo, mediante la invención científica sobre el color.

La meta del impresionismo fue procurar una perfecta ilusión del aspecto de la naturaleza, en la que todo -incluso el efímero efecto del aire sobre la luz- pudiese quedar reflejado.

La captación del ambiente atmosférico y la reproducción de la impresión subjetiva como diferenciación espiritual, determinaron los rasgos estilísticos esenciales de esta corriente artística que vivió con el impresionismo tardío su

acumulación y, al mismo tiempo, su superación.

**Instalación.** Instalar. (Del lat. in en el germ. stall, mansión, estancia: en b. lat. Installare) tr. Poner en posesión de un empleo, cargo o beneficio. U. tc prnl// 2. Poner o colocar en su debido lugar algo. U. tc prnl//

Diccionario de la lengua española  
Real Academia Española

Inicialmente el término instalación, dentro de un contexto artístico, se utilizaba para designar el montaje, o disposición espacial a nivel museográfico, de una exposición. Esta relación no es gratuita si tomamos en cuenta la complejidad propia de la instalación

La instalación es un trabajo desarrollado en y para un lugar específico.

Haciendo uso de objetos, e incluso distintos medios, el artista presenta la obra como un todo y no como objetos para ser vistos de manera individual. Este planteamiento tiene una fuerte relación con las características de espacio y del contexto. En la instalación, conformada como una integración entre discurso y la espacialidad, la obra se compone de grandes ensamblajes, los cuales buscan crear una sensación atmosférica.

La instalación privilegia una experiencia en la cual el espectador es circundado por el arte. Dicho de otra forma el espectador habita el espacio propuesto, esta en el arte y no ante él. El desarrollo de la instalación comienza a principios de los setenta, relacionado en mayor medida con propuestas de arte conceptual. Las instalaciones son generalmente desmanteladas dejando solamente

documentación (bocetos, fotografías, registros en video).

La profundidad de la relación de la obra con su contexto varía. En algunos casos, es una relación meramente física y hasta repetible en otro espacio de exposición. En otros, la profundidad con las cargas significantes, históricas y sociales de un sitio específico, hacen el planteamiento de una especificidad mayor y obviamente irreplicable.

**Kitsch.** La voz *kitsch* resulta difícilmente traducible a otros idiomas. Su mismo origen es incierto: según Kluge-Götze de la inglesa *sketch*: "boceto"; y explica que cuando los turistas ingleses deseaban adquirir en Munich una obra de arte barata pedían un *sketch*. Hay quienes relacionan con el verbo alemán *kitschen*: "hacer que los muebles nuevos parezcan antiguos"; y quienes piensan que deriva de la misma voz, en la acepción de "amontonar el barro en la calle". En todo caso, comenzó a usarse en los medios artísticos alemanes en la década de 1870-80 con un sentido peyorativo, en relación con el gusto de quienes preferían cierta clase de pinturas producidas en los talleres de Munich.

*Kitsch* significa en español "curioso" y "barato" refiriéndose a la elaboración de efectos fácilmente aceptables por un público o consumidor de productos con formas de expresión ya aceptadas y gastadas que buscan una comunicación de urgencia y sin problemas. Lo *kitsch* se ha infiltrado poderosamente en la vida estética de las últimas décadas, así siempre impulsado por los productos "artísticos" de los medios masivos de comunicación y de la joven industria cultural; pero puede señalarse como síntoma de cansancio estético y explicarse en el marco de una crisis general del arte provocada en gran

parte por los fenómenos de la producción industrial.

**Manierismo.** Estilo artístico extendido por Europa entre 1530 y 1600. Se caracteriza por elementos formales que se basan en conceptos intelectuales previos en vez de percepciones visuales; prescindiendo de las reglas establecidas, a veces parece que incluso las contradice. Las figuras son forzadas a exageradas posturas, demasiado alargadas, con cabezas diminutas, pies finos y manos pequeñas, perspectivas de asombrosa habilidad y composición desequilibrada. Los ropajes tienden a asumir calidad y brillos metálicos. Las figuras principales de la composición tienen una indebida preeminencia mediante la exageración y la distorsión (*Madonna del cuello largo* del Parmigianino), o bien se desplazan del primer plano hacia una parte más o menos distante y oscura (Bruegel). Son típicos los agudos y «ácidos» colores del Greco.

