00261

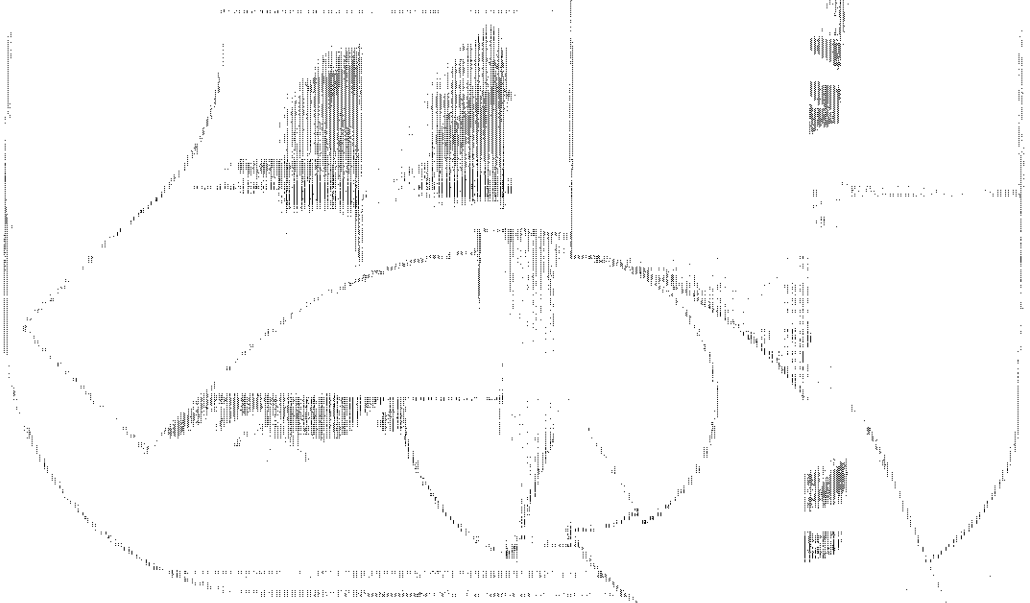
Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

Posgrado en Artes Visuales

12

UN LUGAR EN LA PINTURA



Tesis que para obtener el Grado de Maestría en
Artes Visuales orientación en Pintura

PRESENTA

IGNACIO ANTONIO SALAZAR ARROYO

México, 2002

Diseño editorial: EDITARTE
Toledo 54-10, Col. Álamos, México 03400 DF
Impreso y hecho en México 2002

UN LUGAR EN LA PINTURA

4

A quienes me han hecho con su amor.

Índice

8

Uno siempre debe disculparse
por hablar de pintura.
– PAUL VALERY
Sobre Corot, 1932

Introducción

A LA MITAD DEL CAMINO, TAL VEZ MÁS O ES POSIBLE QUE MENOS, EL PINTOR se detiene a recorrer mentalmente lo andado, revivir a los muertos, revalorar a lo que se pensaba como intrascendente, en suma, darle un nuevo significado a lo vivido... en la pintura.

Ingresé a la Escuela Nacional de Artes Plásticas en 1971, con la primera generación de la carrera de Artes Visuales; una despiadada merma me dejó solo en toda una generación; mis maestros, por diferentes motivos, ya no están, todo se ha transformado. Todo cambió.

Siempre he deseado ser un pintor. Cuando entré a la ENAP tuve la sensación de orgullo cada vez que nos decíamos entre los compañeros, o con los maestros, que queríamos ser pintores. Actualmente he llegado a percibir, en ciertos estudiantes un rasgo

de vergüenza cuando dicen entre dientes que ya son pintores. Antes de iniciar mis actividades profesionales, la escuela era mi centro de vida, ahí pasaba casi doce horas diarias, durante años. Tuve excelentes maestros, quienes después fueron mis amigos y, en el caso especial de mi mentor Manuel Felguérez, acabamos siendo familia, de hecho, a momentos observo mi centro de trabajo académico como una familia, con parientes muy cercanos, otros lejanos y uno que otro de visita.

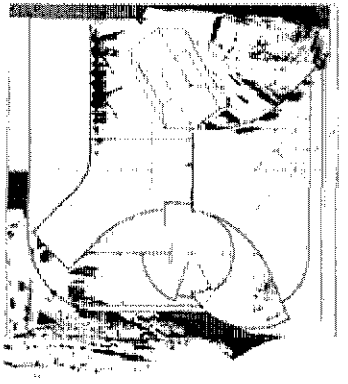
Al desaparecer la generación con la que ingresé no tuve referencias generacionales en los inicios de la vida profesional, en alguna ocasión me invitaron a una exposición en el Museo de Arte Moderno (MAM) donde nos llamaban la generación intermedia, cosa que me pareció gratuita e intrascendente. Viene al caso mencionar a la orfandad generacional porque en los recuentos, las referencias con lo acontecido pueden enriquecerse con la visión de quienes las compartieron; asimismo, es motivo de vanidad que tal o cual compañero ahora sea un gran artista, pero la realidad actual se detiene en imágenes borrosas de compañeros que nunca volví a ver.

Desde aquellos años tuve una sensación de cierta *deuteroscopía* (otro yo) en mi vida; la pintura y la carrera académica normaron mi existencia, presentando dos caminos paralelos los cuales, a momentos, se acercan pero en el gran trayecto se distancian; son caminos fascinantes, orgánicos, flexibles e intensos; en apariencia son coincidentes, pero la mecánica de los mismos provoca que continuamente se alejen; es decir, la didáctica exige una claridad conceptual y expositiva, y es poco complaciente con el titubeo. Esto cuando un discurso académico pretende ser de buen nivel. Por su parte, la pintura se tiñe con la duda y la bruma, semejante a un camino de bosque donde encontramos senderos claros y transitables y después veredas obscuras y sinuosas. Siempre he querido ser pintor, siempre he tratado de enseñar con la pasión de pintar. Sin embargo, la eterna paradoja se presenta: conforme se profun-

diza en la pintura, menos se sabe en la vastedad de la misma. En lo académico, cada vez que se proponen nuevos modelos de enseñanza las contrariedades aparecen en sentido proporcionalmente opuesto al esquema: el eterno mito de Sísifo. Ante estos eventos, el entusiasmo es la norma que extrañamente impulsa a las ideas.

Así, al buscar en los obituarios la muerte de la pintura en algún suplemento dominical, nos encontramos que su facha se encuentra plena de vigor —en especial en otras latitudes—, y quienes vaticinan su muerte sólo piensan en sus antecesores artísticos como una forma de acción posadolescente: matarlos para ser; sólo que ellos no quieren ser pintores como Michelangelo, Merisi, ni como Frago, ni tampoco el Malagueño; menos J. Castellanos o Lilia Carrillo; quieren hacer cuadros que corresponden a las artes de la comunicación. ¿Cuál de todas la formas de comunicación? La de los medios de masas; la del espectador atento y enganchado con la obra; la del que vive la cultura del entretenimiento; de aquel que necesita las referencias de la televisión y los cómics, o de algún juguetito gracioso que le haga creer que aún no es adulto.

Es interesante observar cómo en un buen lapso desaparecieron las corrientes. Los estilos personales se bifurcan con una controlada dispersión, las posiciones estéticas se han anestesiado y, prueba de ello, es la confortable aceptación de todo. No se da la argumentación o la acalorada discusión de estas posiciones, o se han desvanecido en uno que otro coloquio con escasa asistencia. En la mayoría de los concursos y muestras colectivas, llama la atención que los jurados vienen siendo, en su mayoría, los mismos desde hace más de veinte años; los



premios transpiran un humor viciado y decadente. Aquí se hace presente esa extraña simbiosis entre lo que le "gusta" a cada integrante del jurado y las conservadoras propuestas de los participantes, en treinta años nada ha cambiado, hay un eterno *déjà vu* producto de los temores a vernos a nosotros mismos.

Es nuestra obligación realizar un análisis de estos y otros hechos en el terreno las artes visuales en México. Por ello, en la exposición de este trabajo se van a tratar algunos aspectos, desde las dimensiones de opinión y análisis. Baste hacer mención en esta introducción, que la dirección principal que causa el estado somnoliento, expuesto en el párrafo anterior, con los alarmantes bajos niveles educativos tanto de los estudiantes que ingresan a las escasas escuelas de arte, como de las mismas escuelas; mi intensa participación en los últimos diez años en organismos públicos y privados, me han permitido corroborar día con día, esta faceta del acontecer del arte en México.

Un lugar en la pintura, es el sentido de la afirmación y la pregunta; es limitar el área que le corresponde a un pintor y su circunstancia; es indagar en el pasado para aproximarse a ser en el presente y tal vez imaginar un futuro. *Sobre la duda*, se extienden los años en compañía de la pintura; sobre ella también, se posan las pinturas y sus cualidades artísticas, los conceptos que los acompañan y las personas con quienes se han compartido; sobre estas dudas, otra: ¿cuáles son los sentidos de todo lo hecho, y lo que hay por hacer?; y una más, la cual provoca temor: ¿cuál es mi lugar?

En el desarrollo de este texto encontramos respuestas parciales a estas y otras preguntas, que se alternan con hechos y vivencias con características positivas.

A lo largo de los capítulos, encontraremos un discreto orden cronológico. Asimismo la estructura metodológica (cuando la hay) se oculta tras la anécdota y la narración de los apartados de la pintura nunca es explícita debido a la posibilidad de que aparezca cierto endurecimiento o rigor, propio del orden meto-

dológico, aspecto por demás evadido en este trabajo (de manera explícita), ya que se pretende que lo artístico encuentre su lugar en esta tesis, aparte del mundo científico o de las estructuras que articulan a las humanidades.

Una memoria del desarrollo profesional es la modalidad de esta evaluación para tratar de alcanzar el grado de maestría en pintura. En esta ocasión la memoria se transforma, a momentos, en testimonios. Es un: yo estuve ahí, lo viví y ocupé un lugar... un lugar en la pintura.

En un alto del camino, el pintor se detiene. Y ahí está: la memoria como reflexión teórica y práctica a partir de la experiencia; el recuerdo como herramienta metodológica, en la que la duda abona el terreno para responder, en cierto sentido, a las preguntas: ¿Cómo se hace un pintor en México? ¿Cómo se sigue siendo pintor en los avatares que plantea la misma pintura?

Capítulo I
Bellas Artes 1976-1977

¿En qué momento se puede considerar el inicio de una carrera artística, en nuestro caso, la de un pintor?

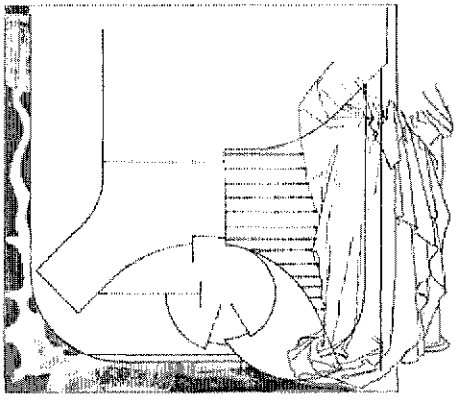
Nos encontramos con un amplio rango de formas para estos inicios, y es en las biografías donde de una manera, por demás ambigua, se sitúan estos comienzos.

Para los fines que se han planteado en este trabajo, el inicio de una carrera de pintor, y que pueda operar de modo adecuado, es cuando se concreta el primer proyecto con un número considerable de piezas; cuando se logra plasmar una idea o un tema que le dé forma a la propuesta y se hace en un lugar que reúna características específicas, pues es importante el dónde se lleve a cabo la primera exposición individual. Con certeza este inicio presenta un paso firme en la antesala de una carrera en el campo de la pintura.

En mi caso, me remontaré al primer lustro de los años setenta. Aún se convulsionaba con las matanzas del 2 de octubre del 68 y del 10 de junio del 71. La promesa de un México que se había colado al mundo moderno se ennegreció por estos hechos que continúan reverberando hasta nuestros días pero que, en ese momento, ni las Olimpiadas ni el posterior grito de Luis Eche-

verría: "Arriba y adelante", lograron disipar el temor ante la represión institucionalizada por parte del gobierno, y un Estado balbuceante por los principios más elementales de una democracia ilusoria, es decir, una fantasía irracional. Con Echeverría se entretejió un nacionalismo ramplón con un socialismo confuso y desubicado en tiempo y espacio. Guayaberas de poliéster que no acababan por arrugarse en las giras sin ton ni son, a bordo de un avión presidencial que debió tener por asientos unos equipales y por cinturones de seguridad fajas huicholes; las aguas de tamarindo y jamaica; las palomas de San Jerónimo y sus bailes típicos; las disputas por los favores gubernamentales entre José Luis Cuevas, Ricardo Martínez y Oswaldo Guayanamín; todo ello daba cuerpo, junto con un buen número de provincianos eventos artísticos al enrarecido panorama cultural propuesto como modelo, por un sistema político que se acercaba a los cincuenta años de existencia, y por un líder que terminaría entre otros tristes incidentes, recibiendo una lapidaria recepción al querer ingresar en la Universidad Nacional Autónoma de México, nuestra UNAM.

En el momento todo apuntaba hacia varias direcciones: la unificación de Latinoamérica y los países no alineados de otras latitudes en un frente común que hiciera sentir a los poderosos del primer mundo la indispensable presencia de los tercermundistas. Nacionalismo cargado de un delirante fervor folclórico, modelo de un renacimiento cultural cimentado en las raíces rurales y populares. Ideología que alcanzó sólo el intento por ser, quebrándose a cada momento en pedazos. La unión caleidos-



cópica de Juárez y Bolívar; Lenin, Hitler, Nixon, Salvador Allende y Fidel Castro, manifestada en una serie interminable de actos incoherentes como políticas del Estado y, por último, el sueño de un presidente de querer ser tomado en cuenta por los socialistas y los capitalistas a través de una confusa propuesta internacional llamada "Carta de los deberes y derechos de los Estados" expuesta como modelo de un manifiesto ante el pleno de la ONU y después olvidada para siempre.

En ese entonces las actividades artísticas estaban regidas por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) que empujaba a mirar un poco más allá de lo considerado como culto (entendido como alejado de lo popular-vulgar), abriendo sus acciones hacia la provincia por medio de una leve atención a las casas de la cultura. Sergio Galindo contempla, como director de esta institución, los últimos suspiros de un INBA parcialmente enganchado a la nostalgia posrevolucionaria, el cual se debatía con un sinnúmero de propuestas jóvenes, abiertas y tendientes a la participación internacional de las aún llamadas vanguardias. También los artistas de la *ruptura* se habían mezclado con los directores y actores de las artes escénicas, en la creación de nuevos talleres: literarios, coreográficos, dramatúrgicos, cinematográficos, fotográficos, etcétera, los cuales, en su mayoría, surgían como autogestiones de sus integrantes o al amparo de alguna institución de corte académico.

En este ámbito se hizo presente un número considerable de artistas plásticos quienes coincidían en estilos y estéticas, ya que era evidente un lenguaje que se articulaba entre la abstracción y la geometría, presente tanto en la escultura, la pintura, la gráfica, los objetos o las propuestas urbanas; pero estas coincidencias tenían, a su vez, nexos similares en otras latitudes del Continente Americano. Aquí vale la pena observar cómo en Colombia, Venezuela, Argentina, Brasil o Chile vamos a encontrar contrapartes de algunos artistas mexicanos. Estas derivaciones estéticas pendularon por casi todo el continente dando a la par un conside-

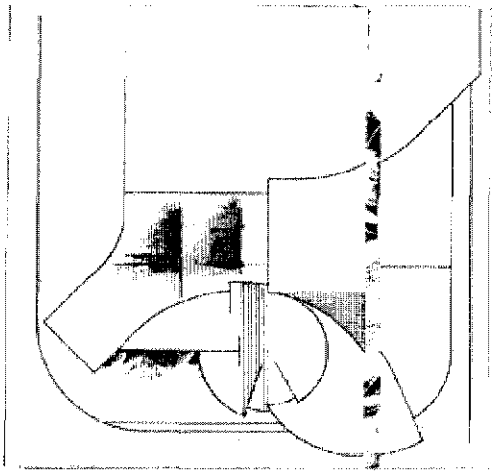
rable contingente de críticos, teóricos e historiadores quienes tejieron los hilos del pensamiento afín a estas manifestaciones. De este modo, Juan Acha escribió: "Un fenómeno así tiene poco sentido para una América Latina cuya producción artística nunca estuvo acompañada de teorías nacidas y maduradas en su suelo".[1] En el geometrismo latinoamericano, sin embargo, vemos la misma derivación del geometrismo hacia un no-objetualismo, tanto en el caso de los neo-concretos de Río de Janeiro, como en el grupo de Julio Le Parc a mediados de los años sesenta en París y en los esporádicos gestos conceptualistas de Mathias Goeritz.

Al unísono, Damián Bayón (Argentina/Perú), Marta Traba (Colombia), Romero Brest (Argentina) y en México Ida Rodríguez P, Teresa del Conde, Jorge Alberto Manrique, Javier Moysén, Juan García Ponce y Octavio Paz, entre otros, ampliaron el horizonte teórico/conceptual que compuso el orden de este movimiento.

De manera sincrónica, los diseños (en especial el gráfico y el industrial) promueven sus espacios en diferentes direcciones del tejido social, ya sea en los campos económicos o académicos, pero en ambos aspectos, las necesidades pragmáticas de los propios medios masivos, y el sentido utilitario de los mismos, inicia en México un leve y a la vez continuo alejamiento de los propósitos artísticos que tiñeron desde siglos atrás a estas disciplinas. Este síntoma pernicioso se manifiesta de forma parcial, en economías con marcadas dependencias de las superpotencias transnacionalizadas, quienes riegan al globo terráqueo con sus modelos culturales/ideológicos, donde no existe defensa para la utópica posibilidad de *diseñar* fuera del alcance de dichos modelos. Esto

[1] Acha Juan, *El geometrismo reciente y Latinoamérica*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1977; pág. 40.

no es para desmoralizar a nadie, por el contrario, siempre han cohabitado con los promocionales, géneros cada vez más marginales como el cartel, o los ensayos tipográficos a la par de expresiones que van desde el graffitti, hasta el panfleto subversivo.



En el esbozo de esta década se instauran, formalmente, las primeras carreras de diseño gráfico en México, marcados antecedentes las definieron y proyectaron a futuro en la década precedente (los años sesenta), pero la posibilidad de formar verdaderas masas de diseñadores principalmente gráficos, no se configura sino hasta la siguiente década.

En la Escuela Nacional de Artes Plásticas, la carrera de Diseño Gráfico se inicia con tres años de diferencia (en 1974) posterior al utópico proyecto de la carrera de Artes Visuales, pero lo absurdo e inverosímil se conjugaron poco más adelante, cuando se configuró una nueva carrera llamada Comunicación Gráfica, la cual nunca se pudo definir realmente, las diferencias sustantivas en sentidos estéticos, conceptuales, visuales y hasta sociales, de su gemela, el Diseño Gráfico.

Aquí pudimos asistir a uno de esos raros fenómenos que se suscitan durante siglos en las universidades: la clonación académica que sustituye a los viejos modelos del Dr. Frankenstein. Pasaron más de veinte años y los especialistas de ambos bandos tomaron conciencia de que los unían más las semejanzas, pues las diferencias por más que las buscaron, no fueron encontradas. Respiramos con alivio al descubrir el concierto de voluntades producto de un arduo ejercicio conciliador, que derivó en la es-

peranza a través de un renovado plan de estudios para las nuevas vocaciones en el mundo del diseño y la comunicación visual.

En la original carrera de Artes Visuales se proyectaron cinco disciplinas terminales: escultura, gráfica, pintura, dibujo y diseño gráfico. Esto me permitió poder asistir a los cursos y seminarios de Manuel Felguérez, Osami Kawano, Rafael López Rangel, Carlos González Lobo, Kasuya Sakai, así como haber podido trabajar en la Imprenta Madero, la revista *Plural*, ser cofundador de Osami, Diseño Integral, alternando con las actividades pictóricas y escenográficas al colaborar con Manuel Felguérez, Alejandro Jodorowsky, David Antón y Kasuya Sakai.

Así, la presencia del diseño en diferentes fases fue lo que modeló mi primera muestra individual de pintura que se presentó en la sala Diego Rivera del Palacio de Bellas Artes, en febrero de 1976. Esta exposición conjugó cuatro años de quehacer en la pintura y en el diseño, donde proponía el desarrollo gráfico/pictórico de la letra "S" en cuarenta variables.

En los años setenta, las herramientas tecnológicas que pueblan ya a finales de los noventas apenas se posicionaban en la línea de arranque, esperando el disparo que les anunciara la incontrolable carrera del vértigo mercadotécnico que empezamos a vivir. Pero en el primer lustro de esa década todo producto artístico se cocinaba con los ingredientes que habían estado presentes desde los inicios, en contrasentido de lo anterior, en la muestra de Bellas Artes se decidió de antemano correr por ciertos cambios técnicos. Así, la superficie pictórica se modificó a hojas de plástico laminado montadas sobre bastidores de fibra de vidrio; las brochas, pinceles, espátulas, fueron sustituidas por pinceles y pistolas de aire, se eliminó el marco y se utilizaron lacas y esmaltes acrílicos y desde este inicio colaboraron asistentes técnicos en cada proyecto.

Ahora bien, las direcciones compositivas que guiaban aquellas cuarenta variaciones estaban preconcebidas a través de una serie de esquemas que trazaban el orden de la muestra:

1. Formatos cuadrados de 122 X 122 cm.
2. Superficies muy lisas, como de acabado automotriz.
3. Barniz mate al final.
4. Forma cerrada y central semejante a un emblema.
5. Contornos duros.
6. Ejes simétricos bilaterales y translatorios.
7. Colores en contrastes complementarios.
8. Planes museográficos anteriores al montaje.
9. Museografía realizada por Fernando Gamboa
10. Denotación compositiva abstracta.

Significar la exposición al dotarla de direcciones conceptuales fue uno de los temas más débiles del proyecto, poco se teorizaba como producto plástico en esos días, lo cual tomaba plena forma pues yo era, en esos días, un estudiante recién egresado de una carrera donde daba mis primeros pasos y a esto se aunaban todas las corrientes conceptuales (en ciertos casos radicales) que se paseaban por algunos ámbitos primermundistas, las que veían la desaparición del objeto artístico como la posibilidad legítima de confiscar al arte hacia sus dominios y como la única opción de sobrevivencia del mismo arte, *conditio sine qua non*: el pensamiento como lenguaje sin el estorbo de la materia, la pauperización del objeto.

En otra dirección, la sensibilidad con miras expresivas de los gestualistas no daba más cabida que a la visceralidad compulsiva y al lirismo sobreestimulado, que opacan la posibilidad de seleccionar, reflexionar o, si fuese posible, incluir algo de lógica artística, o las gramáticas creativas de los artistas que habitan en estas y otras de las tendencias derivadas.

Pero no todo estaba perdido en la dimensión de los contenidos en aquella mi primera exposición que carecía de título (bueno, cuando a un evento u objeto no se le asigna un nombre, casi de inmediato alguien que no resiste lo innombrable busca bauti-

zarlo, así, a la par de la inauguración, le llamaron *Salazar-variaciones en "S"* lo cual de momento me pareció un apéndice irrelevante, pero más tarde pensé que en nada ayudaba a mis propósitos de mantener la propuesta lo más alejado posible de lo concreto y buscando la fidelidad dentro de la ortodoxia abstracta), ya que los significados en una propuesta abstracta caían de manera natural en los terrenos del signo y una especie de minimalismo lingüístico; es decir, la letra, pues toda configuración lingüística, por elemental que sea, posee un campo connotativo con variaciones que van desde lo más elemental (una impronta gestual gráfica) hasta la difícil articulación tipográfico/pictórica de un manuscrito medieval, y en ésta, mi primera exposición, yo tenía el volátil anhelo de innovar, propio del veinteañero iniciado, y me propuse crear un proyecto que amalgamara a la pintura, el diseño gráfico, el signo lingüístico, y una reflexión cultural propia del momento histórico. Se logró como proyecto; las posibilidades expansivas del mismo lo proponían como una estructura de exposiciones que tratarán otras letras y elementos tipográficos variando progresivamente cada propuesta en diferentes direcciones, hasta alcanzar algo similar a lo que pudiéramos conceptuar como un discurso.

Juan Acha escribió en el prólogo del catálogo de la muestra:

> Incuestionablemente, estamos ante configuraciones de naturaleza gráfica que tienden a ser pictóricos; más exactamente, que se proponen unir el espacio gráfico con el cromático, de suyo, pictórico, en una indisoluble unidad artístico-visual. He aquí la heterodoxia que esconde Salazar [2]

Hasta aquí, la voluntad de un proyecto que tenía todas las posibilidades de alcanzar una dimensión artística aventurada-

[2] Salazar Ignacio, *Retrospectiva 1976-1992*, México, Museo de Monterrey, 1993; pág. 12.

mente ambiciosa. La encrucijada, el juego de las decisiones, la reflexión y el abandono de una estimulante aventura que conducían a senderos que lentamente me alejarían de la pintura y sus misterios, y me acercarían al mundo del diseño y su certidumbre realista, me orillaron a aceptar esta exposición como un proyecto cerrado, sin consecuencias y abandonándolo en el universo de los recuerdos personales. Esta fue así mi primera exposición individual.

Esa noche se derramó en el centro de la Ciudad de México una cantidad de lluvia que me hizo recordar el diluvio bíblico; esa noche, a las 8:30 p.m., poco después de haber inaugurado la exposición el director de Bellas Artes, un apagón cubrió buena parte de la ciudad; durante horas, el Palacio de Bellas Artes quedó más oscuro que un cuadro del alemán Gunther Umber, y mi exposición no se pudo ver, la luz no regresó y yo con ella también abandoné este promisorio proyecto.

Capítulo II
Monterrey, entre el desierto y el arte

TOMAR EL TREN DE LAS SEIS DE LA TARDE EN LA ESTACIÓN DE BUENAVISTA, el llamado "Regimontano", fue una experiencia que revivía la serie de imágenes que se habían grabado en mi mente, y en la de muchos, a través de las innumerables películas donde suceden las minihistorias de los viajes (la partida el arribo), que realizamos a lo largo de la vida. Doce horas, cena en el coche comedor y despertar en las llanuras entre Saltillo y Monterrey. Innumerables viajes trazaron la dualidad de mi presencia artística entre estas dos ciudades.

Una tarde de 1976 conocí a Guillermo Sepúlveda en casa de Manuel Felguérez. Había trabajado en Banca Cremi, pero deseaba dar el "gauguinazo" profesional al cambiar las actividades bancarias por el arte; colaboró intensamente al lado de Inés Amor y Fernando Gamboa, quienes definieron la faz del arte mexicano durante más de tres décadas al cimentar, cultural y comercialmente, lo que ahora existe en México. Así que buena elección la de Sepúlveda: dos experimentados realizadores le iban a transmitir conocimientos, trucos, trampas, estrategias, etcétera, a un hombre joven, inteligente y soñador para crear, en un desierto, los geometrales de una estructura artística única en Latinoamérica.

En Monterrey había industrias, el tiempo y el medio ambiente configuraron una cultura que ha vivido los extremos del trabajo duro y a la vez visionario; ahí Guillermo abrió una galería como campo de pruebas de lo aprendido al lado de Inés Amor y Gamboa, pero necesitaba una serie de ingredientes para sembrar y hacer crecer proyectos en un suelo difícil, algo más importante que las enseñanzas de ambos guías.

Guillermo tenía en sí las claves para la proyección de Monterrey y muy pronto tejió una compleja red de conferencias, promoción de artistas, creación de mercados, planeación de museos, grupos de benefactores; todo a través de una enigmática persuasión prospectiva (los grotescos mercadólogos le llaman venta de sueños); inagotable energía acompañada de una carismática personalidad, y una fuerte lealtad a sus convicciones artísticas.

Durante unos años, iniciamos una sociedad que continúa viviendo fuerte hasta estos días, siempre con proyectos nuevos que se sueñan en la realización, la sorpresa permanente. Con Guillermo, lo cotidiano se tiñe de lo que Carpentier llamó "lo real maravilloso".

De este modo, el coleccionismo en Monterrey se desarrolló en diferentes rutas: lo prehispánico, novohispano, antigüedades, arte contemporáneo, etcétera; en este sentido resulta ilustrativo lo escrito por Pablo Rubio Elosúa:

> Revisando la historia de Monterrey podemos percatamos con facilidad de que a pesar de haber cumplido 400 años de fundada, su población fue muy escasa hasta finales del siglo XVIII. En el siglo XIX, principalmente en la segunda mitad, la ciudad se ve impregnada por un espíritu emprendedor y comienza su industrialización. Es gracias a este fenómeno que se desarrolla. Algunas familias se fortalecen económicamente durante el prolongado gobierno del general Bernardo Reyes, en gran medida gracias a la paz social que prevaleció y al espíritu empresarial que los animaba.

Por la variedad de tipos en las construcciones arquitectónicas podemos darnos cuenta del nivel de pujanza que ha tenido la ciudad de Monterrey en cada momento de su historia. Por desgracia, muchas antiguas casonas del centro han sido demolidas y poco podemos rescatar del estilo de vida de las familias regiomontanas que, en el pasado, pudieran haber estado interesadas en coleccionar obras de arte. Por esto es posible afirmar que el marcado interés por las artes visuales que ahora se vive en esta ciudad es relativamente reciente.

No se puede hablar de que haya habido colecciones de arte en Monterrey todavía en la primera mitad del siglo XX. Dentro de las familias acomodadas había un interés por adquirir objetos finos como parte de la decoración. Generalmente las familias vestían sus casas con mobiliario traído de Europa o, por lo menos, de corte europeo.

Ahora que el tipo de construcciones que se hizo hasta antes de la Segunda Guerra Mundial eran por demás conservadoras, siguiendo los estilos francés, victoriano o colonial californiano. La construcción de la iglesia La Purísima, diseño del arquitecto Enrique de la Mora y enriquecida con pinturas y esculturas de artistas modernos, fue muy polémica a principios de los años cuarenta.

Mencioné al inicio de estas líneas la influencia que la introducción de la arquitectura contemporánea en Monterrey había tenido en el interés por coleccionar obras de arte moderno; tal sería el caso, por ejemplo, de don Roberto Garza Sada. Don Roberto se hizo amigo de dos galerías importantes de la Ciudad de México cuyos dueños eran Inés Amor y don Alberto Misrachi. Los frecuentes viajes, tanto familiares como de negocios, la realización de sus estudios de ingeniería en Boston además de haber crecido en el seno de una familia de abolengo, le daban parámetros para ubicar el nivel que por entonces tenía la ciudad respecto del mundo del arte. Para don Roberto era necesario elevar el nivel

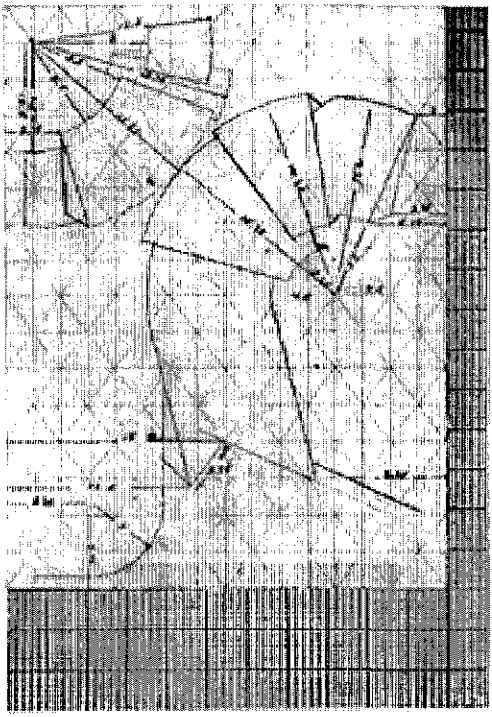
artístico y cultural, y para ello decidió apoyar la conformación de una importante colección de pintura mexicana contemporánea a través del grupo industrial que él presidía. Como hemos visto antes, a esta colección es la que conocemos como Colección Alfa.

Otra persona que contribuyó a fomentar el espíritu del coleccionismo en la ciudad fue su primo don Roberto González Sada, quien tenía gran interés por la pintura virreinal mexicana, con énfasis en las pinturas con el tema de las castas. Al parecer este gusto por coleccionar le venía igualmente por haber crecido en un entorno rodeado de objetos de arte y por lo que había visto durante sus viajes por México y el extranjero. Su hija doña Lydia Sada González, siendo niña acompañó muchas veces a sus papás a las tiendas de antigüedades, realizó múltiples viajes con ellos y heredó el gusto por la adquisición de obras de arte, mismo que conserva hasta el momento y que ha sabido transmitir a las nuevas generaciones. El ejemplo de estas pocas personas repercutió de múltiples maneras a la comunidad.

Tal vez el primer círculo de influencia haya sido en su propia familia y es ahí donde sembraron las primeras semillas en la información de nuevas generaciones de coleccionistas. Tanto en el caso de doña Márgara Garza Sada como el de doña Lydia Sada González, el gusto por los objetos y las obras de arte se desarrolló primeramente por el contacto de ambas con sus padres. Este gusto, ambas lo contagiaron a sus familias y amigos cercanos al mostrarles con tanto entusiasmo sus adquisiciones, al invitarlos a formar parte activa del patronato de alguna institución cultural o al comentar sobre alguna nueva relación con galeristas, artistas, coleccionistas o anticuarios de otras partes.

Por su destacada labor a favor de la cultura y de las artes, ambas han recibido la presea Pericles (en 1996 y 1998, respectivamente) otorgada por la Fundación Amparo y el Museo Amparo de la ciudad de Puebla. Podemos afirmar que si en sus padres fue un gusto que podía significar un pasatiempo que no les re-

quería más que parte de su tiempo, en ellas la inquietud creció y el interés por el arte y por la cultura se convirtió en una vocación. Una tía de ambas, doña Rosario Garza Sada de Zambrano, ya había entregado una parte importante de su vida a la promoción cultural y a la pintura, al haber sido la fundadora y presidenta de Arte, A.C., desde 1955.



Doña Rosario tenía más vocación de artista que de coleccionista, pues una parte de su tiempo, la que no dedicaba a la filantropía, la dedicaba a pintar. Ella mantuvo un estrecho contacto con muchos pintores de la ciudad, de ahí en las galerías del Centro Cultural Arte, A.C. se expusiera regularmente la obra de pintores locales.

De igual manera, se puede mencionar la destacada tarea realizada en el campo de la cultura y de las artes por la señora Eva Gonda de Garza Lagüera, quien fuera reconocida en 1998 con la Medalla al Mérito Cívico otorgada por el gobierno del Estado de Nuevo León como reconocimiento por su apoyo a la promoción de las artes y el rescate del Barrio Antiguo de Monterrey.[1]

En Monterrey se inició una fuerte carrera para un grupo de artistas que participamos activamente tanto de eventos culturales como promocionales, lo cual condujo a que nos fuéramos suman-

[1] Eduardo E. Rubio, *Artes plásticas de Nuevo León, 100 años de historia*, Monterrey, Museo de Monterrey, 200; pág. 189.

do a las importantes colecciones. Tal fue el caso de Rufino Tamayo, Francisco Toledo y Manuel Felguérez, dentro de las generaciones precedentes, y Rodolfo Nieto, Alejandro Colunga, Julio Galán y yo, Ignacio Salazar. Es sin duda, hasta finales de la década de los años setenta, cuando una generación de jóvenes empresarios comienza a contemplar al coleccionismo como algo inherente y relevante a sus actividades públicas, institucionales y personales.

Esta nueva actitud vino a consolidar todo el trabajo realizado por diferentes personalidades, incluido Guillermo Sepúlveda, ya que empezaron a atraer la atención de especialistas en artes plásticas, galeristas e incluso la de los artistas nativos y foráneos (nacionales e internacionales), logrando convertir a Monterrey en un importante centro de difusión y promoción del arte mexicano moderno y contemporáneo. Sin embargo, es el decidido apoyo de estos empresarios a las instituciones públicas y privadas destinadas a la exhibición, producción y adquisición del arte por lo que realmente ha sobresalido esta ciudad. Podemos mencionar en este sentido a Diego Sada, Lorenzo Zambrano, Tomás González Sada, Mauricio Fernández Garza, Alberto de la Garza Evia, Miguel Schwartz, Alfonso Romo, Ernesto Canales, Yolanda Santos de Garza Lagüera, Esthela Elizondo de Santos, Cristina Brittingham y Generoso Villareal.

Al crearse la importante colección Alfa (1975-1985) y las aperturas del Museo de Monterrey y de promoción de las artes, se generaron una importante serie de acciones culturales y artísticas las cuales definen el perfil del Noreste en México.

Así, estas personas comenzaron por adquirir obras de arte para integrarlas, primero al medio ambiente doméstico, es decir, como colecciones personales y este conspicuo espíritu regiomontano por el coleccionismo se fue relajando en otros entusiastas miembros de las familias.

Guillermo Sepúlveda continuó desempeñando un papel

preponderante sobre el entusiasmo para coleccionar obras de arte, ejerciendo en Monterrey un extraordinario vigor por configurar las colecciones y la creación de recintos y museos. Miró fue el nombre de su primera galería en el centro de la ciudad, y la inauguró en 1969. Los primeros años los dedicó a promocionar y, en cierta forma, a crear un sentido artístico en un público incipiente, el cual era, literalmente, asaltado por Guillermo para exponerles y convencerlos de lo que él estaba convencido: del valor de las obras de arte. En una entrevista realizada por Xavier Moysén, Sepúlveda expuso:

> Me propuse visitar puerta por puerta a los artistas (...) y agarré rutas de seis meses e iba a ver a Aquiles Sepúlveda, Manuel de la Garza, Rodolfo Ríos, a los hermanos García, a Jaime y Pablo Flores, a Efrén Ordóñez, a toda esa bola, hasta que un día decidí que ya podíamos salir con un programa de exhibiciones de un año (...) hicimos una inauguración pequeña con diecinueve pintores de aquí y mal que bien arrancamos. Yo programé el año con las posibilidades de que no me pusiera objetivos inalcanzables, dije: si vendo por lo menos un cuadro al mes (...) pasaron cinco meses sin vender un solo cuadro, en el sexto, vendí dos y en el octavo ya andaba emparejándome y, total, me parece que terminamos el año con catorce (...) yo empecé a comprender que esto era de muchos años y que nosotros íbamos a hacer nada más el surco (...). Entonces me empezó a tomar una ruta, yo también tenía el coraje de la centralización, decía (...) si se han desarrollado milagrosamente empresas en un desierto, hay creatividad, hay una sensibilidad encauzada hacia cierta cosa y va a llegar el momento en que esa sensibilidad también se pueda desarrollar y sea válida y significativa para el país en otro sentido. Ahí empecé a notar que aquí sí había esa posibilidad y que a lo mejor nos tocaba (...) crear un polo nuevo de desarrollo cultural.
>
> En quince años que llevo como galerista (en 1986), yo sí creo que el público de Monterrey a nivel de cultura visual ha avanzado

mucho, hay ahora un respeto por las obras, antes ni eso, había ataques verbales, había gente que iba a la galería y me gritaba que estaba alterando el buen gusto de la ciudad (...) Yo siento que es pobre en el sentido de necesidades, es rica en el sentido de potencial. Yo creo que una ciudad como ésta, requeriría de quince o más galerías activas (...) yo siento que sí hemos avanzado (...) yo veo muy importante el futuro para la ciudad, yo tengo mucha fe ..[2]

La galería Miró cambió de nombre en 1975 por el de Arte Actual Mexicano, con el que subsiste hasta hoy día. Muy pronto se modificó la línea de la galería, más allá de su sentido original de impulso para artistas locales, y empezaron a participar los principales artistas mexicanos, así como una importante oleada de pintores jóvenes extranjeros, principalmente latinoamericanos, quienes se posicionaron rápidamente en una ciudad que mostraba el reverso de una cara local y provinciana al de una urbe internacional e incluyente.

Paralelamente en Monterrey se desarrollaba con gran velocidad un mercado de obras de arte de calidad sin que necesariamente fuesen artistas famosos. A partir de 1984, justo después de la gran crisis económica, aparecen un gran número de galerías privadas en la ciudad. Además de la galería Arte Actual Mexicano que había sido fundada desde 1969, y de Arte y Libros fundada en 1972, aparecieron la galería Rojo, la galería Collage, la galería de Alfonso Rubio, la galería Matisse, Arte en Privado, galería Ramis Barquet y la galería Drexel, entre otras.

Como señala Eduardo Rubio Elosúa:

Al estudiar el desarrollo histórico de las artes plásticas en Monterrey entre los años de 1970 a 1990 podemos deducir con claridad, que en estas dos décadas se concentraron diversos factores que contribuyeron a activar la participación por el arte en muchas perso-

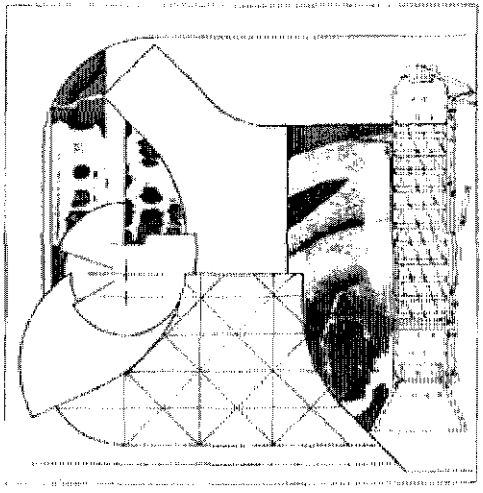
[2] Moysén L, Xavier, "Arte actual mexicano", en *El porvenir*, periódico de arte, cultura y sociedad, 1986.

nas. Primeramente la consolidación de un auge económico que facilitó el interés de algunas personas hacia la formación de colecciones de arte privadas e institucionales, así como la creación de recintos y museos para la difusión. Otro importante factor es la información y experiencias de los creadores de los museos y colecciones, al establecer convenios internacionales con otros grandes consorcios comerciales, los cuales a su vez tienen importantes colecciones, e impulsan el desarrollo artístico en sus países, esto causa una fuerte área de influencia y participación en los líderes económicos de Monterrey.[3]

Otro aspecto que ha sido llevado a cabo con activos proyectos emanados de los museos, de las instituciones y de los grupos privados, es la educación a través del arte por medio de cursos, conferencias, talleres, viajes educativos y la creación de las carreras en artes visuales en la Universidad de Monterrey y la Universidad Autónoma de Nuevo León. En este sentido, he tenido la oportunidad de participar, desde 1981 hasta estos días, impartiendo talleres, dando conferencias y organizando actividades artísticas desde diferentes instituciones (Promoción de las Artes, Grupo Alfa, Museo de Monterrey, MARCO, Bienal de Monterrey, Grupo Financiero Serfín, Grupo Vitro, Hogar de la Misericordia, Universidad de Monterrey, Arte Actual Mexicano, entre otras), colaborando desde la UNAM en la difusión y educación del arte en México, y al decir México, deseo incluir aquí los trabajos académicos expuestos durante décadas en el interior de la República e instituciones extranjeras.

Llegué en 1976 a un Monterrey donde aún se respiraban junto al polvo de la fundidora de acero los residuos de una ciudad provinciana en actitudes y tamaño. Pasaron tres años antes de exponer mi primera individual en esa ciudad, años que me

[3] Eduardo Rubio Elosúa, *De promotores, instituciones y políticas culturales*, Monterrey, Museo de Monterrey, 2000; pág. 193.

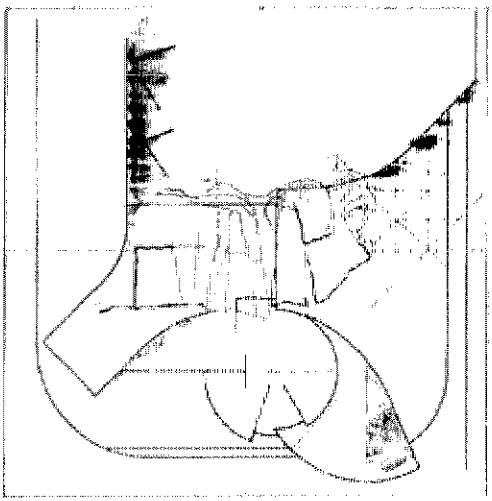


enseñaron las formas culturales, las costumbres económicas y el próspero y fértil suelo que me esperaba, para que lo trabajara a través de mi obra y la participación comunitaria. A una primera muestra le han seguido una decena en la galería Arte Actual Mexicano. En cada una de las exposiciones se ha trazado un proyecto que se sustenta, fundamentalmente, en una estructura donde la obra a ser expuesta viene a ser el centro en torno al cual giran las otras partes que configuran dicho proyecto. Así se entretejen las estrategias (en sus diferentes acepciones); el espacio (Monterrey); el tiempo (la época del evento a desarrollar); la economía (la conveniencia de los factores comerciales); la sociedad (específicamente hacia qué público está dirigida la exposición), y por último, las derivaciones educativas, las cuales, a su vez, se subdividen en personales y de difusión.

Carezco de elementos objetivos para explicar mi permanencia artística y cultural en esta ciudad a lo largo de tantos años. He visto pasar varias decenas de artistas (principalmente pintores) que en un momento destacaron con un halo de éxito, en ocasiones deslumbrante; y cierto tiempo después (años, en algunos casos) y sin motivos aparentemente definibles desaparecieron casi sin dejar huella. Este rápido y triste declive de la obra y carrera de un artista, se encuentra más allá de una simple explicación en torno de la moda y el gusto. Considero que operan una serie de motivos de orden personal, artísticos, económicos y de conocimiento y la participación en ciertas reglas de juego que cambian de un momento a otro sin previo aviso ni razones de orden lógico.