Hay que destacar dos aspectos del manierismo: uno cortesano, del que resultan pinturas y esculturas de distinguida elegancia; otro de gran fervor espiritual, en el que se contrastan las opuestas ideologías religiosas de la época.

El manierismo surgió en Italia y floreció en las obras del tiempo de Miguel Ángel, de Pontormo, Bronzino, Parmigianino y Rosso. Pero no se puede limitar a Italia, sino que fue un fenómeno europeo coincidente con lo que el profesor Pevsner ha llamado la «época de la conciencia turbada» y se debió a la Reforma y Contrarreforma como a las inestables condiciones de Italia central a mediados del siglo XVI. En Francia, los principales pintores manieristas fueron Rosso y Primaticcio, que formaron parte de la escuela de Fontainebleau, y Bellange, Callot y Deruet. Entre los arquitectos

manieristas figuras Alessi, Tibaldi, Miguel Angel y Vignola.

**Neodadá.** La propia concepción de las actividades neodadaístas como formas de entretenimiento de la conciencia mediante una visión demostrativa o provocativa, tiene su fundamento en el movimiento emancipador del dadaísmo, que rescató el arte de la torre de marfil de una normativa culinaria, conduciéndolo a una concienciación de la problemática de una crítica social referida a la época. Por todo eso, la nueva orientación metódica de las artes plásticas en conexión con la psicología y la sociología, así como su ampliación interdisciplinaria en pos de un ansiado aprovechamiento de la técnica moderna y de la investigación de medios, es un presupuesto esencial para la concentración de la praxis artística en la conciencia humana y en la concentración dentro de la moderna estructura de la sociedad. Máxima fundamental de todo arte dadaísta lo constituye el saber que todo lo real tiene valor, y consecuentemente, todo lo que ilumine la conciencia. Lo trivial, lo que se usa habitualmente, se convierte en algo tan relevante como los diversos procesos de la vida cotidiana.

Con el movimiento neodadá de los años cincuenta, experimentó el arte de acción en el *\*happening* y el *\*fluxus* una transcendental reorientación, estableciendo importantes condiciones para un acercamiento entre el arte y la realidad de la vida. Simultáneamente se forzaron las fronteras entre los géneros artísticos con diversas formas de combinación de medios; surgieron nuevas formas representativas tales como el *\*combine painting*, el *\*arte objetual*, el *\*environment*, la pintura matérica y la *\*acumulación*, que integran en la obra de arte el objeto prefabricado propio de la

industria de consumo. De este modo logra el arte una "realización" de las cosas atemperadas a la conciencia al conferir a los objetos de uso diario una nueva significación que se les niega en su aplicación consumista, y que sólo puede llegar a ser realizable en la configuración artística.

**Objet trouvé.** El *objet trouvé* fue introducido por Kurt Schwitters en las artes plásticas como medios de configuración artística en conexión con el *collage merz* y la estructura *merz*. Con este concepto se definen los productos de desecho, sin valor alguno, encontrados casualmente, a base de los cuales Schwitters componía sus *collages* y sus *assemblajes*: etiquetas, cerillas, tapones de botella, productos metálicos y textiles, alambres, etc.

A partir de Schwitters el *objet trouvé* es un componente esencial del arte objetual, que se ha impuesto principalmente a través del *\*pop art* y del *\*nuevo realismo*. En este sentido, Jean Tinguely construye sus aparatos cinéticos, composicionalmente equilibrados, a base de *objets trouvés* procedentes de los cubos de basura. Los montones de sopas "Campbell" de Jasper Johns, al igual que los "*brillo-cartons*" del artista *pop* norteamericano y productor de *superstar* Andy Warhol, son *objets trouvés* de la civilización moderna que, al ser elevados a obra de arte, experimentan un distanciamiento irónico-crítico con respecto a su mecanismo consumista.

**Performance.** (arte acción) A pesar de sus parecidos con las artes escénicas el *performance* es un resultado de la ampliación de medios dentro de las artes visuales. El *performance* es un género basado en la acción real desarrollada en un espacio real y en un tiempo real. En un *performance* el artista se presenta, no

representa. A diferencia del teatro, la acción no es actuación: si el artista sangra, la sangre no es de utilería. No se realiza con un antecedente textual que indique una cierta época histórica o una localización supuesta. Las obras se plantean para un instante y espacio específicos en que se desarrollan (un museo, un espacio alternativo, una galería, un espacio público o privado cualquiera), la experiencia se da en el instante: el período de la vida de la obra es el tiempo en que transcurre.