También he presenciado cómo jóvenes con talento artístico de un momento a otro alcanzan reconocimiento a un trabajo en el ámbito de la ciudad y, en algunos casos, por demás conspicuo, en el extranjero, hecho que por sí solo, ejemplifica la importancia que tiene el apoyo de una comunidad hacia sus artistas, y la traza de un modelo que se puede repetir con otros artistas, como estrategia. Por un lado, políticas culturales, y por otro para la promoción de creadores mexicanos más allá del localismo asfixiante: pronto estos jóvenes se transforman en adultos con fuerte aplomo en otros foros, lo cual a todos nos beneficia. Basta analogar las estrategias ejercidas en otros países con sus comunidades artísticas y sus instituciones, para comprender las enormes bondades que se derivan de un serio y comprometido apoyo, por parte de los sectores público y privado. En esto, Monterrey ha consolidado su presencia, lo cual es en todo sentido positivo.

Hoy el desierto sigue ahí, sólo en sus orillas ha perdido levemente su aridez; sin embargo, su presencia estimula la previsión y templa un carácter recio ante el trabajo y el progreso para el bien común. La Sierra Madre proteje y significa el entorno escenográfico de una enorme comunidad que suma varios millones en comparación con el viejo poblado habitado por sólo unos cuantos miles de habitantes a principios del siglo XX. El desierto y la sierra, entorno permanente en mi larga relación con Monterrey y sus habitantes, dualidad personal y profesional, división entre las dos ciudades: allá me saben chilango, acá me creen regio, y yo me sé de ambos lugares con la misma cercanía y capacidad de disfrute.



A cada momento surgen nuevas oportunidades de participación artística y esos hechos me orillan a pensar que, en los próximos años, aumentará la intensidad de mi carrera y como hacía notar líneas atrás, pasarán los hechos y las cosas así como la dinámica transformación de Monterrey, pero casi tengo la certeza de que yo seguiré entre allá y acá.

Capítulo III
Museo de Arte Moderno, Fernando Gamboa y el inicio de los ochentas

Cromosólidos y cromotransparencias

Fernando Gamboa era un verdadero amante del arte y director del Museo de Arte Moderno (MAM). Otra hubiera sido la situación de las artes visuales mexicanas sin los esfuerzos e inteligentes estrategias de Gamboa para curar exposiciones; conseguir convenios para el intercambio de proyectos binacionales; lograr exhibir el arte de México en la Casa Blanca y en el Kremlin casi de manera simultánea. Todo aquello que Gamboa tocaba adquiría la dimensión de lo posible y la trama de las acciones se daban con un ritmo pausado; sin sobresaltos ni altercados.

Una tarde lluviosa de 1975, me encontraba trabajando en el diseño de uno de los números de la revista *Plural*, dirigida por Octavio Paz, siendo jefe de redacción y diseñador Kasuya Sakai, quien me dio trabajo como ayudante en la elaboración de su obra pictórica, y como adjunto en el diseño de la revista. Esa tarde llegó Gamboa para acordar asuntos con Octavio Paz y Sakai acerca del proyecto para exhibir y crear un libro con motivo de una importante exposición itinerante, que recorrería varias ciudades de Estados Unidos. Ví a Gamboa como un hombre afable y de trato

suave; al salir de las reuniones Sakai me presentó con él y le hizo saber de mi trabajo pictórico. Fernando Gamboa me dijo algo así como: "a ver cuando tengo la oportunidad de ver su obra", etcétera, etcétera. Me emocionó la consabida invitación de un personaje tan importante y ya casi me veía cargando mis cuadros a través de la explanada en el monumento de los Niños Héroes hacia las puertas del museo para ser recibido por don Fernando. Meses después, mi amigo y profesor Juan Acha que desempeñaba el cargo de coordinador en el MAM, me sugirió que sería más fácil mostrarle fotos al director del museo, porque si seguía intentando mostrarle personalmente mis pinturas, iba a tardar meses. Le mostré las fotos y para mi sorpresa insinuó la posibilidad de incluirme en la importante exposición del geometrismo mexicano a realizarse en el MAM en 1976, la cual se proyectaba como una de las muestras con mayor coherencia en una de las estéticas relevantes de esos tiempos en Latinoamérica: la abstracción geométrica. Finalmente se realizó *El geometrismo mexicano, una tendencia actual*, muestra inaugurada el 26 de noviembre de 1976 por Fernando Gamboa, director del Museo de Arte Moderno, la cual resultó de relevancia ya que reunió las obras de artistas como Carlos Mérida, Gunther Gerzso, Mathias Goeritz, Kasuya Sakai, Manuel Felguerez, Vicente Rojo, Feliciano Bejar, Teodoro González de León, Helen Escobedo, Eduardo Terrazas, Juan Luis Díaz, Carlos Olachea, Hersúa, Fernando González Cortázar, Francisco Moyas, Sebastián, Ignacio Salazar, Rubén Valencia y Van Hoof. Como resultado de esta muestra, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM publicó el libro *El geometrismo mexicano* con ensayos de Jorge Alberto Manrique, Ida Rodríguez Prampolini, Juan Acha, Xavier Moyssén y Teresa del Conde.

En febrero de ese mismo año, Fernando Gamboa, en un gesto de extrema generosidad, realizó la museografía de mi exposición individual en el Palacio de Bellas Artes, hecho que sig-

nificó el inicio de una amistad y fructífera relación de trabajo que perduró hasta el fallecimiento de don Fernando en 1990.

ALTERNANDO CON LAS ACTIVIDADES ARTÍSTICAS Y ACADÉMICAS, UNA DÉCAda borrascosa precedió al 3 de noviembre de 1977. La vida reinició su ciclo cambiando la fisonomía de mi existencia y prometiendo intensidad en las nuevas vivencias.

El dolor provocado por las carencias, la presencia de la muerte, la enfermedad, la falta de fundamento y el sinsentido tiende a causar en los seres un movimiento que es cada vez más lento y los va sumiendo en la autocompasión y el castigo corporal.

Diez años de vueltas, vértigo y una distancia entre el rostro y el lodo de apenas milímetros, fueron suficiente para creer en la estética del terror y en la fenomenología del sufrimiento, cercana en ocasiones al punto del detenimiento de la existencia: el fin.

¿Cuáles son las pulsiones que van cercando a un artista alrededor de la confusión y cortedad de entendimiento, para que se vea orillado a tratar de calmar la angustia, ansiedad y depresión a través de cualquier sustancia que adormezca esos estados que *oscilan entre el grito y el llanto? ¿Son los procesos creativos tan* inciertos y dubitativos en algunas de sus fases, los que orillan a la duda y el miedo, los cuales devienen en ejes de dichos procesos? ¿Cómo se posibilitan las acciones para detener al deterioro físico y mental mucho antes de que suceda un infarto psíquico que pueda inhabilitar de manera permanente los conductos hacia el arte y la pintura como forma de vida? Estas preguntas pueden constituirse en el inicio de una secuencia progresivamente amplia, pero que, en sí mismas, sólo arrojarían cuestiones que responderían a las complejas vías de entendimiento y posibles soluciones de las conductas deteriorantes.

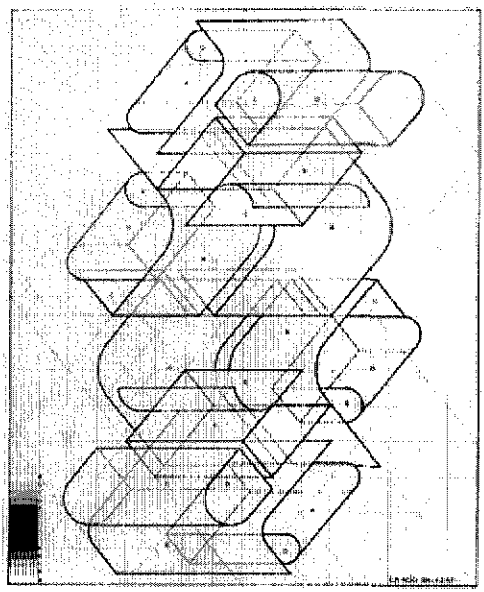
Han pasado veinticinco años desde aquel 3 de noviembre y aún no me es posible encontrar una verdad que congregue a las partes que operaron en el detenimiento *en seco* de una forma de

vida que tendía hacía una total parálisis; sin embargo, algunas de esas partes se han ido develando para ayudar en el entendimiento y posibilitar el sostenimiento del yo.

Una de las partes que de manera elocuente es la principal protagonista en esta alianza interna, es la pintura; está como forma de vida y como vehículo de reconocimiento con el mundo externo (las realidades). La comprensión de una constante en las conductas mantenidas durante diez años, sólo puede vivirse como mencionaba antes, en parcialidades, éstas son abiertas a la interpretación, distorsión, fragmentación y a momentos de autoengaño; sin embargo, siempre está presente una voluntad vehemente por acercarse a una verdad que curiosea en la duda, ¿por qué me sucedió esto? ¿Qué me condujo a ese mundo artificial y doloroso? En estas preguntas no subyacen deseos por encontrar culpables; por el contrario. Es valorar la presencia de otros seres que le dieron significado con su amor y comprensión a una serie de padecimientos que deambulan cotidianamente entre la fantasía (fantasmas) y lo real, algo así como con la pintura.

Intuyo a la pintura en sus fases germinales nutrida por el infinito universo de las *imágenes mentales*, estas imágenes poseen todas las cualidades que le dan sentido a la psique y a la conciencia, se transforman y multiplican a partir de sí mismas; es decir, son orgánicas en su constitución. Lo considero condición sustancial de lo vivo, asimismo, dichas imágenes tienen su fundamento amarrado a la plasticidad donde, inevitablemente, quien las manipule se "artistiza" en el terreno de la creación, arreglo de estos registros psíquicos; si hubiera que manifestar las texturas que aparecen en las superficies de dichas imágenes, es probable que lo más adecuado para percibirlas, se semeje a lo que Gustave Flaubert dice en *Las tentaciones de San Antonio*: " y en el espacio flota un polvo de oro tan diminuto que se confunde con la vibración de la luz " Al mencionar la organicidad de estas imágenes podemos intuir que son transparentes, complejamente

transparentes, se superponen entre ellas, en ocasiones son superposiciones parciales y en otras totales; a su vez, al operar una encima de la otra, o tras la otra, o al lado de la otra, crean intrincados bosques de imágenes, y son tantas las imágenes (árboles) que no permiten ver el bosque. Esa transparencia que las define, dificulta a su vez su entendimiento; de hecho, es conveniente desprenderse de la razón para recorrer los valles sin límite de estas formas mentales; no hay lógica en sus ordenamientos, ni tampoco en su conocimiento; no hay control en la aparición de las mismas en la conciencia, se presentan en los momentos más impredecibles y en la mayoría de las ocasiones disfrazados en el *contexto de lo que en ese momento se está viviendo. En este sentido*, Merleau-Ponty dice: "Se construye la percepción con estados de conciencia, del mismo modo que se construye una casa con piedras, y se imagina una química mental que fusione estos materiales en un todo compacto."[1]



A esta contraposición de las teorías empiristas podríamos añadir que los hechos perceptuales se construyen en la inmediatez del cuerpo y el suceso en un complejo proceso de esencias fenomenológicas, donde se pueden deducir los datos a partir de lo que pueden proporcionar los órganos de los sentidos, donde según Merleau-Ponty no hay fuerzas asociativas ni tampoco

[1] Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1945; pág. 43.

proyección de los recuerdos, en el fenómeno en sí, con todo su potencial perceptual, lo que se convierte en la esencia de lo que acontece.

Esta inmediatez del hecho perceptual es de una gran validez en la filosofía de las esencias, las cuales conducen al estudio del cuerpo como eje de la existencia en asociación con la psicología, la espacialidad, la motricidad, la sexualidad, la expresión o la palabra.

Hago referencia a un sutil filón del pensamiento de Merleau-Ponty con el fin de enfatizar lo intangible en contraste con la corporeidad. En este caso, las imágenes mentales no tienen cabida como sujetos fenomenológicos ya que sus niveles de abstracción las acerca al terreno de la metafísica en el ser mental.

El conocimiento de este amplio panorama psíquico toma sentido en la pintura *no* como acto fenomenológico (aunque sí constituye un apartado fundamental en el acto de ver a la pintura), sino como entendimiento, en lo que Rainer-Maria Rilke llamó "La aparición de lo invisible". En su entender se da el hacer real al objeto pictórico, no sólo en la materialidad de sí mismo, sino en la sucesión de trazas compositivas y conceptuales que lo significan como tal, a la par de las derivaciones sociales, económicas, culturales e ideológicas que vienen a presentar una serie de estructuras que se transforman por medio de la interrelación con otras estructuras en el tiempo y los espacios.

La barrera que existe entre las imágenes y los lenguajes se alza con diferentes alturas e intensidades, dependiendo de un gran número de rasgos del ser donde operan estas dimensiones, valga mencionar la edad, educación, condiciones afectivas, psicomotrices o intelectuales, entre otras.

La transformación de las imágenes mentales en lenguaje se da a través del pensamiento. Si la mente piensa en imágenes, para entablar los procesos de comunicación debe transformar la imagen en pensamiento y, posteriormente, el pensamiento en lenguaje.

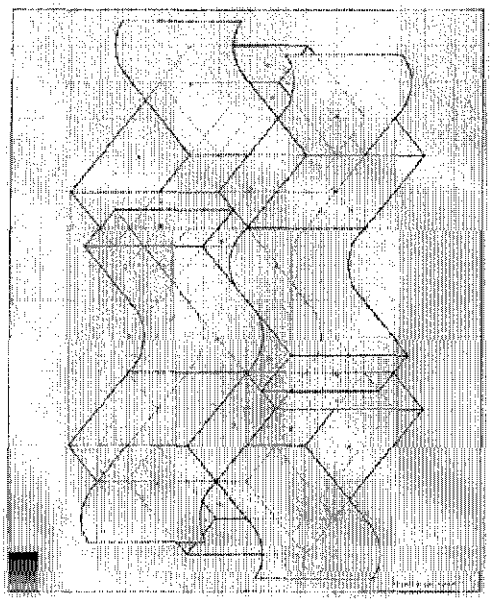
El arte intenta comunicar las imágenes de una manera más directa, mediante la inducción, la sugerencia, la metáfora y toda suerte posible de proezas lingüísticas, cuyo principal propósito es evocar una imagen similar en el espectador; sin embargo, ni el lenguaje ni el pensamiento son herramientas lo suficientemente poderosas como para cumplir la difícil tarea. De ahí el lamento de Flaubert, en *Madame Bovary*:

> Por cuanto la verdad es que la plenitud del alma, puede llegar a exceder la total insipidez del lenguaje, ya que ninguno de nosotros puede expresar jamás la exacta medida de sus pensamientos o de sus pesares; y el discurso humano es como una marmita agrietada sobre la cual tamborileamos ritmos primitivos como medida para que bailen los osos, mientras que aspiramos a hacer música que pueda llegar a derretir los astros.

Leonardo Da Vinci sentenció: "la pintura es cosa mental". En efecto, no sólo la perfección técnica, ni los prodigiosos artificios del objeto son los constructores de la pintura y el arte, ya que también los pensamientos catalizan a la creación; no obstante, la *idea que ha prevalecido equivocadamente al incluir a la lógica*, el razonamiento o ciertas aproximaciones a las ciencias duras, mezcladas con el arte no hacen sino enrarecer la ya de por sí difícil tarea, de encontrar algunas direcciones que apunten hacia los conceptos para generar la creación.

Si acaso habláramos de lógica sería, en este caso, una lógica diferente a otras, lo mismo para la razón o las ideas; todas se encontrarían en los resbaladizos caminos del acto creador; singulares y a la vez diferentes de todas las demás ideas o razonamientos.

Los pensamientos artísticos enfrían, ordenan, seleccionan y hasta, tal vez, censuran a las imágenes mentales. Esto con el fin de darle sentido al complejo andamiaje lingüístico. Así, estas operaciones son realizadas a través del anhelo de alcanzar a la



comunicación. Las artes viven en el vértigo de las comunicaciones, y digo viven por no decir que sobreviven dentro de una poderosa riada dándose golpes que se pueden traducir, por la incomprensión de las masas hacia los productos del espíritu.

Las relaciones arte-lenguaje se objetivan en las realidades que definen a cada cultura, y ahora más que nunca las artes visuales han hecho de su herramienta —la visión— la llave de acceso hacia la creación, tratando de mimetizarse a través de los *mass media* en algo que, en ocasiones, se acerca más a las formas lingüísticas. Aquí hay que destacar los efectos de las nuevas tecnologías (como la tecnología de la información), las cuales absorben a los productos artísticos y éstos son regurgitados como lenguajes susceptibles de ser estructurados dentro de los conceptos de producción y consumo. Siempre ha sido así y lo prueban los debates formulados por pensadores contemporáneos, quienes desde el siglo XIX hasta nuestros días han abordado a las artes desde diferentes enfoques, con el común denominador lingüístico, desde Frued, Bachelard y Merleau-Ponty (primer estructuralismo) pasando por los estructuralistas Michel Serrer, Émile Benveniste, o los posestructuralistas Georges Bataille, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, hasta los semióticos postmarxistas, modernistas y postmodernos.

Es notorio el interés de los artistas visuales contemporáneos en diferentes latitudes, por enlazar su obra con un contexto lingüístico, y de igual manera los teóricos, historiadores, cura-

dores, y otros especialistas dan sentido a los modelos que proponen a través de los tratamientos ligados al lenguaje.

Así, las dimensiones arriba expuestas son el resultado de la reflexiones que pretenden explicar las tres fases que, generalmente, podemos considerar como constitutivas de los procesos creadores; sin embargo, al desarrollar estos conceptos en el campo de la teoría, no significa necesariamente que en cada artista se presenten las tres dimensiones, ya que comúnmente encontraremos un énfasis notorio en la última (el lenguaje), pues, al parecer, las teorías de la expresión en el siglo XIX, encontraron en el lenguaje un terreno fértil para su desarrollo, como un fin principalmente expresivo.

Ahora bien, la teoría que esboza los conceptos de las imágenes mentales, así como sus enlaces con el pensamiento y el lenguaje, recorre con silenciosa energía lo humano, donde el arte se ubica como todo acto creativo, en lo límites de lo intangible

Pretender mostrar la presencia de la imágenes mentales es una tarea que va más allá de nuestras posibilidades presentes; sin embargo, podríamos aplicar un retruécano útil a la astronomía: "la ausencia de evidencia, no es evidencia de ausencia."

Cromosólidos

En 1979 presenté una exposición individual en la Galería Miró de Monterrey denominada *Cromosólidos*[2]. Al continuar desarrollando composiciones simétricas, sobrepuestas a una retícula estructural primaria, fueron surgiendo las opciones de construir las pinturas como una serie de estructuras armónicas.

[2] *Ignacio Salazar: Retrospectiva 1976-1992*, Monterrey, Museo de Monterrey, 1993; págs. 19 y 21.

Hasta esta fecha, la retícula primaria ha sido la estructura que ha permitido la "visualización" en abstracto invisible, de los elementos que literalmente se van a ir colgando de ella. En los Cromosólidos los planos-formas, se iban angulando en diferentes grados, generando diferentes espacialidades e intrincadas configuraciones, las cuales surgían de las intersecciones, penetraciones y superposiciones de los volúmenes y planos virtuales que, repito, se encontraban sostenidos por la retícula primaria. La simetría bilateral rotada producía una extraña reverberación ya que el plano pictórico había sido dividido inicialmente en dos partes: de arriba hacia abajo; a esto resultaba una línea divisoria al centro del plano, y de ahí se creaba de abajo hacia arriba y en simetría bilateral rotada, la "extraña reverberación".

A diferencia de la exposición en Bellas Artes, donde utilicé formatos cuadrados, en la exposición de los Cromosólidos elegí el formato rectangular vertical, ya que encontré en el movimiento ascendente/descendente, producido por el formato, la retícula, y las formas (planos y volúmenes virtuales), como uno de los aspectos compositivos, que no sólo producía un movimiento, sino también una serie de ritmos en principio armónicos.

Después de una serie de experimentaciones decidí que los fondos para todas las pinturas serían planos y estarían en armonía con el color de la forma, donde se alcanzaron dos posibilidades compositivas que conducían a una tercera: la primera, la fusión de la forma y el fondo como una espacialidad mínima entre la dos; la segunda, el alejamiento entre forma y fondo acentuando la espacialidad, la resultante de ambas, el sentido de flotación y ligereza de una configuración en apariencia sólida y pesada; finalmente, la tercera, el color, que se hizo presente en esta serie a través de la armonía cercana a las variaciones de gamas, de tonos, derivados de un color central que por medio de saturaciones, se iba modulando hasta alcanzar una "lógica" cromática la cual, conjuntada con las consideraciones pictóricas arriba esbozadas,

tendía hacia la creación de una serie que al momento de ser expuesta en su conjunto, lograra un sentido de unidad estética y artística.

Cromotransparencias

Prestad oído a las voces de los pinos y
de los cedros cuando se calle el viento.

– Ryo-Nan,
religiosa budista del siglo XIX

Una de las cualidades de la pintura es la transparencia que ha permanecido con una silenciosa presencia durante siglos. Aparece con la discreción de la luz, el viento o la bruma; crea la lejanía de los objetos; o dota a la piel con las cualidades que recorren, junto con lo real, el rubor en una chica de Vermeer, asimismo, toda cáscara de fruta o pétalo de flor se acerca mediante la transparencia al límite de lo posible: las alas de una líbelula.

Así, la sobreposición de diferentes capas de color, bajo la guía de la intuición cromática da el sentido físico a la transparencia. Cada capa de color es como un vidrio o filmina que opera en relación con un adelante y atrás; esto, en secuencia, produce un resultado que cada vez es sorpresa, cada vez se confirma lo irrepetible del mismo, cada vez es una nueva percepción. ¿Cuáles son las reglas de operación de la transparecia? Quien haya creado un método para entrar y caminar por el mundo de la transparecia ¡que lo publique! Se haría famoso.

En mi caso el tránsito de los cromosólidos a las cromotransparencias se fue tejiendo como un menester para alcanzar una tridimensionalidad virtual de un conjunto de geometrales, que podían ser visualizados en todas sus partes; como pinturas, era también una condición dejar al descubierto la historia de la ela-

boración de cada paso; esto último se posibilitaba sólo con la transparecia.