El *performance* (que en inglés significa presentación, ejecución) envuelve dentro de sus posibilidades desde investigaciones introspectivas de la vida del propio artista hasta rutinas derivadas de la vida diaria, de rituales catárticos a pruebas de resistencia física, desde producciones multimediales altamente sofisticadas hasta experimentaciones con medios masivos.

En el *performance* el artista puede manipular diversos objetos o materiales y echar mano de diversos medios como la música, el texto, la iluminación o medios tecnológicos. Esto siempre alrededor de la acción punto fundamental del *performance*.

Aunque algunos de los *performances* más conocidos sean acciones límite, casi suicidas (como la acción *Shoot*, 1971, del norteamericano Chris Burden, en la cual el artista se disparó en un brazo), el *performance* no es un acto necesariamente violento. Dentro de su variedad coexisten formas tales como las experimentaciones sonoras y musicales del músico John Cage, las acciones esquemáticas y ritualistas del alemán Joseph Beuys, los conciertos multimedia de Laurie Anderson o las transformaciones físicas por medio de cirugía de la artista francesa Orlan.

**Ready-made.** Denominación introducida por Marcel Duchamp para los objetos de consumo prefabricados o producidos industrialmente, que el artista declara obras de arte sin alterar en nada su aspecto externo.

Duchamp expuso los primeros *ready-mades* en Nueva York el año 1913, entre otros la célebre "fontana" montada sobre un taburete y el secador de botellas" que provocaron agrias protestas en el mundo artístico de entonces. Lo que Duchamp busca en los *ready-mades* es la aproximación del arte a la realidad, al hacer que la realidad quede representada en sí misma por estos objetos, recabando para ellos, como objetos de arte, la función tradicional y habitual de reflejo de la realidad. Con esto marcó Duchamp un hito importante en la evolución del arte moderno que, a partir de los *ready-made*, se concentra en la realidad para sustraerse así a la ilusión de una copia falsa y pobre de aquella. Al mismo Duchamp libera en la declaración artística las cosas de su unidimensional determinado por el consumo. Los objetos recobran su verdadero aspecto, arte y actualidad se hacen idénticos, puesto que la cosa, inserta en la vida convertida en objeto de arte, recaba nuestra atención sobre esa misma actividad.

**Renacimiento.** Palabra de uso general para designar el resurgir de la cultura y la erudición que tuvo lugar en los siglos XIV, XV y XVI bajo la influencia de la literatura clásica y de las esculturas antiguas.

Los escritores de arte la usan en dos sentidos que se refieren a: 1° la nueva manifestación en el arte de la dignidad humana tal como se ve en la obra de Giotto hasta su expresión final en la obra de Tiziano, y 2° la peculiar asociación de los ideales humanísticos (planteados en los

tratados de Alberti) con la labor creadora de Brunelleschi, Masaccio, Donatello y todos los que siguieron. En este segundo sentido aparecen dos fases: el Primer Renacimiento (c. 1425-1490) y el Renacimiento Pleno (c. 1490-1530), cuando se logran la armonía y el equilibrio clásicos, incluyendo las últimas obras de Leonardo, la producción romana de Rafael y las primeras esculturas de Miguel Angel. El arte de Giotto y sus seguidores puede considerarse como un proto Renacimiento.

**Romántico.** Término usado a menudo en arte como antítesis de clásico, admirablemente definido por Roger Fry como la clase de arte cuyo interés artístico depende de las asociaciones que levanta en las mentes de los contempladores. En este sentido general, pueden apreciarse cualidades románticas en obras de todos los períodos de la historia. Específicamente, se aplica esta palabra al movimiento romántico que se inicia en el siglo XVII con la sensibilidad que se despierta hacia aspectos de la naturaleza hasta entonces ignorados o condenados: elementos naturales que sugieren poder, lucha, frustración, angustia, horror, miedo y otras formas de intensa excitación emocional. Las artes plásticas se inspiraron muchas veces en la literatura. La condición romántica de una pintura consiste tanto en la elección de un tema que inspire pasión como en la ejecución libre, fogosa y de intenso cromatismo. La culminación de la estética romántica puede situarse por el año 1830.

**Poesía concreta.** Es una síntesis de lenguaje formado por textos, sonidos e imágenes, que tiene un precedente en los poemas ilustrados con imágenes de la antigüedad, en los poemas figurativos barrocos y en la poesía oral \*optofonética del futurismo. La poesía no basa ya su unidad idiomática de imagen y palabra.

Los elementos fonéticos y las imágenes figurativas se equiparan como material lírico junto a la palabra. Con la imagen textual dadaísta, el tradicional valor semántico de la palabra queda completamente relativizado en la poesía concreta (alrededor de 1920). El elemento sonoro de sílabas y fonemas se independiza, lo mismo que la imagen idiomática de una sucesión de letras, consumando al mismo tiempo la mixtura de material idiomático concreto con la poesía del objeto a través de la técnica de montaje del \*collage (Kurt Schwitters). La letra despliega como signo su auténtico valor de imagen, de tal manera que de la síntesis de fonemas, imágenes figurativas y fragmentos de palabras, resultan legibles nuevas contexturas de sentido poético (Franz Mon, Diet Rot, Jiří Koolár, Ferdinand Kriwet).

**Poesía simultánea.** Invención futurista de una poesía fonética que se representa en declamación accional combinada con gesticulación teatral espontánea. Esta síntesis, a base de *mixed-media*, de modulación sonora teatral, musical y poética fue perfeccionada por los dadaístas, de modo que el \*Cabaret Voltaire de Zurich representa el primer "forum accional" de poesía simultánea.

**Pop art.** La integración del arte en el contexto sociológico del espíritu de cada época, iniciada primeramente por el movimiento \*dada, representa una vocación esencial del *pop art*, que nació aproximadamente al mismo tiempo, pero de forma totalmente independiente, en Estados Unidos y en Inglaterra. El *pop art*, con el límpido lenguaje plástico, eleva los objetos de la vida diaria moderna a obras de arte y, con frialdad del distanciamiento, pone su mirada en la seducción estética de los triviales artículos de consumo, que habitualmente sólo encuentran

justificación en su utilidad y, por lo demás, disfrutaban de escaso aprecio. Esta evolución hacia la llamada "figuración *pop art*" se introdujo en el arte norteamericano con los \**combine painting* de Robert Rauschenberg, que incluyó en el cuadro pintado artículos de grandes almacenes y productos de desecho tales como fotografías y pedazos de trapo. Por aquel tiempo pintó Jasper Johns sus cuadros de banderas (1958) y las superrealistas latas de cerveza "Campbell" que, con su lenguaje directo, de colores intensos y una lapidaria simplicidad, formulan una antítesis irónica con respecto al \**expresionismo abstracto*. Mientras que en América las demostraciones anti-arte de los dadaístas constituían la célula germinativa del *pop art*, despertaba el *pop art* inglés sustentándose en una subcultura popular autónoma a cuyos medios de divulgación pertenecen singularmente los anuncios publicitarios, las revistas del corazón y las ilustraciones de ciencia-ficción. Los conocidos artistas pop del ámbito neoyorkino y de la costa oeste norteamericana, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Tom Wesselmann, James Rosenquist, Mel Ramos, Wayne Thiebaud y Edward Ruscha, se valen de llamativas pinturas fluorescentes tomadas de la escala de colores de los modernos anuncios de neón, remetiéndose en su catálogo temático a la subcultura de los grandes almacenes de los grandes almacenes y a la industria del espectáculo, con lo que los objetos y aspectos de la vida cotidiana son transformados (con frío énfasis), partiendo de su existencia circunstancial, en la superlativa evidencia del cartel "*superstar*": Claes Oldenburg fabrica enormes teléfonos, lavabos e interruptores de lona, y modela tartas y bocadillos de salchicha monumentales; Wesselmann, en sus *Great American Nudes*; convierte las *Pin-up Glamours* en emblemas estilizantes,