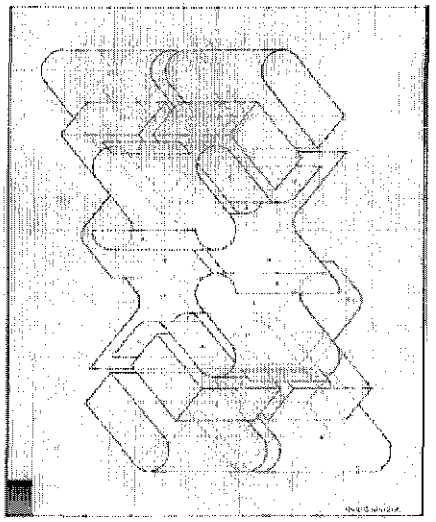
Con esta serie la geometría seguía revelando sus enormes capacidades didácticas hasta llegar al área del autoconocimiento, ya que sin pretender acercarme a una geomancia, la elección de ciertas líneas, planos o cuerpos, proponía una *manera de*; es decir, un estilo geométrico. Asimismo, la regularidad de las formas, acentuaba el conocimiento de los contornos; los espacios positivos y negativos de cada configuración; el enlace de las estructuras formales con el color; el cambio del fondo (plano) a uno más activo con la forma (degradado). Así, iba realizando cada obra bajo una estrategia nueva e irrepetible. El error en las cromotransparencias no tenía cabida, ya que cualquier mancha o accidente irremediablemente se hacía evidente. La superposición de formas y colores obliga a un cierto rigor para aplicar el conocimiento del procedimiento adecuado. Aquí sí puse en práctica conductas de trabajo específicas: dividía el tiempo por tareas que las cuales tenían que ser cubiertas en relación con el área del cuadro; bocetaba y modulaba previamente la planeación cromática; el contorno más cercano a las superficies era delineado con el fin de crear una espacialidad que redujera al mínimo la perspectiva ambivalente y, de esta manera, las etapas de cada obra y de cada exposición se cumplían dentro de un programa que resultó ser formativo en cuanto a la planeación, la disciplina y la creación de sistemas paralelos a la pintura.

Todos los aspectos técnicos que abarcaron esta serie, serán expuestos en el siguiente capítulo.

A principios de 1981, en el Museo de Arte Moderno (MAM) se inauguró la exposición *Ignacio Salazar: Cromosólidos y Cromotransparencias*. Se editó un catálogo que incluía un ensayo de Teresa del Conde. Fernando Gamboa realizó la museografía e inauguró la muestra y, meses después, asumiría la dirección del recién estrenado Museo Internacional Rufino Tamayo A.C., ha-

biendo participado durante años al lado del mismo Tamayo en la constitución de la colección nacional e internacional que albergaba el museo. Al poco tiempo, el *Tigre* Azcárraga sacaría, virtualmente, a todos aquellos que constituyeron en su inicio el museo; se apoderó de él, y lo posicionó como una de las instituciones más importantes en Latinoamérica.

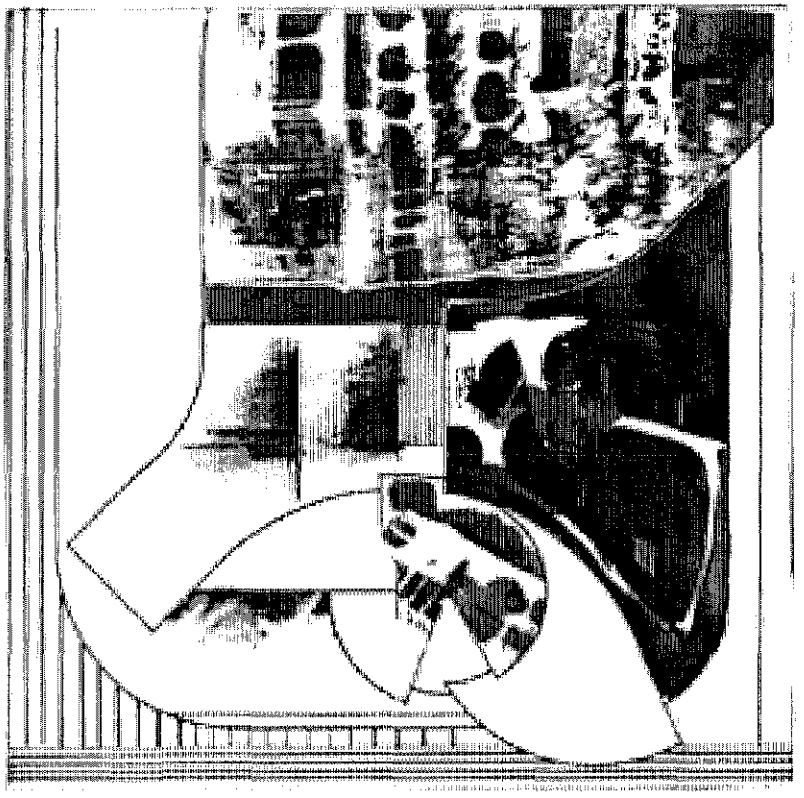
Aquella mañana en que se abrió el MAM, amaneció acompañada de un deslumbrante brillo. José López Portillo y su vigorosa figura presidencial hizo su arribo, sonriendo, saludando y haciéndonos saber lo poderosamente petroleros que éramos. Hubo discursos de Rufino Tamayo y de López Portillo, champagne y diamantes, vivas y alegría por el afortunado futuro que nos esperaba. Nuevo museo, nuevos ricos, banqueros extranjeros haciendo fila para ofrecer préstamos a los *mighty mexicans*, quienes aparecían en las portadas de revistas y eran objeto de grandes artículos en las más frívolas revistas estadunidenses. Ese día hasta Olga Tamayo se veía simpática y exudaba felicidad. Fue una buena mañana de principios de los años ochenta. Poco después de un año, todo se puso más negro que el petróleo y entramos en una de las crisis psico-económicas más serias del México del siglo XX. Fue también mi primera estancia en el Museo de Arte Moderno, y después de dieciocho años tendría la segunda exposición en un México iluminado por una luz muy distinta



Capítulo IV
Secos y mojados

AL INICIO DEL TERCER MILENIO, LAS MIGRACIONES ENCABEZAN UNO DE los fenómenos más impactantes en la existencia del ser humano, el número de desplazados alcanza proporciones que sorprenden por su magnitud; los cambios que se presentan en quien emigra, a los que deja, a donde llega y lo que vendrá, están creando un cúmulo tan grande de nuevas situaciones, que no hay gobierno ni leyes que se sincronicen de acuerdo con las velocidades y el número de circunstancias que giran en torno a los movimientos de masas a principios del año 2000. A lo largo de la frontera de México con Estados Unidos, se presentan diariamente varios cientos de miles de cruces en ambas direcciones, provocando millones de idas y venidas al año, cifra por demás importante, para ser considerada como prioridad estratégica en las relaciones bilaterales, por tiempo indefinido.

Movernos como especie, buscando algo más allá de los límites conocidos, se encuentra en nuestros cromosomas. Poblar lo ignoto justifica los trayectos que por miles de años recorrieron nuestros ancestros en el largo camino de la evolución humana. El autismo y la esquizofrenia, tal como los conocemos hoy, podrían ser vestigios de las conductas mentales de nuestros ances-



tros que vagaban por los bosques y las estepas y, a la vez, vestigios de esta incierta evolución; indicadores éstos, de unos comienzos complejos. La pregunta se bifurca; por un lado, el impulso de la evolución, empujando a caminar para buscar y encontrar; y en el otro lado nos preguntamos: en la búsqueda de nuevos destinos, ¿qué monstruos estamos arrastrando?

Hay un instinto secreto a emigrar, hay un secreto miedo a no regresar. Al ser viajeros involuntarios estamos a merced de estos temores, derivados de las pulsiones que durante miles de años hemos tenido como especie.

Ahora bien, en los momentos en que se detiene el movimiento del viaje prehistórico nace el arte. La escultura surge como resultante del hecho de estar sentado tallando un hueco o una piedra. Así, detenerse tal vez sea una *conditio sine que non* en el nacimiento del arte.

Todo artista ha construido, en buena medida, el sentido de su obra, con el viaje o la estancia de por medio. Por ello, resulta ilustrativo entender a Tiziano o a Tamayo así como a Noguchi o Nauman a través de sus estancias. Además, en el modelo contemporáneo, desplazarse no viene a ser un paradigma, ya que muchas de las megamigraciones de masas, están teñidas con los colores del genocidio, la guerra, el hambre o la sobrepoblación; y, en buena medida, los motivos del traslado en los artistas, difieren de éstos.

En mi propio caso, los desplazamientos y estancias también han influido en mi obra. En el México de 1982 se presentían fuertes cambios en las estructuras socioeconómicas y, a su vez, se presentaba una prometedora oportunidad para continuar con mi carrera artística. Esto después de seis años de una gran actividad, posterior a aquella mi exposición individual de 1976. Esta posibilidad se abría a poder seguir con mis compromisos académicos en una universidad en el estado de la Florida, la cual me había ofrecido impartir algunos cursos como profesor invitado durante un año.

A veces, la imaginación olvida las experiencias anteriores, pues siempre se vislumbran serias posibilidades de mejorar considerablemente en la calidad de vida. En este sentido, a partir de la segunda mitad de la década de los años sesenta, se hicieron constantes los viajes y las estancias en la ciudad de Nueva York. En esos momentos las ofertas de trabajo se vieron colmadas con oportunidades para vivir y trabajar en una ciudad que explotaba, a diario, frente a mí, con eventos, espectáculos y una vida despreocupadamente frenética en todas sus dimensiones.

En los años sesenta y setenta, Nueva York fue la ciudad donde viví mi relación con la otredad; otro lugar, otro espacio, otra cultura; experimenté la tensión y a la vez aprendí la convivencia de un lugar históricamente plural. En buena medida, el arte de Occidente se fraguaba con los modelos emanados por esta urbe, y así opera hasta nuestros días, sólo que ahora este fenómeno es atenuado por una red más abierta e internacional tanto en propuestas, como en políticas artísticas de las naciones dominantes.

En un ambiente de excitación la convivencia del expresionismo abstracto con el pop, el op, el minimal y las derivaciones conceptuales, permeaba a los artistas por ganar la atención en las últimas escenas del ocaso de la vanguardia.

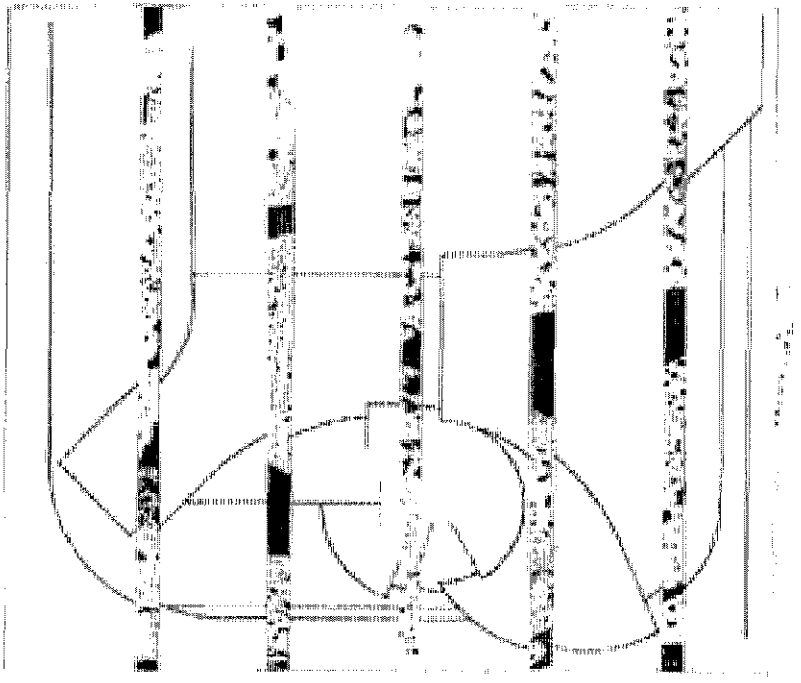
Teníamos, por ejemplo, en la calle de enfrente *Hair*, *Oh Calcuta* y las propuestas inglesas, francesas y alemanas de una dramaturgia oscilante entre los musicales y las reflexiones post-existencialistas; en la calle de atrás, el cine porno lucha por permanecer en la 42, no salir del blanco y negro, no ser distribuido por derivados de la MGM, y que *Deep Throat* siga siendo un clásico. A tres calles, el Fillmore East, The Birds, Jefferson Airplane, Janis Joplin, The Who, Jimi Hendrix, Ten Years After, The Animals. Cinco calles hacia el Uptown, Central Park: hare krishna, hipppies, y las famosas cajas de zapatos blancas (que no estaban vacías) llenas de cigarros, pastillas moradas, naranjas, azules y verdes y una especie de terroncitos de azúcar café.

Lindon B. Johnson y Vietnam, Nixon, Nikita Krushev, el movimiento del 68 en Estados Unidos, la Universidad de Kent y las últimas batallas de una juventud que pretendía ser parte del mundo y que acabó aislada a través de los medios controlados por un sistema cerrado y *conmovedoramente* totalitario.

En aquella época, el viaje México-Nueva York se hacía por Transportes del Norte (desde la Ciudad de México hasta Nuevo Laredo) y de ahí a la terminal central en Manhattan por Grey-

hound. Tres días con sus noches en un sucio autobús; pasar por pequeños pueblos y grandes ciudades, donde subían y bajaban anónimos compañeros de viaje: una breve siesta y al despertar ya había otro en el asiento contiguo; muchos soldados regresaban o iban a otros viajes: Vietnam, Cambodia, Centroamérica; gente que subía y bajaba.

Mi estancia en Nueva York era para trabajar. El trabajo consistía en pintar en una fábrica de cuadros comerciales, para ser vendidos en las tiendas departamentales de la ciudad, desde Macy's hasta Alexanders. Jerry Goldsmith era el dueño del lugar; rentaba una antigua fábrica de cerveza en las afueras del Bronx. En ese momento no existía el concepto de *loft*, pero eso era, sólo que aquí, los tres pisos eran bodegas y áreas de trabajo. Gold-



smith pagaba a destajo y había que entregar cinco cuadros con el mismo tema. Así, había los pintores que eran buenos para flores, playas, desnudos solos o acompañados de animales (gustaban mucho los toros), naturalezas muertas y, por supuesto, paisajes, Este último género era mi especialidad y, en ocasiones, las flores. El ambiente de trabajo era, por llamarlo de alguna manera, internacional: brasileños, venezolanos, alemanes, franceses, uno que otro estadunidense (estudiantes de escuelas de arte), y chinos y otros asiáticos. En cuanto a productividad, los chinos nos llevaban la delantera a todos, pues mientras uno hacía cinco cuadros el chino pintaba quince (parece que sigue siendo así). Molly, una chica alemana, regordeta y con un interesante bigote, se encargaba por la mañana de surtir óleos, aguarrás, barnizeta, y otros materiales que colocaba sobre cada una de las mesas de los pintores. Todo esto con una nota, especie de advertencia/regaño: "estás gastando demasiado verde en los paisajes , dice Jerry que si no los puedes hacer lilas", o alguna otra reprimenda que nos hiciera saber a los pintores-esclavos, quién tenía el mando.

Tiempo después se abrió otro taller en Soho. Ahí sólo había edificios abandonados, indigentes y ratas, muchas ratas. Me gustaba más trabajar en Soho porque había una hermosa vista hacia el río Hudson y la ciudad; más aire, más luz; además estaba el hecho de que Greenwich Village se encontraba cerca y ahí se desenvolvía el ambiente neoyorquino artístico e intelectual más interesante de los años sesenta.

Unos meses en Nueva York y otros en México, viajes entre allá y acá, años de duro trabajo, aventura y conocimiento. La formación profesional —al margen de lo académico— de esos primeros años, proporciona al entendimiento de la vida artística, fuertes cimientos que permiten soportar los embates presentes en la práctica de la pintura y su relación con la sociedad.

No quiero dejar pasar por alto la importante educación visual adquirida en una ciudad como Nueva York, siendo yo un

joven que se iniciaba en estos menesteres. Museos, galerías, la vanguardia, el pasado, los pleitos entre artistas, la defensa y el ataque de posiciones estéticas, el juego de los contrarios o tal vez la unión de un mismo cuerpo: el arte.

Florida

Como señale antes, el inicio de los años ochenta se desarrolló en esta península de Estados Unidos. Desde 1979, inicié viajes y trabajo con galerías en el sur del estado, especialmente en la ciudad de Miami. Está ciudad, fundada entre la década de los años veinte y treinta por el empresario que creó el circuito automovilístico de Indianápolis, fue construida de la noche a la mañana con el fin de proporcionar un lugar de descanso y, a la vez, ser un refugio durante el invierno para los yankees ricos del noroeste de la Unión Americana.

Todo se construyó sobre pantanos, manglares y las selvas que viera Ponce de León 500 años atrás. En unos cuantos años Miami Beach ya era una próspera zona de hoteles, y de ahí en adelante la península se pobló con asombrosa rapidez.

Llegué en el verano de 1982 a Winter Park. Esta pequeña ciudad se encuentra al norte de Orlando entre Tampa y Daytona, es un lugar con sus pequeños museos y galerías; una universidad con proporciones reales para la atención y el desarrollo académico.

A fines de ese mismo año, ya tenía yo un buen número de pinturas que había realizado en la casita ubicada entre bosques y lagos, la cual ocupé durante mi estancia en Florida. Conocí a Bill Hartley quien era dueño y director de la Hartley Gallery y, desde un principio, iniciamos una saludable relación de trabajo. Para la primavera de 1983 se planteó una exposición individual, la cual tuvo lugar en abril de ese mismo año.

Aquella exposición fue producto de una época de gran concentración, alcanzar este fin, fue uno de los motivos que contribu yeron a aceptar este cambió de vida.

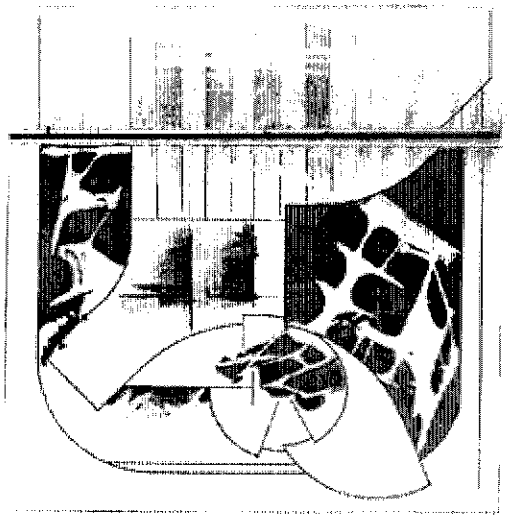
En los parajes donde se desenvuelve la creación artística es inadecuado tratar de articular metodologías que conduzcan a fórmulas para la proyección estética. Si acaso podríamos tratar con modelos de intención y modos de acción. Así, la concentración es el canal que lleva a la plena realización del hecho creativo, ya que la constancia en el tiempo de esta especie de ensimismamiento es lo que ha permitido a conspicuos representantes de lo humano, alcanzar los límites de los dos grandes puntos cardinales de la creación: la libertad y la posibilidad de no haber sido (o que podría haber sido de otra manera). La concentración como atributo de la creación, no deviene en una convención tautológica del hecho artístico; por el contrario, la concentración se compone, en sí misma, de energía, memoria, voluntad y concreción del ser. Así, podríamos afirmar que la concentración se constituye en dialéctica de la conciencia, haciendo valer de manera sobresaliente su presencia en la creación.

La distancia que media entre el ruido y el silencio, es equiparable a la que existe entre la concentración y la dispersión. La historia narra cómo la pintura bien podría ser la retórica de este difícil proceso y, sin ser generosos, podríamos afirmar que el arte en su conjunto lo es. Cómo no entender esta conducta con la obra de un pintor y su vehemencia. Por ello, es impensable detener a Van Gogh en su camino matinal hacia algún trigal cercano para sentarse a charlar. ¡No! Él tiene la mente concentrada en la pintura y en la muerte, donde ambas, como todo acto creativo, se definen para sí como "aquello que es libertad afirmada y que incluye y expresa en su encarnación la presencia de lo que está ausente o de aquello que podría haber sido radicalmente otro."[1]

Gauguin, compañero temporal de Van Gogh, se imaginó atrapado entre el mar y la selva, alejado del asfixiante mundo parisino, del banco y de su familia; concentrado pintando entre pal-

[1] George Steiner, *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2001; pág. 137

meras, guacamayas y chiquillas retozando en su cama. La voluntad se ejerció, y la concentración se alcanzó, pero el precio que pagó se define nuevamente por lo que Steiner nos dice en las pautas de la creación. Gauguin fue el viajero que arriesgó todo por la oportunidad de una nueva vida con el viaje de por medio.



Ir a vivir a la Florida, no significó revivir el "gauguinazo", ya que ni el ilusorio ambiente tropical logró descorrer el velo que cubría lo real: agotadoras jornadas con la pintura y la difusión del propio trabajo, así como una vida académica demandante en tiempo y atención; todo en una atmósfera circundante plena de humedad, mosquitos, mapaches, serpientes y uno que otro lagarto que se empeñaba en entrar a la casa.

Aquella estancia en un espacio distinto del de Nueva York, merecía e invitaba a proyectar cambios en la pintura. Aquí podemos observar un fenómeno que acontece en la obra de algunos artistas, y esto es el hecho que se manifiesta a través de cambios (en ocasiones sustanciales) en los objetos artísticos en un ámbito diferente al ya conocido y vivido. Esto adquiere sentido al reflexionar en torno a la fenomenología de los procesos perceptuales en el artista y las variadas consecuencias que se pueden observar en la obra creada en un nuevo ambiente.

Después de una etapa proyectiva, empecé a planear una serie denominada "Horizontes floridos",[2] donde los fundamentos de la composición se modificaron en cuatro direcciones:

[2] Ignacio Salazar, *Retrospectiva 1976-1992*, Museo de Monterrey, septiembre 1992; págs. 27-29.

1. Los estudios en torno a las simetrías llegaron a un límite que requería de un abandono, esto se decidió no sin haber alcanzado diferentes niveles de entendimiento en este importante tema de la composición. La opción que ayudó a transformar el orden simétrico, fue el formato. Al analizar una importante exposición, que se presentó en mayo de 1981 en el Metropolitan Museum de Nueva York, de pintura de biombos japoneses de los siglos XVI al XVIII, se encontraron las constantes de un interesante conjunto de procesos en la composición. Aquí, en un mínimo de objetos se podía observar cómo era utilizado el formato como eje simétrico a la vez, lo cual permitía la fragmentación de la simetría o la eliminación de la misma. En esta inteligente formulación podíamos encontrar cómo un concepto de composición total, giraba en torno al formato, la escala y la estructura básica del objeto y la pintura. Era interesante observar cómo el tema o el género se supeditaban por momentos a estos hechos compositivos. Con la simetría se construyó un complejo pictórico que ejercí durante poco más de un lustro; su conocimiento y el disfrute en su práctica significaron las constantes compositivas que aparecen hasta ahora, ya que los derivados de la geometría vienen a ser un universo en expansión, como lo es en el arte.

2 Las proyecciones estructurales isométricas en una nueva configuración eran generadas, como ya se mencionó, con el formato como directriz de la composición. La tridimensionalidad virtual se construyó con dos factores altamente efectivos y cualitativos en la historia de la pintura: *a)* la transparencia, y *b)* la eliminación de la perspectiva. En el primer caso, la transparencia adquirió una nueva visión, al reducir la forma y al activar los fondos a través de esfumados. En el segundo factor, encontramos una trampa al ojo al aparecer una distor-

sión de las formas en la parte izquierda de las mismas, y proyectarlas hacia la derecha sin modificar su medida, eliminando así la ilusión de perspectiva, pero no la espacialidad.