y Andy Warhol proclama las latas de sopa o las botellas de Coca-cola tan "*superstars*" como los ídolos de la pantalla y del *rock-and-roll*. Lichtenstein resalta el contenido estético de las triviales viñetas de los *comics*, que sitúa a distancia en enormes tableros pintados reticularmente; los artistas de la costa oeste norteamericana intentan, con la superprecisión de una reproducción supranatural, explicar las técnicas de la propaganda gráfica y sus efectos. Mientras que en el *pop art* norteamericano domina la iconografía estilizante, el *pop art* inglés de David Hockney, Allen Jones, Richard Hamilton, Peter Blake, Peter Phillips, Jim Dine y R. B. Kitaj, valiéndose de gestos espontáneos de improvisación, recoge elementos expresivos del sentimiento momentáneo e individual. Común a ambas corrientes es la concentración en temas y aspectos actuales en cada momento, y también la utilización de la técnica del \**collage* para, con precisión irónica y estridente, plasmar en el cuadro el contenido vital del hombre moderno mediatizado por el consumismo como fetichismo social, por ídolos triviales y por necesidades de fútil esparcimiento. Así el *pop art*, al exponer las circunstancias de una civilización determinada industrialmente, implica panegírico y crítica de la moderna cultura mercantilista en cuanto que integra también el arte en el mecanismo de mercado: "El *pop art* desea, sin ilusión alguna, hacer que las cosas hablen por sí mismas" (Warhol).

**Retrato.** Efigie pintada, esculpida o dibujada de una persona, reconocible o individualizada por sus rasgos físicos, por su expresión anímica e incluso por su indumentaria, atributos y entorno. A este concepto responde el retrato propiamente dicho, pero existió también, en ciertos periodos de la antigüedad, un género de retrato idealizado, que prescinde del

parecido físico para dar una imagen perfecta que sea la representación ideal, o más bien la «presencia», del personaje: estatuas de faraones egipcios, *Rauroi* y *Korai* del arcaísmo griego, etc. La mayoría de los retratos antiguos son indicativos de autoridad o de rango social -reyes, eclesiásticos, jefes militares-, y su postura, traje y accesorios sugieren ideas que muestran claramente la profesión o la categoría del sujeto.

La primera fase en el desarrollo del arte del retrato es el perfil del rostro (según un antiguo mito, el primer retrato se hizo resiguiendo con una línea la sombra de la cabeza proyectada sobre un muro), tal como se ve en monedas y medallas muy antiguas. No obstante, ya en la antigüedad clásica aparecen rostros pintados de frente (retratos funerarios escultóricos en estatuas y bustos) que llega a constituir la más peculiar especialidad del arte romano.

Durante la Edad Media, este arte no llega a perderse por completo, pero sus manifestaciones son más escasas. Son retratos muy convencionales en los mosaicos bizantinos o en las pinturas murales románicas, pero más fidedignos en las efigies yacentes de las tumbas, talladas muchas veces con ayuda de una mascarilla funeraria. Los retratos góticos más frecuentes son los de donantes, a veces familias enteras, arrodillados de perfil a los pies de una imagen sagrada en la tabla, tríptico o retablo que ellos han ofrecido.

Con el Renacimiento y el humanismo, el interés por el hombre hace resurgir el arte del retrato y a partir de entonces será uno de los géneros más practicados por los artistas, muchos de los cuales se dedican a él con especialización.

El retrato de perfil prevaleció durante mucho tiempo, y muchos de los mejores

retratos renacentistas son perfiles de hermosas damas, como la mujer del turbante por Pollaiuolo o la efigie de Simonetta Vespuccio por Piero de Cosimo.

La vista lateral muestra los aspectos más característicos y reconocibles de la cabeza; la vista de frente ofrece detalles de rasgos y de expresión. También el artista intentó combinar los dos enfoques, el lateral y el frontal, en el retrato de tres cuartos, con el rostro vuelto parcialmente hacia un lado, que permite incluir las facciones expresivas del semblante y también los contornos característicos de mejillas, frente y nariz.

Podía además dar animación a su retrato girando la cabeza por encima del hombro (*Mujer joven con armiño* de Leonardo) desviando la mirada o volviendo los ojos hacia nosotros (*Angelo Doni* de Rafael). Cuando el rostro vuelto tres cuartos se generalizó, el perfil y la vista de frente tomaron especiales significaciones, confiriendo al modelo una solemne dignidad o imponiéndolo al espectador con regia autoridad (*Enrique VIII* de Holbein). La perspectiva contribuye a este efecto al dar al personaje un marco y espacio en que moverse.