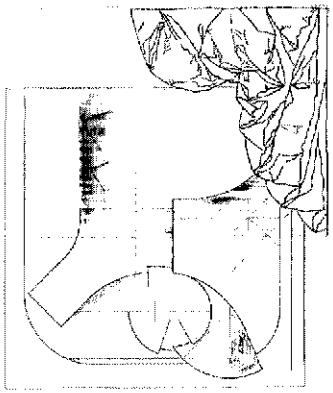
3. Las escalas cromáticas tomaron un nuevo camino, al incluir contrastes de saturación, complementarios, indirectos y, en una menor medida, simultáneos. El color, en contraste, tomó un nuevo rumbo por medio de la trasparencia ya que, como es bien sabido, la mezcla de complementarios produce un cierto valor de gris, pero en este caso, sobreponiendo ciertos colores en contraste, este principio básico se torna diferente en resultados, logrando colores más "interesantes" que el gris conocido. En este contexto mis estudios teóricos sobre el color, alcanzaron profundidad debido a las actividades académicas y a la explicación de ciertas teorías tanto en la práctica de la pintura y en los temas de exposición y ejercicios académicos.

4 El cambio en el formato condujo modificaciones técnicas. Éstas fueron básicamente con los soportes y los medios: *a)* paneles de madera cubiertos con lino o algodón, imprematura de media creta y superficie medianamente texturada, y *b)* paneles de fibra de vidrio (ligeros), donde la imprematura era *primer* automotriz aplicado con pistola de aire y con cuña metálica, hasta alcanzar una superficie tersa. En estos paneles se empleaban los colores alcalídicos de W&N en la primera mitad del cuadro, y óleo para finalizar. Se aplicaba un barniz de cera al final, ya que este tipo de soporte es ideal para poder frotar con fuerza.

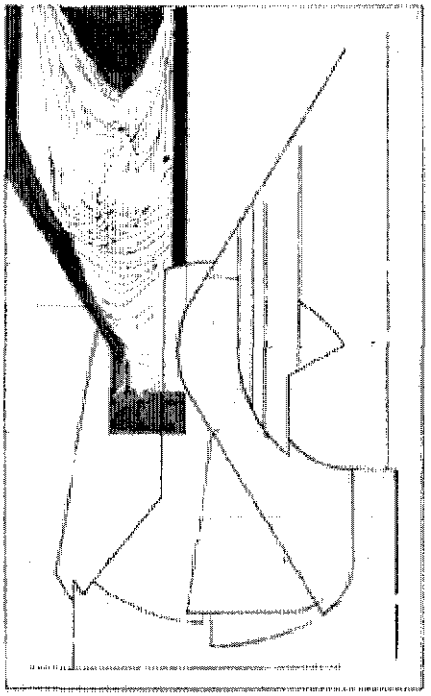
Experimenté con esmaltes acrílicos sobre placas de aluminio, zinc y cobre, obteniendo buenos resultados en permanencia, ligereza e innovación técnica.

Después de año de trabajo académico en la Universidad, decidí dedicar tiempo completo a la pintura. Esto ocurrió después de diez años ininterrumpidos de trabajo como profesor. Descubrí que la distancia propiciada por la vida académica presenta consecuencias, las cuales resultan importantes en su valoración ante el alejamiento (aunque sea éste temporal) de esta práctica. Lo anterior, presenta diferentes resultados en cada artista; así, en el juego de los extremos, podemos encontrar a aquellos artistas/profesores que al adentrarse demasiado en el laberinto de la enseñanza, no encuentran el camino de regreso que los rescate para el arte. En este sentido, me llamó la atención que en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad, todos los profesores decían tener una práctica profesional, pero en realidad era un autoengaño.

En el otro extremo, es común tener un rechazo casi fóbico al cobijo que brindan las universidades en su acostumbrada endogamia intelectual. Aquí es don-de más sinónima se encuentra la academia del academicismo; aquí el autodidacta valida su actitud permanente al rechazo de las reglas y conductas originadas en las pedadogías mal aplicadas o, en otro sentido, la insuficiencia en las instituciones educativas para sincronizar tiempo, enseñanza, sociedad y personalidad del estudiante, en un cuerpo de ideas y proyectos inteligentes, orientados para la obtención de resultados reales en las dinámicas didácticas.



Así, la distancia de las relaciones con los profesores y estudiantes provocó una cierta ausencia



mental del debate, el diálogo y hasta la discusión de las ideas, lubricantes éstos de la reflexión en la práctica de la pintura. Demasiado silencio tiene uno ya con el silencio de la pintura, por lo que ambos grupos crearon un ruido intelectual que, por momentos, perdía sentido.

Mi concentración alcanzó un buen grado, un año después de la primera exhibición en la Hartley Gallery y totalmente alejado de la vida universitaria.

Entonces surgió un interesante proyecto basado en algunas constantes de la arquitectura maya del periodo clásico tardío en la península de Yucatán. Dicho proyecto se desarrolló durante un año y consistió en concretar una segunda exposición en la Hartley Gallery, compuesta por quince obras. El título de la muestra fue *Los templos del panteón maya.*[3]

En este proyecto, una constante que busqué fue el sentido de saturación en la pintura, tratando de mantener un límite de parámetros para no llegar al punto del abuso.

Dicha saturación se significa con el término arquitectónico "barroco", el cual es aplicado a otras artes de manera casi genérica. Aquí nos vamos a referir propiamente a la saturación.

[3] *Ibídem*, pág 31

En este sentido, lo complejo de una pintura no hace una referencia necesaria al número de las partes; sin embargo, hay pinturas complejas compuestas por demasiadas partes, y uno de los desafíos consiste en crear una composición que alcance niveles de calidad con esta característica a cuestas.

Cada momento en la historia del arte ha sido definido considerando el concepto de número y su complejidad en la obra, a eso que llamamos estilo se adhiere lo saturado o no como una constante, con ciertas variables en un artista (por periodos).

Ahora bien, el inicio del tercer milenio puede ufanarse de un eclecticismo que alcanza el agobio. En este desorden concertado conviven todas las formas de saturación en las artes: desde un hilo transparente que recorre el muro de sala de un museo, hasta un enorme salón lleno de luz azul, donde no existe la referencia espacial o, en el mejor de los casos, el espacio es el color/luz; pero la ausencia total del número, carga de elocuencia a la escala, la desaparición de los límites y la relación del cuerpo con la obra (James Turrell, *Wide Out*, 1998, Mak Viena).

En este sentido inverso, Jackson Pllock no permitió, en muchas de sus piezas clásicas, que algún asomo de economía formal apareciera como metáfora del silencio. Regresando al siglo pasado en los ochentas, aún (me) permitía el último aliento de lo recargado y lo mínimo y, en ese contexto, *Los templos del panteón maya*, fue un intento por llegar al extremo de la saturación a través de un andamiaje compositivo concreto/abstracto, inédito y referencial y, finalmente, la conclusión de una época en la pintura, cargada con asociaciones analíticas y a la vez emotivas en un sentido particular.

En aquel momento, el abandono del estilo en una época del arte definida por la personalidad proyectiva (estilo) significaba un alto riesgo en un salto mortal doble, con el peligro de no caer parado. Ejercí entonces esta disyuntiva y proseguí la caminata.

Capítulo V
Monterrey 1976-1992, retrospectiva
Algunos notas sobre la pintura en los ochentas

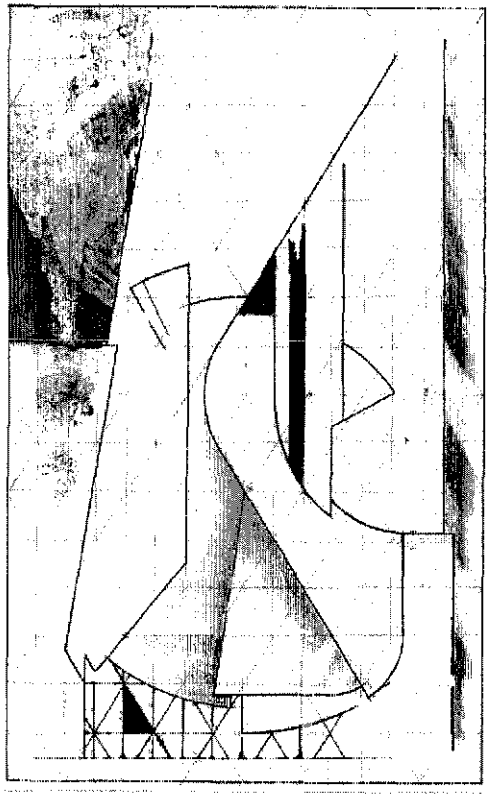
En los ochentas, los mercados del arte alcanzaron la dinámica de cualquier empresa que cotiza sus acciones en la bolsa. El resurgimiento de la pintura después de la década de los setentas vino a crear nuevos modelos de estudio para los teóricos e historiadores del arte, ya nada volvió a tener un punto de referencia con lo anterior, se presentó un antes y un después en la historia de los mercados del arte. La pintura se ha convertido en el bien más preciado, y con el transcurrir de los siglos, ésta se ha caracterizado por movimientos de mercado ondulatorios, los cuales no obedecen a una lógica ni orden de hechos o ideas concretas; hay una atmósfera extraña en cada intercambio de billetes por una pintura. No cabe duda que la pintura es el objeto hecho por las manos del hombre que mayor valor económico ha alcanzado, y continúa alcanzando dentro de esta posición, sólo que ahora se han corrido las cortinas de la discreción y los velos del susurro en cada transacción.

Durante más de una década después de los ochentas, las causas posteriores a este efecto se han hecho presentes y vienen a ser reveladoras para entender las consecuencias que acarrean las

luchas, intrigas y codicia de unos pocos que tiran de los hilos para alcanzar la locura del sinsentido a través del comercio con la pintura

Con respecto a esto, Lisa Phillips, curadora de la bienal Whitney aseveró:

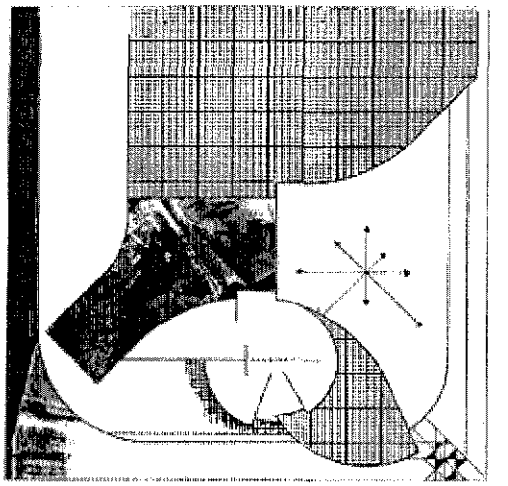
> Hemos llegado a una situación en que el dinero es el único arbitro de calidad aceptado. El capitalismo se ha apoderado del arte contemporáneo, cuantificándolo y reduciéndolo al rango de mercancía El nuestro es un sistema perdido en los bienes hipotecados y obsesionado por la acumulación, en que el espectáculo del consumo del arte se representa en un foro público dirigido a la hipérbole periodística. Hay que estar prevenido contra la falsa autoridad de un consenso de coleccionistas.[1]



Fueron los estadunidenses quienes tendieron las bases de un sistema económico en el arte para determinar formas de comercio capitalizables, las cuales se inician en la segunda mitad del siglo XIX y alcanzan su mayor escándalo en los años ochenta. Estos tipos de mercadeo datan de épocas distantes; pero las formas y contenidos difieren de manera radical del trato que se le da al objeto artístico así como la dirección que adquiere él mismo en los campos sociales y culturales.

[1] Anthony Haden-Guest, *True Colors*, Nueva York, The Atlantic Monthly Press, pág. 182, 1996.

A manera de ilustración, no hay nada más alejado de este tipo de trato que comparar al francés Ambroise Vollard con un especulador como Larry Gagosian, y en el contexto latinoamericano a Inés Amor con Mary Ann Martin. Gagosian y Martin constituyen modelos de un patrón gélido e ignorante de cualquier cualidad artística en la pintura; sin embargo, en sus terrenos son un par de triunfadores al conocer las técnicas para el sembrado de trampas en el campo de la pintura.



Ahora bien, contar las historias acerca de las transacciones que han sucedido con la pintura, llenarían varias bibliotecas, pero en los ochentas es donde el chaparrón de dígitos empapa a los cuadros y a sus dueños, hasta quedar paralizados e inundados. Como dijo a un periodista, Philippe de Montebello, director del Metropolitan, después de la subasta de *Los girasoles* de Van Gogh:

> Me siento como un fósil que ha despertado en otra era. Solamente la comisión pagada a Christie´s supera el presupuesto anual para la adquisición de obras de arte en el Museo Metropolitano. Así que me siento tan marginado de todo este fenómeno del mercado, que sólo me puedo sentar y mirar asombrado.

Esto expresaba el director del museo más importante de Estados Unidos cuando, en abril de 1987, los hijos de David Brooke, conde de Warwick, presentaron en la casa de subastas Christie´s de Londres una de las versiones de *Los girasoles* de Van Gogh. Al día siguiente el nuevo propietario de la obra era Yakishiro Monimoto, director de una gran empresa de seguros, quien pago 39 9 millones de dólares.

Ese mismo año, 11 de noviembre, John Whitney Payson, el propietario de *Los lirios* de Van Gogh, presentó la pintura el en Sotheby´s ante un público de dos mil novecientas personas que presenciaron la subasta, la cual empezó con la considerable cantidad de 15 millones de dólares y fue subiendo de millón en millón hasta alcanzar los 53 millones de dólares. *Los lirios* fueron adquiridos por el magnate cervecero australiano Alan Bond (Bondy). El precio pagado por *Los lirios* demostraba que los cantos de las sirenas de los "merchantes" eran acertados. Así el arte era trascendente e inmune a las fluctuaciones de los artículos comerciales más vulgares, lo cual lo convirtió en un excelente blindaje para los especuladores y paradójicamente el boom del arte no empezó sino hasta después del inolvidable *black monday*.Al año siguiente la portada del *Art News* mostraba una paleta, pinceles y tubos de pintura envueltos en billetes y en un artículo del mismo número, D. Gimelson menciona: "con unos cálculos aproximados 10 MIL A 40 MIL MILLONES DE DÓLARES anuales en el mercado del arte, uno cree que esto es una verdad. Pese al *black monday* del año pasado en Wall Street, el mercado del arte, ni siquiera ha PESTAÑEADO. El boom continua..."[2]

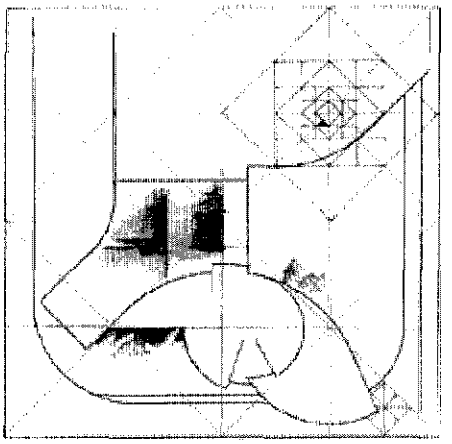
Pronto la onda expansiva se proyectó hacia todo Occidente, más que pronto, *de inmediato*; alemanes, españoles, ingleses, italianos, japoneses, etcétera, combinaban estrategias internas y externas de mercado, abriendo espacios, galerías y sucursales en cualquier punto o ciudad que presentaran condiciones similares a las intensidades de sus mercadeos. Se desató una guerra mundial entre coleccionistas, corredores, cajueleros, galeristas, directores de museos, artistas y quien pudiera ganar un centavo por medio de la pintura. Las armas eran el teléfono, fax, compañías de mensajería, cocteles, fiestas, periodistas, etcétera, etcétera. ¡Ah, y los cuadros! La calidad no participaba en la guerra; aunque

[2] Deborah Gimelson, *Art & Auction*, noviembre 1988.

como consideración cualquier entre transacción hubiera sido esgrimida como un poderoso catalizador de la compra-venta, sin embargo, hasta el más ingenuo sabe que es un argumento sobreutilizado que ha devenido en señuelo de la mentira y el engaño por parte de algunos traficantes de arte y artistas, quienes la utilizan como una categoría estética.

Dentro de este escenario actúan dos productos de la locura en los mercados: *1)* las falsificaciones, y *2)* los robos de pintura importantes; el primero, podría ser tomado en cuenta como un subgénero de la pintura. Existe una escala de valores en las falsificaciones que van desde la copia, cargada de evidentes deficiencias y cuya única cualidad radica en el potencial hilarante que conlleva, pasando por las falsificaciones que duplican el original, creando complicaciones para los especialistas al no lograr a simple vista un claro discernimiento de cuál es cuál y, por último, aquellas de excelente calidad que son verdaderas obras maestras, y que, en ocasiones, superan al original en cuanto a sus cualidades técnicas. En el vasto mundo de la restauración y reposición de piezas faltantes en polípticos y retablos, nos encontramos sorprendentes trabajos, donde se conjuntan arte, ciencia y algo más.

Por su parte, los robos han recorrido el camino de la pintura de la mano de hábiles ladrones. En el mundo siempre ha habido robos de obras de arte, igual que ha habido vandalismo, incendios, guerras e inundaciones, por supuesto; quizá como una forma de la naturaleza humana para impedir que nos asfixie el arte del pasado. A veces los delitos artísticos han reflejado las preocupaciones sociales concretas de un periodo determinado. En 1974, el robo de un Vermeer fue seguido por la petición de medio millón de libras esterlinas en alimentos, que tenían que distribuirse en Las Antillas; era exactamente lo que se había pedido después del secuestro de Patty Hearst. Pero el vago idealismo no desempeñaba ninguna función en el auge delictivo de finales de los ochentas.

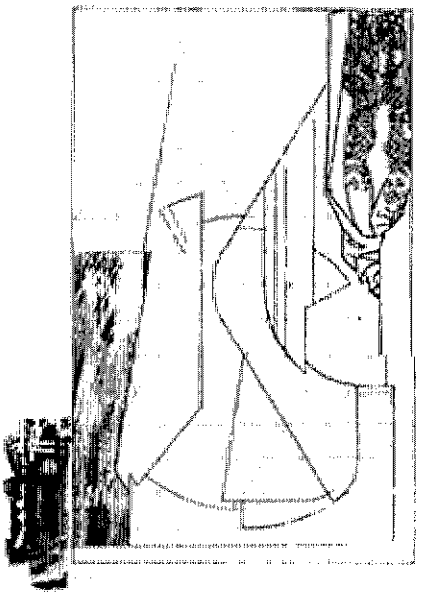


En mayo de 1988, la Fundación Internacional para la Investigación Artística (IFAR), con sede en Manhattan y que guarda expedientes de robos de obras de arte de todo el mundo, comunicó que en esa ciudad se había producido el doble de robos en galerías de arte, en relación con el año anterior. El mismo mes, un cuadro de Van Gogh y otro de Cezanne figuraban entre las obras robadas del museo Stedelijk de Amsterdam, y en diciembre de ese mismo año, robaron otros tres Van Gogh del museo Kroller-Müller, también en Holanda. Esto podría ser llamado el "síndrome de *Los girasoles*". Las obras de un artista que sólo vendió un lienzo en toda su vida se habían convertido en un tesoro.

En 1990, también según datos de la IFAR, el volumen del negocio de arte robado suponía de mil a dos mil millones de dólares anuales, que eran también los parámetros aproximados para el comercio legal de obras de arte. El mes de abril de ese año se produjo un gran robo a mano armada en el Gardner Museum de Boston, tras el que Sotheby´s y Christie´s aflojaron conjuntamente un millón de dólares como recompensa por la recuperación de la obra. Robert Huges escribió en el *Time* que el robo era el "aspecto laboral" de un sistema que había convertido a las obras de arte en burdos emblemas del capital excedente. Describía la oferta de recompensa como un "conmovedor gesto publicitario, semejante al de una transnacional tabacalera que diera dinero para una sala de oncología". Un ladrón chapucero había guardado un Vermeer en la cajuela de un coche con el que se había dado a la fuga du-

rante un robo. "Lo aplastó como a una cáscara de huevo," comentó Huges.Otra cifra estadística es irritante. El índice de recuperación de obras de arte robadas se mantiene en un diez por ciento estable. Del noventa por ciento restante, una parte acaba en países cuyo periodo de prescripción legal es breve, por ejemplo Japón, donde el nuevo propietario goza de plenos derechos legales transcurridos cinco años. El grueso de las obras robadas literalmente se esfuma. En el otoño de 1988 alguien salió de un museo de Berlín con un Lucian Freud de la primera época, un diáfano retrato de Francis Bacon pintado sobre cobre. Es una obra famosa y resulta imposible venderla ilegalmente.

> - Lucian me llamó. Estaba bastante indignado, comentó Robert Huges. Al final le dije: - Lucian, podrías tomarlo como un cumplido: a alguien le gusta verdaderamente tu obra.-¿De veras lo crees?, me contestó él. -Yo no. Yo creo que a alguien le gusta realmente Francis. Huges soltó una risilla y añadió en tono pesimista: -Es probable que no lo recuperen nunca.[3]



A principios de 1991 los mercados se requebrajaban pero la gente seguía comprando pintura; en mayo de ese año, en las subastas de Nueva York esperaban la mitad de las ventas habituales. En agosto, Saddam Hussein invadió Kuwait. El precio del petróleo subió a 42 dólares por barril. Las bolsas cayeron en picada. La onda expan-

[3]. *Íbidem*, pag.193

siva llegó a Europa. Cuando se celebraron las subastas de noviembre en Nueva York, Tomonori Tsurumaki, pagó 51,4 millones de dólares por *Les noces de Pierrette* de Picasso, y prometió que los japoneses no comprarían menos sino más. Ese 1991 fue el año de la guerra llamada "Tormenta del Desierto". Se apagó la luz y empezaron los años de las vacas flacas.

A la mexicana

Es difícil encuadrar la imagen de la pintura mexicana en los ochentas. Sus registros historiográficos son casi inexistentes y lo poco que se puede encontrar no presenta profundidad ni en lo superficial; sí hay imágenes fotográficas y testimonios accesibles de primera mano, pero se necesita la construcción de la historia de esa importante década en la pintura mexicana, esto al margen de los ensayos monográficos, biográficos o introductorios de las publicaciones que se hicieron en el periodo; asimismo, la creación de esta historia se podría enlazar con importantes hechos sociales, económicos, políticos, culturales etcétera, con el propósito de que exista un cuerpo de pensamientos no necesariamente coincidentes pero sí articulados en visiones analíticas y críticas.

Ciudad de México

A pesar de la hipertrofia de cada una de sus partes el Distrito federal se expande; cada día de crecimiento recuerda la seria posibilidad del colapso. En el mal de males: la sobrepoblación de la Ciudad de México sentencia su existencia con cada nuevo miembro que nace o emigra a esta megaurbe. Es tal el estado crítico, que la única "esperanza" es pedir (¡a alguien!) que por el día de hoy, no suceda lo que tiene que suceder: un poderoso terremoto, inundación o desastre ecológico irreversible o una desgracia política-social: "que el próximo jefe de gobierno, sea un líder de los ambulantes". En esta dinámica urbana hay un hecho digno de registro, el número de galerías no ha aumentado ni siquiera

en relación con el más bajo índice de crecimiento en algún aspecto urbano. Las dudas que suscita este extraño fenómeno no se pueden analogar a hechos similares ocurridos en el jurásico tardío, y tampoco se pueden tipificar como un desafío a la ciencia. La respuesta a una pregunta difícil, puede ser sencilla: por incompetentes.Un lado de la historia presenta a la mayoría de las galerías en Ciudad de México como pequeños negocios familiares que, con el tiempo, le permiten al dueño (a) obtener ganancias para sobrevivir medianamente. Esto es el resultado de un ingreso tardío (en el mejor de los casos) a la relación entre promotores, obra y sociedad.

Mas allá de las buenas intenciones de una madre previsora por dejar a sus hijos un negocio de diferente clase a una pastelería o a una tienda de decoración, la galería requiere una serie de cualidades ineludibles para funcionar en el materialismo que le es característico.El sentido de estructura es fundamental para la organización de un proyecto de galería. Esta estructura requiere de cualidades que la vuelven maleable, adaptable y eficiente para alcanzar los objetivos previstos a corto y mediano plazo. Esta estructura se encuentra, a su vez, configurada por un eje central, y siete apartados que forman un diagrama de flujo. El eje donde confluyen los apartados es la obra artística y coinciden: tiempo, espacio, educación, economía, sociedad y estrategia; donde la forma de operar de la estructura deviene en sistema.

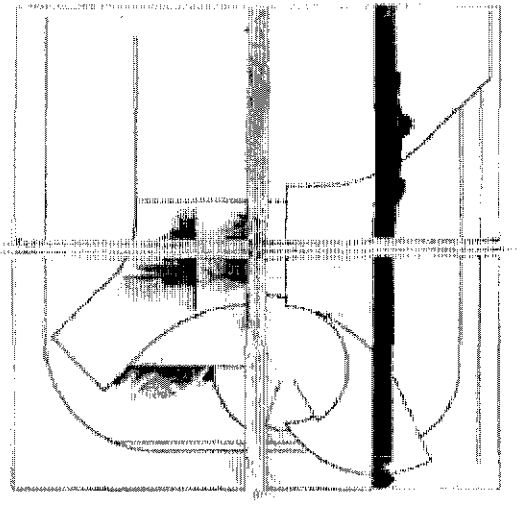
Llama la atención el apartado referente a la educación recibida por el director de la galería. En diez casos, pudimos comprobar que los directores de seis galerías no tenían estudios superiores; de los diez sólo uno había cursado una carrera afín al arte (historia del arte). Ninguno había cursado un diplomado ni cursillo de especialización en quince años. No habían asistido en los últimos cinco años a coloquio, simposio ni conferencia alguna, y sólo tres habían participado en mesas redondas. Ninguno

había tomado cursos de mercadotecnia ni de promoción artística. Nadie sabía de técnicas en pintura y menos de composición; las temáticas teóricas las obtenían en la charla con algún artista o a través de revistas.

Estos cuestionarios se efectuaron en 1997 en diez de las galerías más conocidas de Ciudad de México. Presentan indicadores preocupantes dado el descenso en el número de galerías y la notoria baja en sus niveles de mercado. La cantidad de interrogantes que surgen del estado que presentan las galerías en Ciudad de México es considerable y, a la vez, las respuestas son resbaladizas ya que la configuración de criterios se dificulta por la arbitrariedad de las respuestas en los protagonistas de estos hechos. Están: el artista, el comprador, el burócrata cultural, el corredor privado o cajuelero (a), el director de museo etcétera. Cada uno puede expresar la ansiedad que se experimenta al tratar de encontrar o proponer algunos alivios para este mal.

En aquel momento, y viendo aventuradamente una proyección de los hechos, nos atrevimos a vaticinar que el modelo de galería que ha venido operando hasta estos días no sobreviviría una década. Los hechos están validando el pronóstico; cada vez más compradores tratan directamente con el artista; el coleccionismo nunca existió de manera convincente en México, las galerías no crearon nuevas generaciones de compradores, los proyectos de difusión por parte de las galerías desaparecieron (cuando los hubo); los corredores privados proliferaron de forma incontrolable y van en aumento; el artista se dio cuenta que se encuentra solo en la difusión de su obra ya que la galería no supo cómo hacerlo; las alianzas entre la galerías y proyectos conjuntos no vienen de una tradición, y cuando las ha habido son momentáneas y no alcanzan a fraguar en resultados y continuidad. A esta breve exposición de hechos se pueden adjuntar muchos más, pero lo relevante y sorprendente es que cualquier director de galería expresaría que todo lo anterior ya lo

han hecho y que es México quien no funciona.



Además la desaparición de cada galería, es un golpe para el arte en México, ya que siempr existe la esperanza que algún día mejoren o que surjan dos o tres con modelos satisfactorios. Al margen de estos señalamientos, participación de las galerías en la historia de las artes plásticas en México ha sido sumamente importante ya que han terciado en proyectos nacionales e internacionales en los últimos cincuenta años.

Al interior del país, la mecánica de las galerías no mejora en acciones a las de Ciudad de Mé-xico. Pocas capitales estatales cuentan con galerías las que existen, con la excepción de Monterrey y Guadalajara, tienen un aire turístico. Monterrey ya tuvo en este trabajo un espacio, por lo que sólo trataremos los casos de Guadalajara y Oaxaca. La primera ha vivido en un permanente intento por crear un contrapeso con Monterrey, aspecto que no ha sido alcanzado fundamentalmente por la inconsistencia en la sociedad civil hacia la consecuencia de proyectos, los cuales se han caracterizado por un enorme entusiasmo en los primeros años de la empresa, y el declive y final retiro del apoyo. Valga la pena hacer mención a dos importantes proyectos: el primero, "Expo Arte Guadalajara" dentro de la cual se llevó a cabo, durante casi diez años, la Feria Internacional de Arte Contemporáneo (Fitac), eventos que lograron reunir, en el grupo de socios fundadores y el patronato de la Asociación de Amigos de Farco A.C., a los más importantes personajes que regularmente apoyan a las artes. Asimismo la lista de patrocinadores era de primer nivel en todos

sentidos. El segundo evento que por varios años llamó al interés de los artistas plásticos mexicanos fue el concurso Omnilife, al cual se convocó varios años en el marco de la Feria de Octubre en Guadalajara. Este concurso presentaba todas las características que el floreciente empresario desea proyectar como imagen personal y de su negocio. Permaneció algunos años y, en 2001, tras un breve comunicado, desapareció. Así Guadalajara regresó al agradable sopor de una perenne tarde dominical.

En Oaxaca conviven en desigual ventaja lo indígena y novohispano, el desequilibrio se manifiesta a causa de que lo indígena vive, está en la gente, el lenguaje, la comida, el arte: es la cultura ahora; lo novohispano es testimonio: la arquitectura, religión y otra cultura que aún lucha por conjuntarse con lo indígena. Oaxaca, importante centro turístico habitualmente capitalizado por no más de dos galerías que promueven y difunden algo que ha dado por llamarse "la escuela de Oaxaca". Desde los años setenta, los tres o cuatro artistas Oaxaqueños relevantes, han librado una justa cultural por fomentar, educar, preservar y difundir lo que son y lo que tienen. Esto ha generado dividendos en todos sentidos, hasta el punto de sobrevalorar cualquier *in promptu* que venga de las manos de un pintor de Oaxaca. Los líderes artísticos que han logrado crear una Disneylandia a escala y sabor real, ven día con día el arribo de nuevos compradores que desean para sí, algo de la iconografía típica de Oaxaca.

En México, los ochentas fueron la década de la pintura, el decenio de las vacas gordas; las exposiciones exitosamente vendidas antes de las inauguraciones y pagadas en petrodólares, el vértigo de los cincuenta mil o setenta mil dólares por cuadro. La mímesis con Bacon, los alemanes neo-expresionistas, los transvanguardistas de Achille Bonito Oliva, etétera. México era comandado por Edward J. Sullivan, Charles Merewether, Miguel Cervantes, Robert Littman, etcétera, etcétera. Se iniciaba el rei-

nado de los curadores en México. El curador tuvo antes otro sentido y función, ahora se resignificaría en actitud y capacidad. Estos nuevos curadores (la mayoría sin estudios curatoriales) resultan importantes por ser la primera generación de curadores estadunidenses nacidos en México, ¿paradoja del neoliberalismo internacionalizado?, o tal vez consecuencia de una visión de nosotros a través de los ojos estadunidenses; donde la búsqueda de lo folclórico y típicamente mexicano, vino a crear un equilibrado contraste con sus modelos artísticos.

En esta década convivieron dos vertientes al caudal del arte mexicano; la primera continuó mimetizándose con las manifestaciones emanadas de los centros culturales en los países desarrollados. Esta continuidad estaba dada por la descendencia directa de la llamada ruptura, lo que se ha convertido en la tradición mexicana de las estéticas derivadas. La segunda vertiente la encontramos en la gama de los neo-nacionalismos recurrentes; así el denominado neo mexicanismo se afianzó como una consecuencia de la exitosa "fridomanía" que se transformó en modelo para la autorreflexión sufriente y gozosa del dolor al estilo mexicano. Este neomexicanismo se potenció cuando el gobierno y la iniciativa privada mexicana lanzaron un asalto al bastión neoyorquino con el proyecto "México: esplendores de treinta siglos". La imagen de Carlos Salinas y sus psicóticas visiones de un México que ahora sí se insertaba en consolidada realidad de la globalización económica al estilo Clinton, tuvo su medio de propaganda con esta propuesta nacional que, por otro lado, nos permitió presenciar el último intento coherente por conjuntar intenciones públicas y privadas mostrando el discurso milenario del arte mexicano. Desde ese punto, nos polarizamos hacia seis años de oscura vacuidad que prologó a la pesadilla mediática del "exitoso" ranchero con botas de charol.

El *yuppie* productivo
28 de mayo de 2000, fin del Museo de Monterrey

Cuando recuerdo los museos de mi ciudad natal,
Colonia, pienso con enorme gratitud
en quienes los fundaron, los administraron y los
han ido completando, pues esos museos han sido para
mí una vivencia cultural decisiva, quizá incluso
más decisiva que la literatura.

– Heinrich Böll
premio Nobel de literatura 1972.

En México los museos surgen con un retraso aproximado de doscientos años. El mecenazgo, entendido como la protección dispensada hacia las artes por sectores privilegiados, se enfatiza en el renacimiento italiano, donde una clase principesca en ascenso, se convirtió en factor clave para la posterior creación de los museos.

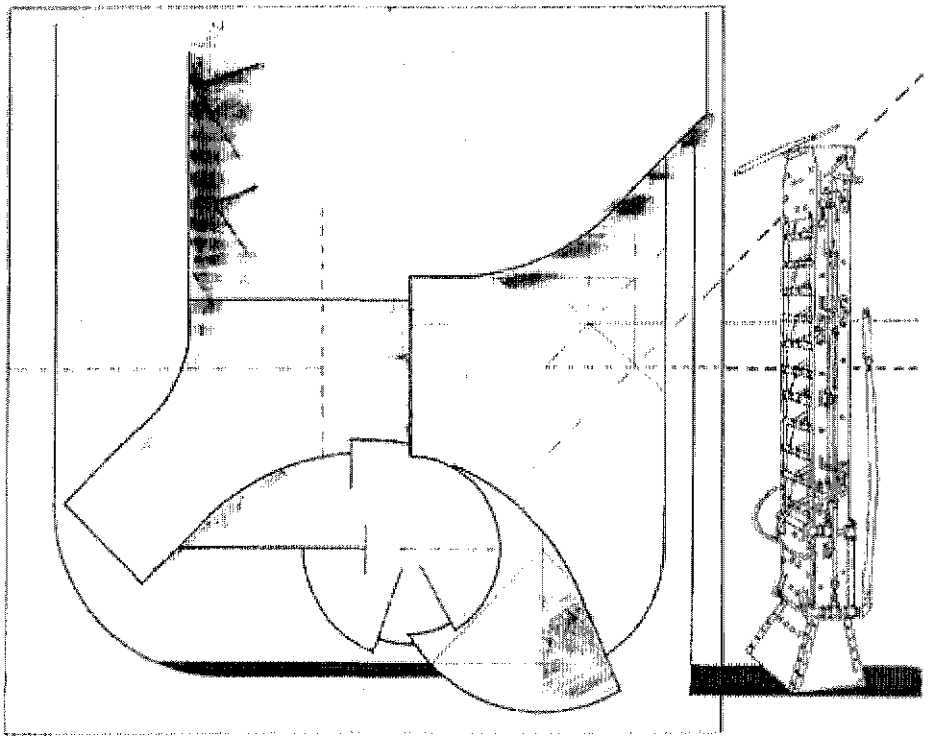
Aquí convendría distinguir uno de los sentidos del mecenazgo; éste no es en sí sólo el patrocinio de artistas, sino que consiste en integrar, a través de las diversas escalas de su ejercicio, un verdadero respaldo hacia las artes.

Un factor importante ejerce fuerte influencia en esta actividad. El legendario ejemplo, cien años más tarde, en la iniciativa del naciente emporio del norte mexicano, de la actividad de los grandes industriales estadunidenses del siglo XIX. La historia de la cultura estadunidense, de las universidades y los museos, y de las sociedades benéficas, éstas sí de filantropía —o sea una actividad sin intereses hacia los sectores de la sociedad menos favorecidos— es fundamental. Muchos de los dirigentes de estas pronto innovadoras industrias, por lo menos en el tímido despertar industrial de la nación en los sesenta, estudiaron en las

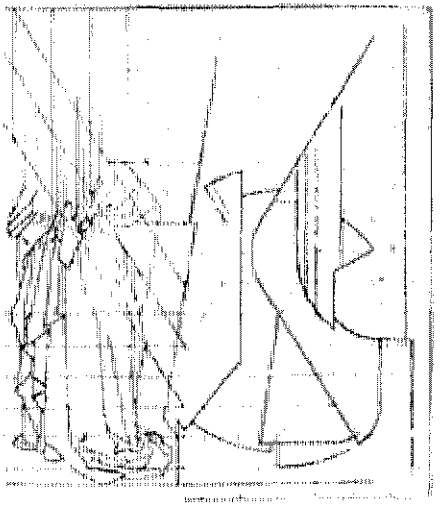
grandes universidades privadas del vecino país del norte. El ejemplo de los hombres que las enriquecieron y de las enormes colecciones de arte que adquirieron en Europa, gracias a sus monumentales ofertas, dieron el estatus cultural exacto, válido hasta hoy, de una sociedad que carecía de credenciales en ese entonces ante el mundo civilizado.

No sólo un museo

En medio de un prodigioso crecimiento económico, producto de las políticas de desarrollo estabilizador, el Estado reanudó su vocación nacionalista y cultural, con las inauguraciones, en 1964, de dos museos clave: el Museo Nacional de Antropología y el Museo de Arte Moderno. En el primero, la definición exacta de



lo mexicano quedo asentada ante la mirada de todos, de aquí y de fuera, en una excepcional puesta en escena, llena de orgullo, de nuestros antepasados. Las ilusiones de los estudiosos y de los primeros en destacar la originalidad de lo mexicano, como Clavijero, quedaron por fin demostrados ante el mundo a través de un impresionante testimonio arquitectónico y museográfico. También la modernidad hacía por fin su aparición, con un espacio propio, en el segundo recinto inaugurado. En el Museo de Arte Moderno, fuera de la tradición pictórica oficialista de los tres grandes, empezaron a surgir nuevas visiones más cercanas a los movimientos internacionales de la época; sin dejar o hacer a un lado su perspectiva nacional. Conviene destacar que el Museo de Antropología no sólo se inscribía en un espacio físico impresionante, a la altura de una nación lista para insertarse en el concierto de los países avanzados, según imaginaban las autoridades, sino que debuta con una óptica diferente a la de los museos tradicionales, la de ser uno de los primeros museos abiertos en el mundo. (Forma de interacción con el público que el Museo de Monterrey retomó y amplió desde su inauguración al escenario de las artes).



Tales instituciones, el Museo Nacional de Antropología y el Museo de Arte Moderno, deben haber tocado la fibra sensible de muchos coleccionistas regiomontanos, industriales y hombres de empresa en su gran mayoría; de sus madres y esposas, patrocinadoras de muchas de las aventuras galeristas y culturales de los

sesentas, para marcar la apertura de los museos en Monterrey y en el noroeste. Gracias a su espíritu independiente y de mirada abierta apareció el primer museo de arte fuera del Distrito Federal: el Museo de Monterrey (MUMO). Algo de su esfuerzo colectivo, entonces puesto en entredicho por el gobierno federal y por grupos radicales en abierta lucha contra el sistema, se derramaba a la comunidad de forma muy distinta que recordaba la iniciativa y generosidad de los industriales neoloneses del siglo XIX. Esa derrama espiritual marcaría a la ciudad de Monterrey para siempre. De ahí el dolor de su actual pérdida. En noviembre de 1977, se abre el museo, y la vida artística y cultural de Monterrey, ahora sí metrópoli, cambia.

Entonces aparece el *boom* de los museos privados y también en los públicos. Al museo institucional se le suma, al año siguiente, el Centro Cultural Alfa; y ya en los noventas la Pinacoteca del Estado, el Museo de Arte Contemporáneo, otra empresa colosal, el Museo del Vidrio, hasta llegar a la más reciente de las instituciones: el de Historia Mexicana. Todos ellos seguidos muy pronto por el Centro de las Artes.

A este discurso de carácter humanista se añaden, en Ciudad de México, otras instituciones como el Museo Rufino Tamayo, el Museo Nacional de Arte y, en especial, creado de manera deslumbrante, telegénica, otro espectacular museo privado, hoy también cerrado: el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, cuyas extraordinarias colecciones continúan exponiéndose en otros lugares. Con la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en 1988, las tareas propuestas de protección y difusión del patrimonio cultural, el estímulo a la creatividad artística y la difusión del arte y la cultura, continúan su proyección en mayor o menor medida, ante la llegada de las instituciones estatales y también privadas. En los noventas, pues, en pleno auge del posmodernismo, de nuevas reglas en el juego cultural, la lógica de la globalización debe ser aplicada con gran velocidad y ajena a cual-

quier línea de especulación emocional. Lo que no da, se hace a un lado. Fuera los sentimientos dignos, fuera los honores al pasado. Lo que no sirve, se tira. ¡Sálvese el que tenga, o que genere ingresos! La sociedad global impone condiciones de trabajo y de recuperación de las inversiones, que han alterado el tradicional orden laboral de las viejas economías de mercados limitados y de balance de los recursos. En ese universo cambiante, muchas cosas, de manera directa o indirecta, son más productivas que otras; en particular, si se emplea la imagen como clave de ventas en el luminoso campo televisivo y por Internet de la cultura *light*, donde el globo completo favorece la información transformada en diversión epidérmica y la noticia en *talk-show*. Lo más llamativo y veloz es lo más atractivo y trepidante, en particular para ciertos productos que deben sublimizar sus contenidos.

En este contexto el cierre definitivo del Museo de Monterrey es un claro testimonio de la mezquindad que los nuevos cuadros empresariales manifiestan más allá de los compromisos filantrópicos básicos. La participación miserable de un buen número de empresas mexicanas en el arte y la cultura, no tiene otra interpretación que la de su pobreza mental. El cierre del MUMO se tramó en lo obscuro de una culpa cobarde, reflejo vergonzoso de México hacia afuera del país.

La exposición de lo ocurrido en mayo del 2000, obedece entre otras razones, a que en 1992 se presentó la exposición *Ignacio Salazar: Retrospectiva 1976-1992* en siete salas de dicho recinto, en páginas posteriores se hará un desarrollo de la muestra en el MUMO. Sólo es menester no pasar por alto un siniestro enlazamiento de dolorosas e irreparables pérdidas para la cultura y el arte mexicano. Al cierre del MUMO le antecedió el importante "Premio MARCO" dotado de 250,000 dólares, el cual fue cancelado sin ninguna información. Tiempo después, tocó el turno al Centro Cultural Arte Contemporáneo (CCAC), propiedad de la empresa Televisa. Emilio Azcárraga Milmo y su entonces esposa

Paula Cussi lo crearon y difundieron, alcanzando excelentes resultados, pero al asumir el mando Emilio Azcárraga Jean, de un plumazo le dio jaque mate. Aquí sí se expuso el motivo del cierre del CCAC: estratégicamente situado en Polanco entre dos importantes hoteles (el Nikko a su izquierda, y el Presidente a su derecha) ¿No servirá el inmueble para propósitos más rentables que la "simple" difusión de la cultura? Claro, su padre tenía una máxima nefasta a propósito de los fines ulteriores de la televisión comercial de todos conocida: "México es un país de jodidos y hay que darles el entretenimiento que merecen". Esto seguramente influyó en la visión del *junior* para actuar súbita y despiadadamente al fulminar al CCAC.

Repentinamente el grupo Pulsar retiró y canceló la Bienal Internacional de Cerámica con sede en Monterrey y, de igual manera, retiró los fondos que aportaba al célebre concurso en Aguascalientes de Arte Joven.

Con los bancos, la cancelación del apoyo a proyectos ha sido generalizada. Las fundaciones culturales y las colecciones de Serfín, Bancomer, Bital, Banamex, entre otros, han sido dolorosamente cerradas y dispersadas sin ninguna información pública que exponga las causas ni el destino de las colecciones. Así la fundación Philip Morris y su compañía después de cuarenta años, cancelaron sus apoyos a las artes. Como en casos anteriores, decidieron reorientar los recursos a otras actividades con mayor impacto social tales como el apoyo a la educación, la salud y a los sectores de la población con escasos recursos. Lo mismo hizo Kraft al cerrar la línea de apoyo a las actividades culturales de todas sus divisiones en México. También los concursos, Johnnie Walker y Omnilife (antes mencionado) repentinamente fueron cancelados.

Continuar exponiendo las diferentes direcciones que van aparejadas a estos verdaderos actos de barbarie, son conceptos que merecen estudios, análisis y críticas abiertas; pesa sobremanera una responsabilidad ética en las voces de nuestro artistas e

intelectuales con mayor solvencia en las comunidades artísticas.Sólo resta mencionar dos detalles, a manera de referencia, que provoquen más dudas de este atípico fenómeno mexicano. El contraste: el 28 de mayo de 2000, mientras cerraban el Museo de Monterrey después de veintidós años de actividad y con una colección de más de 1,500 obras, en Londres la reina de Inglaterra inauguraba la Tate Modern. En uno de los últimos salones Bancomer, un alto funcionario de la casa de bolsa de esa institución expresó de manera discreta sus dudas sobre la validez artística de una interesante instalación que estaba compuesta, entre otros elementos, por un grupo de embudos. En ese tiempo era yo miembro del consejo de selección de dicho salón y me atreví a darle a conocer algunas consideraciones sobre las cualidades de la obra en cuestión; en determinado momento se volvió hacia mí y dijo: "Yo no voy a apoyar proyectos que pretendan tomarme el pelo y a la vez burlarse de mí". Esbozo una maliciosa sonrisa y se despidió.