El artista no se conformó con el retrato sólo de cabeza. Aparecen en el siglo XVI los retratos de cuerpo entero, por pintores como Bernhard Strigel (1460/1-1529) y Hans Holbein el Mozo (1497/8-1543), que los realizaron a tamaño natural. Ticiano, Paris Bordone, Tintoretto, Veronés y Moroni desarrollaron el retrato de cuerpo entero como instrumento más flexible para el retratismo humano. El retrato ecuestre, en pintura y sobre todo en escultura, llegó a ser una imagen reconocida de autoridad y poder militar (Donatello, Verrocchio, Ticiano, Velázquez, Bernini). Frente al gran retrato de tamaño natural, aparece

también la imagen «en pequeño». El arte del miniaturista, ya periclitada la iluminación de manuscritos medievales, evoluciona y cobra nueva vida por el genio de Holbein. Los retratos de tamaño minúsculo, sobre plancha metálica u otro soporte y luego sobre lámina de marfil, están en boga hasta bien entrado el siglo XIX, en que son desplazados por la fotografía. El retratismo, que al principio estuvo al servicio de reyes y príncipes, se extendió a otras clases sociales como la nobleza, el clero y la burguesía, reflejando explícitamente la posición y las funciones del sujeto, mientras en las efigies femeninas se aplicaba sobre todo a realzar la belleza y la elegancia.

El autorretrato, visto siempre invertido, pues el artista se pinta mirándose en un espejo, nos dice lo que el pintor pensaba de sí mismo. Puede ser una dramatización, o bien una manifestación abierta del personaje. Con excepción de los últimos autorretratos de Rembrandt y algunos otros, estamos a merced de la vanidad, la ambición y el exhibicionismo del autor cuando investigamos su personalidad.

A menudo los retratos fueron pintados por parejas -un rey y una reina o un marido y su mujer-, diseñados de tal modo que las posiciones respectivas de ambos fueron un paso para pintar luego a toda la familia en un solo cuadro, dentro de su propio ambiente, hablando entre sí y entregados a sus ocupaciones habituales.

**Simbolismo.** En general, arte que se vale de símbolos para expresarse. Movimiento literario surgido en Francia cuyo miembros creían que la poesía había de referirse al mundo físico y al mundo moral valiéndose de símbolos alusivos a los más profundos secretos del alma humana. Tuvo su origen en Alfred de Vigny, y sus exponentes más conocidos fueron Mallarmé, Baudelaire y

Verlaine. Estrechamente unidos a esta tendencia estuvieron los pintores Odilon Redon (1840-1916), cuyos ensueños pictóricos brotaban de una vivida experiencia de la realidad, y Gustave Moreau (1816-1898), cuyas recargadas y preciosistas fantasías bíblicas y mitológicas parecen tener una enigmática significación simbólica.

En sincronía con las consecuencias de la ciencia y del progreso técnico, los impulsos artísticos del siglo XIX se encaminaron a una sublimación de la realidad, cuyo punto culminante estuvo encarnado en el llamado realismo objetivo en literatura y en el \*impresionismo en pintura. A partir del año 1885 se desarrolló de forma simultánea en la literatura y en las artes plásticas un movimiento de signo contrario que fue llamado simbolismo. En contraposición al racionalismo estético, las diversas tendencias de este movimiento simbolista indagan lo auténticamente real en los estados anímicos y emocionales que se concretizan en angustias, fantasías y ensoñaciones subjetivas. El simbolismo no puede desarrollar un verdadero estilo, como tampoco resulta fácil definirlo, de forma general y válida. Es un sucedáneo de aquella situación de brusca transformación de fines del siglo XIX que liberó al artista con el aislamiento de su individualidad, creando, con la consciencia del "yo", un abismo entre él y el convencionalismo social. El simbolismo es a fin de cuentas - como el \*modernismo- una introducción al \*expresionismo. Los rasgos más acusados y prolíficos se dan en el simbolismo literario (Verlaine, Mallarmé, Rimbaud; en las artes plásticas el simbolismo se encuentra esencialmente representado por los prerrafaelitas ingleses Burne-Jones, Dante Gabriel Rosseti y Millais, así como en Francia por Redon, Puvis de Chavannes y por los *nabis* (Bonnard, Vuillard, Roussel, Sérusier y Maurice Denis), quien



en 1888 se hicieron el propósito, en contraposición a la pintura impresionista, de hacer cuadros imaginativos, claros y sencillos en forma de ilustraciones de poemas simbolistas y de arabescos decorativos.