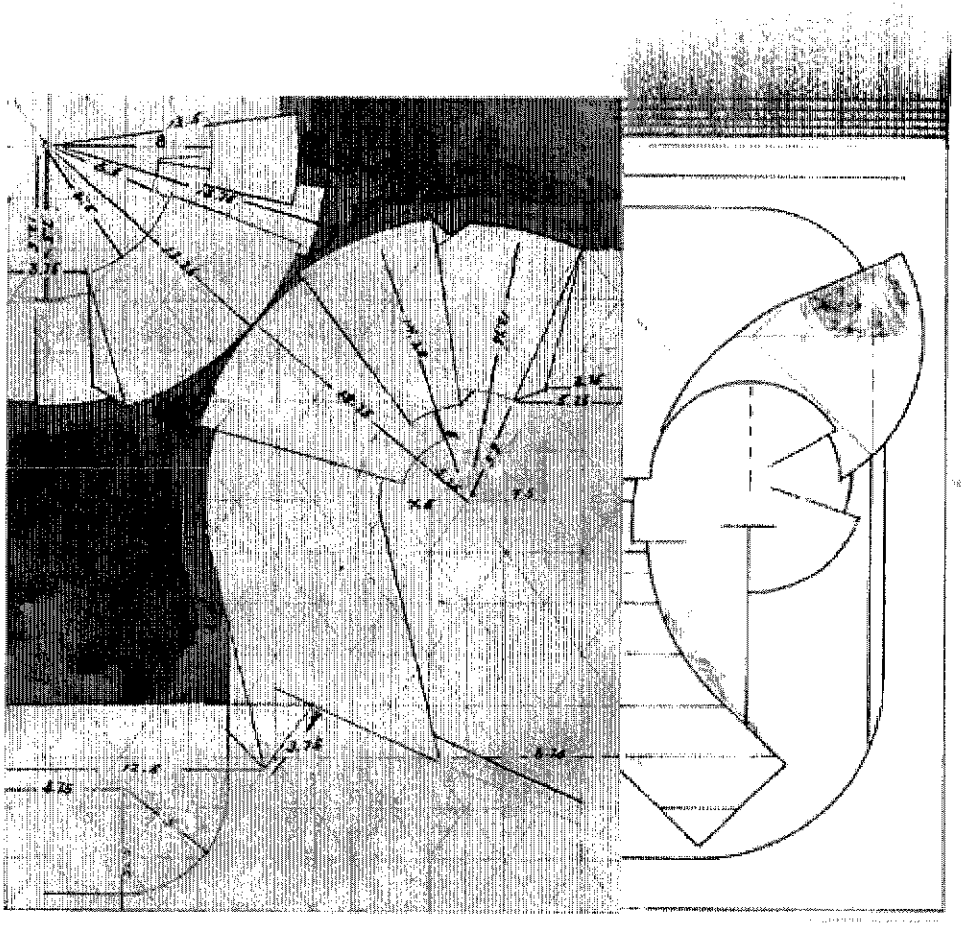
Sobre la abstracción

A continuación se plantean reflexiones que con el tiempo han surgido como producto de mi práctica diaria de la pintura, dentro de esta importante corriente. Estos pensamientos se objetivan en dos direcciones: la objetual, es decir, la pintura misma; y la conceptual, la cual he ido construyendo en el contexto de la vida académica, y con anotaciones durante más de veinte años.

En la exposición Retrospectiva del Museo de Monterrey (MUMO), en 1992, impartí un seminario y un ciclo de conferencias que versaban sobre la historia y teoría de la abstracción. Desde diferentes ángulos presenté las estéticas de esta manifestación, la arquitectura, la música, y algunos textos literarios, los cuales fueron ramificaciones de estos eventos.

A partir de ese evento, las notas que operaron como base del seminario y de las conferencias en el MUMO, convergieron en

un ensayo publicado como epílogo en el catálogo de la muestra: *Aparición de lo invisible. Pintura abstracta contemporánea en México;* asimismo, el lúcido ensayo de Donald Kuspit que acompañó la exposición *The Spiritual in Art, Abstract Painting 1890-1985,* vienen a configurar este capítulo. Esto con el fin de ofrecer una serie de conceptos que permean las obras que conformaron la Exposición Retrospectiva en 1992.



En la pintura, los orígenes de la abstracción aparecen con el hombre mismo. El surgimiento de representaciones no mimetizadas con el modelo, así como de signos y símbolos comúnmente geométricos, son la evidencia del pensamiento abstracto, llevado hacia una imagen. Lo espiritual y, posteriormente, lo religioso se materializan en las formas abstractas. Éstas, cargadas de pensamiento y referencias, se van ordenando a través de generaciones que, a su vez, las van bifurcando por diferentes caminos; indudablemente uno de estos caminos fue el inicio del lenguaje escrito.

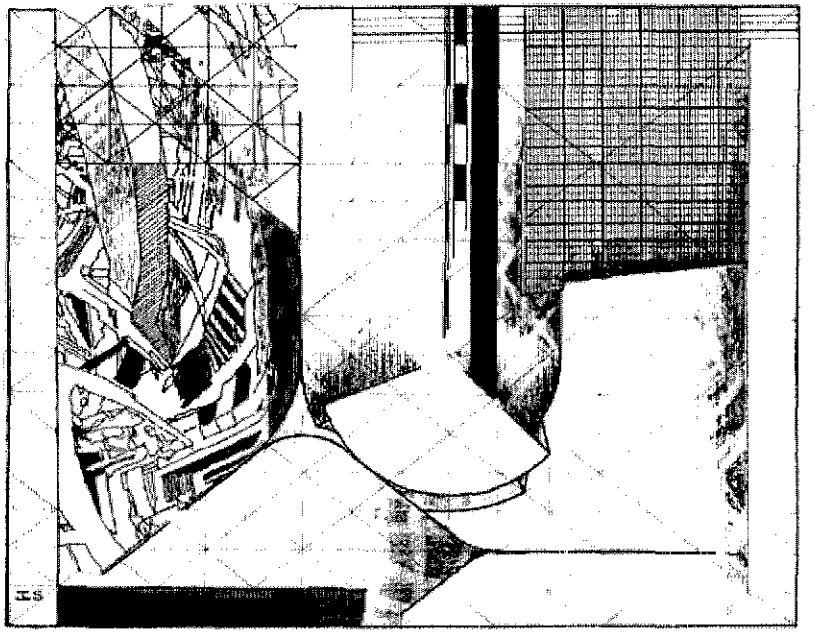
Es común encontrarnos con la siguiente consideración: la abstracción surge con el arte moderno. La atención que atrajo la pintura abstracta entre algunos pintores europeos a principios del siglo XX, ha sido enormemente considerada como la fuente de la pintura abstracta, pero, como veremos adelante, en el ensayo de Kuspit, en esos momentos se realizaban esfuerzos por contraer al materialismo que permeaba al arte. Sin embargo, la pintura como una derivación del pensamiento abstracto no era ni remotamente el origen de la abstracción.

El exceso de materialidad en el arte se plantea al principio de este capítulo de manera esquemática; no obstante, la ausencia de espiritualidad hace necesarias las reflexiones que a continuación se presentan, como un conjunto de ideas que pueden dirigir algunas de las prácticas y conceptuaciones de la pintura en nuestros días.

Pintura abstracta: Eco del espírutu
(1987)

Las imágenes abstractas entregan al espectador la posibilidad de una lectura abierta, ya que al no tener el peso de la relación entre lo conocido y la narración de esos objetos, se puede reinventar la descripción de la obra que se observa. Pero para recrear dicha invención no necesita una conexión con la obra de arte, misma que es producto de la constante sensibilización por parte del observador. Asimismo, la actitud del que ve por primera vez este tipo de pintura, debe contar con una buena dosis de curiosidad y disposición para, con ello, iniciar el recorrido de algo que nunca había visto; experiencia muy difícil, pues no se trata de que la obra lo entretenga, sino que acepte tenerla para sí. Este es uno de los principios que cimientan el acto de ver. De tal manera que esta apertura se lleva a cabo cuando el observador pasa al siguiente espacio: el de penetrar en la pintura y no quedarse en la epidermis de la misma.

Este espectador de "buena voluntad", que no siente que se estén burlando de él, puede iniciar el recorrido hacia adentro de la obra. ¿Cómo? ¿Por dónde? Aquí es donde haber visto ayuda y conduce de la mano por el recorrido, ya que tanto la obra abstracta como la representativa se realizan bajo conjuntos similares en sus bases generales. La utilización de los materiales y recursos técnicos, en todas sus variadas posibiidades,



es terreno común de la pintura; y es el artista el que encuentra la *forma idónea de llevar a su última consecuencia lo que él considere* el medio apropiado para expresarse. En esto la obra abstracta ha explotado una veta donde los creadores han inventado modos de utilización que corresponden a las nuevas maneras de hacer, apoyándose en la adopción de materiales que han producido las diferentes tecnologías en el curso del presente siglo; los cuales van desde los soportes no convencionales, pasando por las computadoras, hasta el regreso a las técnicas tradicionales, donde el criterio de un arte nuevo en sus inicios requería de medios consecuentes para aproximarse a la idea de totalidad en la renovación del arte.

Pero esto no es suficiente para vivir una obra abstracta, porque el relámpago de la técnica puede conducir a la técnica misma, y el ojo necesita algo más que deslumbrarse mo-

mentáneamente. Esto no ocurre en el caso de todos los pintores abstractos. Aquí es donde el ojo se desliza sobre todo lo que la composición regala, a quien la lleva a cabo y a quien la ve.

Cada fase de lo que entendemos por composición es muy extensa. Ahondar en las múltiples variantes de las facetas creativas puede tomarle al artista toda una vida, ya que constantemente se reinventan los temas compositivos con los cuales se trabaja una pintura. Este rehacer con un lenguaje propio no se da cubriendo todos los capítulos que la composición encierra, sino que hay una elección preferente hacia uno o varios de ellos, y sobre esto se va tramando la manera de componer del pintor. Dicho campo es inagotable, y ha encontrado en la pintura abstracta el escenario perfecto para continuar renovándose a partir de los diferentes tratamientos del espacio, la luz, el color, el ritmo, las texturas, los formatos o la escala, entre otros. Y le ha dado a la pintura la oportunidad de ser, en sí misma una pintura sin representar hechos u objetos al servicio de algo. Es decir, la pintura adquiere plena autonomía de las referencias, ya que la composición es el ser de esa obra, y encuentra en ella la forma de procrear el trabajo de pintar hasta que la vida se agota.

Ahora bien, las maneras de componer la pintura abstracta son tantas como pintores existen. Pero aparte de ese gran número de singularidades compositivas, han surgido grupos de pintores en diferentes épocas cuya voluntad de poner énfasis en su proyección espiritual ha encontrado en la pintura abstracta la vía directa para comunicar los valores de sus pensamientos o reflexiones. Aquí es donde la pintura representativa —comúnmente conocida como figuración— se queda a la mitad del camino para los intereses estéticos de quien requiere la representación particular y subjetiva de su yo, o cuando existe la intención de proyectar algún sentimiento profundo que, en este caso, no es la descripción del mismo sino su esencia. Ello no quiere decir que se renuncie al entorno o a la naturaleza sino que han surgido

nuevas experiencias y problemas en otros niveles: los desafíos de los desarrollos sociales en las grandes urbes, la exploración del yo, el descubrimiento de sus ocultos procesos y motivaciones, así como los avances de la creatividad humana en las esferas de la ciencia y la tecnología. No se trata de un simple juego artístico o formal con base en las ideas y la pintura, sino de algo que tiene que ver en mayor medida con un concepto individual y su relación con la humanidad

En el lienzo como campo de operaciones, la mancha, el restregado, el goteado, y la calidad de la materia del pigmento, son testimonios de la presencia del pintor, volcándose ahí la conciencia de lo espontáneo y lo libremente pintado, presentándose como individuo a través de la crónica de su impronta y la concreción de su procedimiento. Durante este ejercicio constante, el flujo de los momentos al pintar es vertiginoso y, por demás, dinámico. La búsqueda por lo absoluto se convierte en utopía atemporal interna que elásticamente se contrae y estira, según el autor, se acerca a lo que su yo interno le dicta, cuando acepta o modifica lo que ha realizado en su jornada de trabajo.

Lo anterior adquiere en la totalidad de un conjunto de pinturas un aspecto capitular, ya que cada cuadro es, en sí, una suma de aciertos y de fracasos y, al mismo tiempo, mantiene una hermandad con el resto por medio del anhelo de encontrar un cúmulo de momentos que, agrupados, crean el espíritu general de la pintura y de la abstracción. Ante este camino no se puede tachar a la pintura abstracta de falla de la humanidad, ya que su apertura es clara en el ámbito de la expresión, así como también testimonia sobre la gran variedad de todo tipo de temperamentos e ideas de quienes la practican. La historia moderna de la pintura, según Merleu-Ponty, y su esfuerzo para desprenderse del ilusionismo y adquirir sus propias características, tiene una dimensión metafísica. En este deseo es donde la pintura abstracta crea los cimientos que le dan sentido de profundidad, en el cual las apa-

riencias se desvanecen dando lugar a la idea sin presencia o, mejor aún, a su esencia. Transmitir el sentido de las ideas plásticas y estéticas través de una pintura abstracta, presenta un problema de comunicación, ya que el pintor no pretende conectar al espectador con su obra mediante un mensaje preparado y perfecto; por lo que sólo al existir una afinidad o sentimiento hacia ella será posible contemplarla.

Tal como se entienden en estos días los diferentes tipos de comunicación, no es posible inscribir la pintura abstracta en alguno de ellos, ya que en sí no comunica en esos contextos, más bien induce a la contemplación de la obra de otro ser humano. Parte, debido a esto, el problema que presenta la pintura abstracta en nuestro momento es el de poder continuar un sentido de expresión interior y espiritual frente a una sociedad que ve a esta pintura como otra simple forma de comunicación, lo cual provoca, en un gran número de casos, insensibilidad y falta de respuesta hacia ella. Al mismo tiempo, el carácter concreto que, como objeto, posee el cuadro abstracto, lo ha hecho vulnerable a todos los peligros y corrupciones que existen en el mercado del arte. Pero esto es ahora el clima general en la pintura que, con el gran despliegue de habilidades mercantiles por parte de los comerciantes, y la fama y fortuna de los artistas, ha contribuido a la confusión que se refleja hoy día en el medio de las artes visuales. Sólo manteniendo los valores inventivos y de libertad interior, así como la lealtad a los fines del arte, la pintura abstracta continuará su camino de independencia crítica y creativa dentro de una cultura que requiere perpetuar la bases de su sobrevivencia.

Sobre la espiritualidad en el arte contemporáneo[1]

Lo "espiritual" es un concepto problemático en el arte contemporáneo. Cuando Kandinsky publicó, en 1912, *De lo espiritual en el arte*, la naturaleza de la espiritualidad en el arte resultaba mucho más clara de lo que es ahora. Para Kandinsky, lo espiritual se identificaba con "la búsqueda de lo abstracto en el arte".[1] Esto se daba en oposición a la "pesadilla del materialismo".[2] El arte era unívocamente visto como "uno de los elementos más poderosos" en "la vida espiritual un complicado pero definitivo y fácilmente definible movimiento hacia el frente y en ascenso."[3] Hoy en día, el arte no parece ser un elemento tan poderoso en la vida espiritual, y la vida espiritual no parece evidenciarse en el arte en general. Después de más de tres cuartos de siglo de arte abstracto y del desarrollo de una abstracción que parece haber purgado deliberadamente la espiritual *Stimmung* —atmósfera— que Kandinsky pretendía que destilara la abstracción, la abstracción misma se ha convertido en materialista (el trabajo de Frank

[1] Kuspit, Donald, *Concerning the Spiritual in Art*, Nueva York, Abbeville Press, 1985, pág. 313.

[2] Kandinsky, Wassily, *Concerning the Spiritual in Art*, (1912), Dover, Sadler, 1977, pág. 17.

[3] *Ibid.* pág. 2.

Stella es un buen ejemplo de ello), y resulta difícil imaginar cómo los artistas han podido crear obras que posean, en palabras de Franz Marc, una "mística construcción interior".[4] El artista actual parece poseer menos de la "necesidad interna"[5] a la que apelaba Kandinsky, así como un menor impulso hacia las expresiones espirituales. La negación de la dimensión espiritual en el arte abstracto, su conversión en una empresa meramente formal, material y externa, lo ha convertido en otra forma del "arte por el arte", una "condición" del arte que Kandinsky describió como un " banal despilfarre de poder artístico", una "negligencia de significados internos."[6] Es, en verdad, como escribió Franz Marc, "terriblemente difícil presentar a nuestros contemporáneos con regalos espirituales."[7]

Lo que ha sucedido, en parte, es que el arte abstracto de hoy no resulta ya un arte de oposición, especialmente en oposición crítica a lo que Meyer Schapiro llamó "las artes de la comunicación". Para Schapiro el problema es la presión sobre el artista por "crear una obra en la que transmita un mensaje de antemano preparado y completo, a un receptor relativamente indiferente e impersonal."[8] En el caso de la mayoría del arte abstracto contemporáneo, esto significa que la abstracción misma se ha convertido en un mensaje completo y preparado, "calculado y controlado en sus elementos," una experiencia estética predecible y transmitida impersonalmente. El arte abstracto ya no es entendido como una construcción interior y mística, transmisora de significados internos a través de " la cualidad del todo," disponible

[4] *Ibid.* pág. 4.

[5] MARC, Franz. "Spiritual Treasures", en *The Blaue Reiter Almanac*, New York, Viking, 1974. pág 59.

[6] KANDINSKY, *Op. cit.*, pág. 26.

[7] Ibid. pág 3.

[8] MARC, *Op. cit.*, pág. 55.

sólo cuando se han alcanzado "el estado mental y sentimental adecuados para ello."[9]

La obra de arte abstracta tiende a convertirse en otro tipo de comunicación "reproducible."

Algunas obras abstractas contemporáneas luchan por resistir esta tendencia. Hoy en día, el enemigo de la abstracción espiritual no es solamente la "estricta tiranía de la filosofía materialista,"[10] así como una sociedad que parece estar empecinada en reducir al arte en otra forma más de comunicación, sino también la inconsciente inclinación de mucho del mismo mundo artístico en tomar un camino de menor resistencia para con la sociedad materialista,[11] convirtiéndose en una forma de comunicación que, aunque poco convencional, resulta dócil y obediente. A lo que se debe oponer es, precisamente, al deseo de navegar en el *mainstream* de la comunicación social, ya que ello nos despoja de la necesidad interior. La dificultad para la abstracción hoy, es mantener un sentido de *Stimmung* espiritual, frente a una sociedad que asimila al arte abstracto meramente como otra forma de comunicación, que nos torna insensibles y sin respuesta. Como ha escrito Schapiro, la experiencia artística, así como la creativa, involucra "un proceso completamente opuesto a la comunicación, tal como es entendida ahora."[12]

La abstracción auténticamente espiritual no "comunica" tanto como "induce una actitud de comunión y contemplación." Ofrece "un equivalente a lo que es considerado como parte de una vida religiosa: la sumisión sincera y humilde a un objeto espiritual, una experiencia que no es otorgada automáticamente,

[9] SCHAPIRO, Meyer, *Recent Abstract Painting*, Nueva York, Braziller,1978, págs. 222-223.

[10] *Ibid.*, pág. 223.

[11] KANDINSKY, *Op. cit.*, pág. 2

[12] SCHAPIRO, *Op. cit.*, pág. 223.

sino que requiere de una preparación y purificación del espíritu." Es principalmente (en este tipo de arte) que se vuelve posible tal contemplación y comunión con el trabajo de otro ser humano, el sentir del perfeccionamiento sensible e imaginativo de otro."[13]

La abstracción más significativa de hoy refleja un conflicto interno, entre la voluntad , con apoyo de la sociedad, para comunicar convencionalmente y la voluntad personal para experimentar espiritualmente.

Ahora bien, la obra abstracta con un planteamiento espiritual se enfrenta también al conflicto inherente de otro tipo de destino material, que la ha llevado, a través de la comercialización, a su inevitable reducción en un producto de lujo. Ha sido

[13] *Ibid.* pág. 224.

institucionalizada, no sólo como decorativa, sino como el más inútil, o espectacular, u ornamental, de los productos de consumo. Como menciona Schapiro, el arte abstracto, más que cualquier otro tipo de arte, está expuesto a una "peligrosa corrupción" debido a su cualidad "concreta":

> La obra pictórica exitosa ( ) es, pues, una comodidad única de alto valor mercantil. Los cuadros son, quizás, los objetos creados por el hombre más caros del mundo. La enorme importancia que se le otorga a una obra artística, como un objeto precioso que es anunciado y conocido con relación a su precio, tiende a afectar el consciente a nivel cultural. Le pone un sello a la pintura como objeto de especulación, confundiendo los valores del arte. El hecho de que la obra tenga un cierto estatus significa que el acercamiento a ella no sea lo suficientemente inocente; se está demasiado preocupado con el futuro de la obra, su valor como inversión, su capacidad de supervivencia en el mercado y la manera como simboliza el nivel social del poseedor.[14]

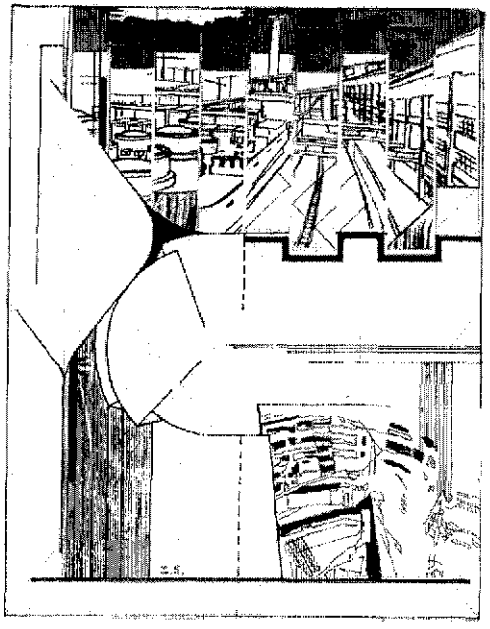
Esta situación solamente intensifica la lucha entre la espiritualidad y la comunicación en el arte abstracto, ya que si la espiritualidad es reducida meramente a comunicar un mensaje preparado, su valor como objeto único, especialmente creado, se vuelve más relevante. Es este sentido de unicidad material lo que resulta comercialmente valorado. Al mismo tiempo, la espiritualidad es una cualidad particularmente única en la actualidad. Así, lo espiritual en forma artística —la atmósfera espiritual como excedente de unicidad indefinible, aunada a la materialmente única obra de arte abstracta— eleva posteriormente el valor comercial y el estatus social de la obra. La espiritualidad legitima el éxito mundial de la abstracción.