Como principales representantes e importantes precursores del expresionismo hay que citar al belga James Ensor y al noruego Edvard Munch, en quienes llama singularmente la atención su conexión ideológica con el simbolismo literario (Nietzsche, Hugo von Hofmannsthal, Rilke, Stefan George).

**Surrealismo.** El surrealismo tiene su origen en las múltiples y heterogéneas representaciones dadá, que, aún más provocativas que las del \*Cabaret Voltaire de Zurich, celebraron en Paris apartir de 1919 los editores de la revista Literature, así como los pintores Picabia, Duchamp, Max Ernst, Man Ray, los poetas André Breton, Paul Eluard, Robert Denos, Benjamin Péret, Philippe Soupault, Tristan Tzara, Louis Aragon y otros, quienes con el estruendoso fin del dadá, proclamaron el nacimiento del surrealismo. La palabra *surrealista* se usó por primera vez en 1917 en la obra burlesca de Guillaume Apollinaire *Les mamelles de Tirésias* (Los pechos de Tiresias); la corriente artística del surrealismo nace en la literatura, singularmente de la poesía de Rimbaud, Lautrémont, Mallarmé, Apollinaire y Pierre Réverdy.

A semejanza del \*futurismo, el surrealismo también se vale de la proclamación -en forma de manifiestos- de sus objetivos. En 1924 apareció el *Manifest du Surréalisme* de André Breton. En este escrito Breton postulaba el sueño, la visión alucinada, como una forma de concebir la realidad, tan válida como el pensar y el sentir normales controlados por la razón.

Al ensalzar el psicoanálisis de Freud se rendía tributo a la capacidad de penetración a máxima suprema de la creación individual. Breton: "Creo en la dilución futura de estos dos estados - aparentemente opuestos- sueño y realidad, en una especie de realidad absoluta y si se quiere, de super-realidad". La integración del sueño en el proceso creador garantizaba la plenitud de la manifestación creativa del ser, y hace posible una modificación efectiva y revolucionaria de la vida individual en el sentido de una expansión sin límites del mundo sensitivo y expresivo. Al condenar el concepto lógico de la obra artística, surgió el momento de lo casual, de las nuevas valoraciones, de una nueva calificación de lo trivial, elemento configurativo esencial para el pintor surrealista. Con el \**frottage* y el \**grattage* como exteriorizaciones de la "pintura automática" prosiguieron los surrealistas (Max Ernst) la invención de nuevas técnicas pictóricas, que habían sido iniciadas por los dadaístas, pero ahora como formas idiomáticas de sensaciones originales, visionarias.

De la \*pintura metafísica italiana de De Chirico tomaron los surrealistas la eliminación de la perspectiva apriorística, el mágico arcano de las cosas. El objeto se convierte en portador de significados superpuestos, "la realidad anímica ocupa el lugar del mundo real exterior" (Breton).

Con el método de la \*"escritura automática" calificó teóricamente Breton la naturaleza del registro surrealista de los sueños. La escritura automática pretende una transformación directa del estado anímico en expresión plástica, de forma que el acto creador no disponga de tiempo suficiente para un influjo estilístico por parte del entretenimiento organizativo. La utilización del automatismo creativo se manifiesta en el automatismo simbólico de

los *frottages* de Max Ernst, en los que el frotamiento de materiales rugosos es punto de partida hacia una visión alucinante del futuro. Otro tipo de realización se encuentra en el automatismo rítmico de André Masson, que extrae la visión imaginativa de la imagen del exploratorio torrente de líneas de su lápiz errante y pletórico de fantasías.

En el transcurso de su evolución el surrealismo se divide en dos corrientes diferenciadas, anticipando cada una de ellas, a su vez, una nueva dirección estilística. El \*automatismo rítmico, el automatismo absoluto de Roberto E. Matta, desemboca en el \*tachismo y en la pintura explosiva de la \**action painting* y constituye la base del nuevo movimiento abstracto en la América de los años cincuenta, representado esencialmente por el \**dripping* de Jackson Pollock. El análisis sistemático, con "la actividad intelectual paranoico-crítica", fue iniciado principalmente por Salvador Dalí y el director de cine surrealista Luis Buñuel, quienes, inspirándose en el teatro artaudiano de la crueldad, indagan en el fondo psicoanalítico de lo absurdo. Dalí y Buñuel ilustran el proceso de alucinación esquizoide, artificialmente elaborado, para resolver con este experimento la dialéctica entre lo racional y lo irracional en una ecuación de identidad. Fueron los fundadores del subsiguiente neosurrealismo, diferenciando actualmente en las tres corrientes estilísticas del surrealismo fantástico, el mágico y el místico.

## BIBLIOGRAFIA

- Francastel, Galienne y Pierre. El retrato. Cuadernos de cátedra, España, 1988.
- Witford, Frank. Retratos expresionistas. Ediciones Destino, 1987.
- Marchán Fiz, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Ediciones Akal, Madrid, España, 1997.
- Rodríguez Prampolini, Ida; Sáens, Olga; y Fuentes Rojas, Elizabeth. La palabra de Juan O'Gorman (Selección de textos). Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1983.
- Del Conde, Teresa. J. C. Orozco. Antología Crítica. UNAM, México, 1983.
- Cardoza y Aragón, Luis. Orozco. Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- Jiménez, Víctor. Juan O'Gorman. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Edición Círculo del Arte, México, 1977.
- Orozco, José Clemente. Autobiografía. Ediciones Era, México, 1983.
- Carrillo A. Rafael. Posada y el grabado mexicano. Panorama Editorial, México, 1991.
- Eder, Rita. Gironella. UNAM, México, 1981.
- West, Paul. James Ensor. Ediciones FLOHIC, España, 1991.
- Kuh, Katharine. Habla el artista. Pláticas con 17 artistas. Editorial Limusa-Wiley, México, 1965.
- Ciclo de mesas redondas y exposición de fotografía de acciones Arte acción. Cantina El Puerto de Veracruz. Editorial Impreso, México, 1999.
- Rodríguez Prampolini, Ida. Una década de crítica de arte. Sep Setentas 145, México, 1974.
- Emerich, Luis Carlos. Figuraciones y desfiguros de los 80's. Editorial Diana, México, 1989.
- Paz, Octavio. México en la obra de Octavio Paz. III Los privilegios de la vista. Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- Paz, Octavio. Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp. Biblioteca Era, México, 1990.
- Menna, Filiberto. La opción analítica en el arte moderno. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, España, 1977.
- Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. Vol. I. Guadarrama/Punto Omega, Barcelona, España, 1979.
- Yutang, Lin. Teoría China del arte. Editorial Sudamérica, Buenos Aires, Argentina, 1968.

- Diccionario de términos Literarios y Artísticos. Editorial América, Panamá, Panamá, 1990.
- García Canclini, Néstor. Las culturas populares en el capitalismo. Editorial Nueva Imagen, México, 1982.
- Thomas, Karin. Diccionario del Arte Actual. Editorial Labor, 1982
- Sánchez Blanco, Joaquín. Conceptos de Arte Moderno. Compilación de Nikos Stangos. Alianza Editorial Alianza forma.
- Enciclopedia de los museos. Vol. 6,14,15 18. Editorial Argos, Barcelona España, 1973.
- Bonifaz Nuño, Rubén, Imagen de Tláloc. UNAM, México, 1986.
- Bonifaz Nuño, Rubén. Hombres y serpientes. Iconografía Olmeca. UNAM, México, 1989.
- Revista de fotografía Luna Córnea N° 3. CNCA, México, 1993.
- Revista Artvance N° 2. Editorial Itatti, México, 1993.
- Revista Artes Visuales N° 1. Museo de Arte Moderno, México, 1982
- Revista Tierra Adentro N° 102 Febrero, marzo del 2000. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Catálogo de la exposición De los Grupos los Individuos. Museo de Arte Carrillo Gil, Junio de 1985.
- Revista Artes Visuales N° 23 Enero de 1980. Museo de Arte Moderno.
- Catálogo de la exposición Así esta la cosa. Instalación y Arte objeto en América Latina. Centro Cultural Arte Contemporáneo.
- Catálogo del Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección anual de experimentación 1979. Auditorio Nacional, INBA.