[14] *Ibid.*

Frente a tales obstáculos, el mejor arte abstracto contemporáneo alcanza su integridad espiritual, con los mismos recursos que cuando apareció la pintura abstracta, salvo que ahora son requeridos con gran urgencia: silencio y alquimia. Ambos eran ya evidentes con Kandinsky y desembocaron en su idea de "la abstracción total" y "el realismo total" como senderos distintos hacia un mismo propósito.[15] La abstracción total es una especie de silencio: "el divertido soporte de la realidad ha sido retirado de la abstracción." El realismo total es una especie de alquimia: "la divertida idealización de la abstracción (el elemento artístico) ha sido retirado del objetivo ( ) Con lo artístico reducido a un mínimo, el alma del objeto puede ser oída al máximo, a través de su caparazón, ya que la refinada belleza externa ya no puede distraer." Tanto en la abstracción total, como en el realismo total, el divertido exterior ha sido eliminado, generando un sentido de necesidad interior. Tanto la abstracción total (el silencio total sobre el mundo) como el realismo total (transmutación alquímica del objeto mundano) involucran el mismo proceso de reducir "lo artístico" a un grado mínimo. El arte que parece "puro" en su ser, resulta, ya no representa, sino "presenta", como la indicación subjetiva de una necesidad interior y como una "objetividad" radical. De esta manera, para Kandinsky el sentido de la necesidad interna del arte y la pureza del ser que articula, convergen en una auténtica abstracción espiritual. Como menciona Kandinsky, el resultado es "la abstracción más intensamente efectiva", esto es, atmósfera espiritual o efecto.[16]

La dirección del arte hacia el silencio, el objetivo de la abstracción radical, es inseparable del entendimiento de la abstracción en un sentido iconoclasta , como lo apunta Renato Pog-

[15] KANDINSKY, "On the Question of Form", en *Blaue reiter Almanac*,1912, pág. 158.
[16] *Ibid.*, págs 160-62



gioli.[17] Poggioli relacionó lo iconoclasta con "la mística de la pureza," y percibió el silencio, así como lo concibió Sthéphane Mallarmé, como el instrumento de la pureza. Theodor W. Adorno unió "la postura del silencio fugaz y en caída"[18] con la moderna "tendencia de las obras de arte por despojarse del elemento atmosférico, al mismo tiempo que es conservado mediante una negación deliberada."[19] Este "elemento atmosférico" es lo que Kandinsky denominó como *Stimmung* espiritual, o "tendencia trascendental." El silencio deliberado, la negación deliberada, son una gran manera de sostener la elusiva atmósfera espiritual de la obra abstracta, reduciendo despiadadamente la artisticidad ("refinada belleza externa") a un mínimo absoluto. Seguramente el silencio intenta eliminar a la belleza por completo. Paradójicamente, el silencio absoluto se convierte en lo radicalmente bello, así como para Hegel el espíritu abstracto absoluto se convierte en un ser radicalmente concreto. El silencio evoca un extático sentimiento de inmediatez, una experiencia de belleza radical, rompiendo con todos los hábitos de mediación que están asociados con la percepción. El logro del silencio es la lógica conclusión del proceso de negación, que es la abstracción. Un silencio concluyente es el resultado irreductible de una abstracción reductora.

[17] POGGIOLI, Renato, *The Theory of the Avant-garde*, Nueva York, Harper & Row, 1971, pág. 181.

[18] ADORNO, T.W. *Aesthetic Theory*, Londres, Routledge & Kegan, 1984, pág. 297.

[19] *Ibid.*, pág. 386.

De acuerdo con Paggioli, la pureza del silencio, tiene como implicación que el arte pueda liberarse de "la prisión de las cosas" (el ruidoso sonido de la realidad). El silencio es también una manera que posee el arte de sugerir la trascendencia de las condiciones de su creación, y pareciendo ser hecho por sí mismo, lo cual es otra de las implicaciones que definió Mallarmé sobre la obra de arte como "hiperbólica." Finalmente, el silencio "trasciende los límites, no sólo de la realidad, sino del arte mismo, al punto de aniquilar al arte en el intento de descubrir su esencia más profunda."[20] El silencio es "un proceso de destilación y de condensación": purificación. Poggioli observó que Amédée Ozenfant estaba en lo correcto al pensar que el silencio representa "la necesidad por una libertad extrema y una intensidad extrema de sentimiento": libertad espiritual absoluta. El problema es cómo crear un silencio esencial en el arte abstracto contemporáneo.

Así, el arte abstracto debe plantearse caminos más complicados para llegar al silencio. Schapiro nota que Kandinsky estaba consciente de la dificultad por lograr el silencio, lo cual explica, en parte, su giro del gesto a la geometría, que parecía más silenciosa. En *1931* Kandinsky escribió: "Actualmente, en ocasiones, un punto dice más que una figura humana ( ) El pintor necesita objetos discretos, silenciosos, casi insignificantes ( ) Que tan silenciosa es una manzana junto a Laocönte. Un círculo es aún más silencioso."[21] Muchos artistas abstractos han incrementado el silencio abandonando incluso la geometría, a excepción de la geometría del formato del cuadro, que en ocasiones hace eco en el orden de una reja, como en el trabajo de Agnes Martin. El tacto mismo se encuentra bajo una gran restricción; se vuelve a menudo inhibido. Como apunta Adorno: "entre más espiritu-

[20] Poggioli, *Op. cit*, págs. 201-202

[21] Schapiro, *Op. cit*, pág 205.

ales se vuelven las obras de arte, más corroen su materia."[22] En el caso de Robert Irwin y James Turrell, la obra parece carecer de sustancialidad. El silencio puede ser entendido como la materia corroída de la obra de arte completamente espiritual.

Ahora bien, la aproximación alquímica ofrece una manera distinta de utilizar la abstracción para articular lo espiritual. Al transformar la materia, así sea la materia más extraña y fortuita, en la "mística construcción interior" del arte, el artista brinda al material un significado interno y, por lo tanto, lo utiliza para generar una atmósfera espiritual. Esto resulta menos destructivo para el arte, utilizando su naturaleza material para acrecentar sus posibilidades espirituales en lugar de cancelar ambas. La aproximación alquímica enfatiza el poder transformador del arte. El arte no sólo tiene la capacidad de transformar los materiales, ubicándolos en un orden de percepción y entendimiento estéticos, sino también de transformar la percepción y el entendimiento de distintos tipos de ser, volviendo explícita su conexión interna. Tanto el silencio como la alquimia son espirituales, pero donde el silencio es una articulación de lo inmaterial, la alquimia es una demostración de la unidad de lo inmaterial y lo material. Joseph Beuys dijo que "el hombre no consiste solamente en procesos químicos, sino también en ocurrencias metafísicas."[23] El arte abstracto alquímico puede ser entendido como un lugar de enormes ocurrencias metafísicas, como un lugar espiritual. Sin embargo, el arte abstracto, como proceso alquímico, es un medio, no de ofrecimiento sino como un soporte imaginario disfrazado, para dogmas religiosos, para explorar las posibilidades de "unir lo que se ha separado", como lo anota Bruno Ceccobelli.[24]

[22] ADORNO, *Op. cit.*, pág. 130.

[23] SHARP, W., "An Interview with Joseph Beuys", en *Artforum*, diciembre, 1969, pág. 45.

[24] Citado de Franz HAKS, *Domenico Bianchi, Bruno Ceccobelli, Gianni Dessi, Giuseppe Gallo*, Catálogo de Exposición, Museo Groeninger, 1981, pág. 15.

La abstracción alquímica intenta evocar un sentido de unidad, y ahí, el contraste formal es leído como una unidad metafísica, y cada elemento pictórico se convierte en simbólico de manera subliminal.

En este sentido, las abstracciones de silencio y de alquimia convergen en su propósito común de lo que Ernst Cassirer llamó "la fecundidad simbólica," su gnosticismo. El cuadro produce una "experiencia sensorial (la cual) en virtud de la propia organización inmanente del cuadro, retoma una especie de articulación espiritual."[25] La fertilidad simbólica, en la que la obra abstracta es experimentada como posesora , devuelve la percepción a una apariencia de "grado cero", en el sentido de "la escritura en grado cero" de Roland Barthes; la obra como un todo es leída de manera espiritual, mas que de modo empírico. Lo que esto significa ha sido indicado por Max Kozloff, quien señaló, al escribir sobre la versión de Rothko de la pintura silenciosa, que es necesario "encontrar ese nivelador de conciencia que transformará una tela planamente pintada en un resplandor que se perpetuará en la memoria." Sin este nivelador no hay razón para " *contradecir la sospecha de que él (Rothko) no es sino el creador* de contenedores pigmentados de vacío."[26] El problema fue planteado de manera distinta por Michel Conil-Lacoste, quien observó que "hay dos lecturas para Rothko: no sólo la del técnico del color, sino también el corazón comprometido con el misticismo."[27] Como menciona Kozloff, sólo cuando "el espectador mismo, al tener una mayor intención en las vibraciones cromáticas (de los

[25] Citado de Donald Kuspit, "Fertilidad simbólica en Mark Rothko y Clyfford Still", en *Arts*, marzo, 1978, pág. 120.

[26] Kozloff, Max. "Mark Rothko", en *Renderings*, Nueva York, Simon & Schuster, 1959, pág 152.

[27] Conil-Lacoste, Michel, "La trascendence de Rothko", en *Le Monde des Arts*, marzo 1972, pág. 13.

cuadros de Rothko) aprende a descontar la superficie, (para que) la obra completa cese *de ser*, como un objeto concreto," que el carácter "místico" o "espiritual", así como su "belleza trascendental" se evidencian.[28] Esta belleza es materialmente actualizada como color, pero el color mismo se convierte en una experiencia trascendental, adquiere fertilidad simbólica, cuando parece inmaterial y, por lo tanto, más inmediato. Lo que Yves Klein llamó "el sistema místico" de "la fertilidad universal del color"[28] es capital para el efecto de inmediatez trascendental o fertilidad simbólica de mucha de la pintura silenciosa. Cuando Marc se refirió al arte abstracto como "una construcción mística interior", en efecto estaba hablando de su poder extático de convertir lo dado de manera empírica a algo trascendental.

Lucy Lippard anotó que la tradición de la pintura silenciosa, o "pinturas monótonas" o "superficie vacía" no tiene una "intención nihilista."[30]

Su vacío es realmente una forma de expresión espiritual:

> Lo último en la pintura monótona, monocroma, es el bastidor blanco o negro. Como dos extremos, lo s colores acromáticos son asociados con la pureza y la impureza, abierto y cerrado. El lienzo blanco en una tela "vacía", donde todo puede ser potencial; la pintura negra obviamente ha sido pintada, pero más allá, escondida, destruida. Una exposición de pinturas negras que iban de Rodchenko a Humphrey, a Corbett a Reinhardt, así como otra de pinturas blancas únicamente, de Malevih a Klein, Jusama, Newman, Francis, Corbett, Martin, Irwin, Ryman y Rauschenberg, serían una lección a quienes consideran tal arte "vacío."[31]

[28] KOZLOFF, *Op. cit*, pág. 151.

[29] Citado por Aldo PELLEGRINO, *New Tendencies in art*, Nueva York, Crown Publishers, 1966, pág. 238.

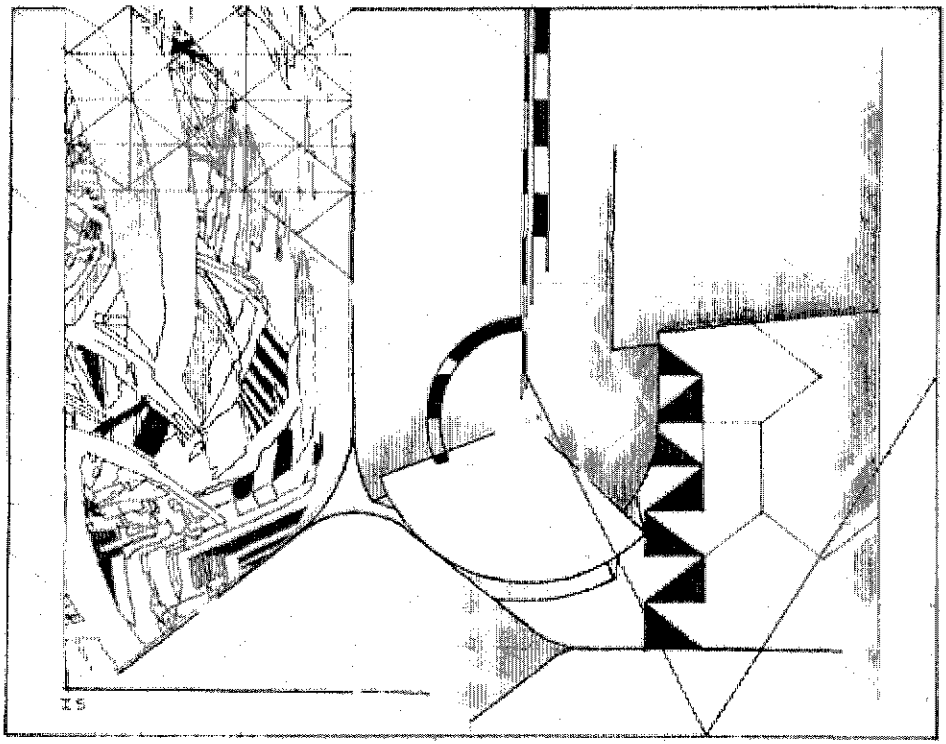
[30] LIPPARD, Lucy, "Silent Art: Robert Mangold", en *Changing*, Nueva York, Dutton, 1971, págs. 130,132,134.

[31] *Ibid.*, pág. 134.

Dentro de este contexto, cabe recordar la insistencia de Ad Reinhardt en que "sólo puedes lograr afirmaciones absolutas negativamente";[32]

una manifestación que resulta inseparable del entendimiento básico de la abstracción como negación. Reinhardt relacionó su pintura con la "larga tradición de la teología negativa, en la que la esencia de la religión, en mi caso la esencia del arte, es protegida o se intenta protegerla de ser derribada o vulgarizada o explotada."[33]

[32] Cita de Robyn Denny en "Ad Renhardt", en *Studio*, diciembre, 1967, pág. 264.
[33] *Ibid.* pág. 267.



Para Reinhardt la forma de mandala "cuadrada, cruciforme, unificada, perfectamente limpia",[34] que utilizó en sus famosas pinturas negras o negativas, tiene el mismo propósito de las "sensaciones cromáticas desmembradas" de Rothko por preservar la atmósfera espiritual. Mientras, como había notado Lippard, algunos artistas, como Barnett Newman, dan la bienvenida a la "interpretación asociativa o simbólica," y otros "se oponen con vehemencia a cualquier interpretación y niegan el contenido místico o religioso, que se lee en ocasiones en sus obras como el resultado de la holgura y calma inherentes en el mismo tema monótono,"[35] no se puede negar el efecto generado por la negativa de la abstracción silenciosa. La pintura de silencio, contemplada de un modo más que casual, tiene un efecto ominoso simplemente por su concreción radical, su inmediatez incondicional. Esto puede, o no, ser interpretado iconográficamente, pero es funcionalmente místico: esto es, que no es el vehículo de comunicación de un dogma religioso, sino de cierto tipo de experiencia irreductible, no discursiva. Muchos de los pintores del silencio que rechazan en su trabajo un gran significado religioso, temen que su obra sea apropiada por un sistema de credo, convirtiéndose en un instrumento no necesario de fe y no un fin por sí mismo. Entonces, perderá todo el poder de su negatividad. La cuestión de la creencia religiosa está separada de la cuestión de la experiencia espiritual, que es lo que ordena la pintura silenciosa.

Podemos decir que la pintura abstracta silenciosa trabaja a través de su efecto holísitico. Parece articular una unidad irreductible, que sobrevive cualquier intento por diferenciarla. En la pintura de mandalas, esta unidad permanece pero es comunicada a través de formas finitas que adquieren importancia simbólica. Lo simbólico, en este contexto, es una especie de frontera en-

[34] Reinhardt, Ad., "Angkor and Art", en *Art in America*, diciembre, 1961, pág 44.
[35] Lippard, N , *Op. cit.*, pág.136.

tre lo comunicativo y lo espiritual, en el sentido de la distinción de Schapiro. El símbolo es una forma de límite de materialidad y, como tal, un acercamiento a lo inmaterial. Ofrece tanta comunicación, un mensaje tan preparado y completo, como lo permita la pintura abstracta espiritual. El problema con el simbolismo espiritual utilizado por este tipo de pintura, es que tiende a convertirse en un cliché comunicativo debido a su familiaridad cultural o carácter tradicional o sino tiende a ni siquiera comunicar la espiritualidad, convirtiéndose en una forma aburrida, vacía. El arte espiritual simbólico, una extensión comunicativa de la pintura silenciosa, debe dramatizar (volver a espiritualizar, revitalizar) las formas que utiliza para volverlas convincentes espiritualmente. Esto lo hace fusionando el carácter eterno, con un contenido mundial que parece tener una significación mística, un significado interno. Esta interacción y reconciliación genera una atmósfera espiritual.

El recurso espiritual en las mandalas —líneas de fuerza ordenadas en un campo espacial, entrelazando sistemas , generando una energía expansiva, sublime e implicando una energía cósmica más allá del espacio terrestre— tiene una historia remota. Quizás la mandala menos complicada y más accesible naturalmente sea la sección de oro (o áurea): una relación de dos partes con un todo donde la relación de la menor parte con la mayor, es la misma que la de la mayor parte con el todo. Esta proporción mística, existente más allá de la invención, no es comúnmente considerada como mandala, pero es exactamente lo que es. El trabajo de Dorothea Rockburne está dominado por una articulación cromática de la sección de oro:

> Uno de los aspectos que hace tan fascinante la sección de oro para Rockburne, es la correspondencia que sugiere, por ejemplo, el

acorde musical que resulta más satisfactorio para el oído —el sexto mayor— vibra en una relación que se asemeja a la Sección de Oro. La misma relación es igual a la relación de dos números de la serie numérica Fibonacci, inventada por el matemático italiano del siglo XII. El sistema numérico de Fibonacci es la basa para tan diversos "sistemas" como los patrones espirales de cierto tipo de coníferas, así como las espirales de algunas conchas de animales marinos. Todas estas relaciones fascinan a la artista, quien dice que al trabajar con estas proporciones de la Sección de Oro, resultan en magia. Las proporciones generan esta magia cuando las ordena.[37]

Es la magia de volverse consciente, del reconocimiento alquímico de la relación secreta y de la identidad. Esta magia es también algo más: la revelación del contenido espiritual, disponible directamente en la forma universalmente simbólica de la sección de oro, inmanente en la realidad natural —esto es, la revelación de una construcción interna de la naturaleza—. Esto es una estructura que parece representar a la razón, pero de hecho apunta más allá de la razón. La preponderancia de la sección de oro en la naturaleza es inexplicable, por lo que puede ser descrita como mística. Para Rockburne, la sección dorada es, de hecho, una ocurrencia metafísica en la frontera entre lo físico y lo metafísico, una experiencia espiritual, la articulación de un significado espiritual. La sección de oro es la mandala fundamental en el intento de Rockburne de objetivar sus sentimientos en colores, de acuerdo a la concepción de Jean-Paul Sartre, citado en los diarios de Rockburne, que "un sentimiento no es una disposición interior, sino una relación objetiva trascendental, que tiene como objetivo descubrir lo que es".[38]

[37] MARLAIS, Michael, *Dorothea Rockburne, Drawing: Structure and Curve*, New York, John Weber Gallery, 1978. págs. 4-5.

[38] Citado en *Spector*, Naomi. *Dorothea Rockburne: woring with the golden section*, Nueva York, Weber Gallery, catálogo de exposición, 1976. pág. 7

La relación lógica que constituye la sección de oro, estructura las relaciones cromáticas que expresan un sentimiento. Seguramente, la sección de oro es una especie de piedra filosofal "transformador / transmisor," como lo expuso Beuys —cargando a colores inertes con significado espiritual, transformándolos en experiencia espiritual, llamada sentimiento auto-reflexivo—. El equilibrio de colores, establecido por la relación de la sección de oro, es simultáneamente física y metafísica, como un sentimiento concientizado (lo que Beuys llamó el "Yo provocador" y la "idea" evocada a través de la actividad artística del Yo; lo que Kozloff denomina "el nivel de consciencia").

Aunado al hecho de encontrar el elemento eterno en el evento contemporáneo, como Jensen, y al acto de comunicar la inmediatez del color, como en Rothko o Klein, objetivar una verdad no histórica y matemática es, indiscutiblemente, la base de crear y reconocer la pintura abstracta como la de Rockburne. Si el color es la naturaleza en su forma más conspicua y poderosa, entonces la sección de oro resulta en lo espiritual en gran evidencia, teniendo la silenciosa fuerza de un símbolo que transmite un sentido de lo inevitable, así como *una incomprensión del orden cósmico. La sección de oro demuestra* que un símbolo auténtico es una manifestación directa de la construcción interna de la naturaleza, así como un signo, que sugiere la experiencia espiritual de esa construcción. En el trabajo de Rockburne, el color activa el símbolo para hacerlo sugerente de la experiencia espiritual, para hacerla hipnótica, un fetiche que apunta a una relación extática con el todo del ser, y presenta esta unidad de manera esencial. Para toda la sofisticación que utilizan los que recurren a la mandala, su meta es una relación inocente al extremo.

William James propuso "cuatro puntos" del estado místico, Inefabilidad, Cualidad No Ética, ser Transitorio, y Pasividad." Evelyn Underhill, al encontrarlos inadecuados, propuso cuatro alternativas o "Reglas o notas que pueden ser aplicadas como pruebas en cualquier caso":

1. El verdadero misticismo es activo y práctico, no pasivo y teorético. Es un proceso de vida orgánico, algo que todo el ser hace; y no algo sobre lo cual el intelecto presenta una opinión.

2. Sus objetivos son completamente trascendentales y espirituales. No tiene que ver con añadir, explorar, re ordenar, o mejorar nada en el universo visible. Los pinceles místicos alejan ese universo, aún en sus manifestaciones sobrenaturales. Aunque no descuida su deber a lo mucho, como afirman sus enemigos, su corazón está dirigido al no modificable Uno.

3. Este Uno es, para el místico, no solamente la realidad de todo lo que existe, sino también un Objeto de Amor vivo y personal; nunca un objeto de exploración. Dibuja todo su ser hacia adentro, pero siempre bajo la tutela del corazón.

4. La unión viva con este Uno —que es el término de su aventura— es un estado definido o una forma de magnificar la vida. Se obtiene, no por una realización intelectual de sus encantos, ni tampoco de sus anhelos emocionales. Aunque éstos deben estar presentes, no son suficientes. Se llega por medio de un arduo proceso psicológico y espiritual —el llamado camino místico— vinculando la recreación del carácter con la liberación de una nueva, o algo lenta, forma de conciencia; la cual, impone en el ser la condición, que en ocasiones es mal denominada, éxtasis, pero mejor apelada Estado de Unidad. [39]

Aplicando el criterio de Underhill al arte abstracto que asegura articular el estado místico, se puede reconocer que, mientras las mayoría de los trabajos no satisfacen la mayoría de las opiniones, muchos satisfacen alguna u otra, sugiriendo que no

[39] UNDERHILL, E. *Mysticism*, New York, Noonday Press, 1955, pág 88.

sólo articulan aspectos del estado místico, sino también el proceso de darse cuenta de ello. Muchas de las pinturas que parecen mostrar "corazón" a través de su inmersión en el color, también lo utilizan para crear el silencio que renuncia el universo visible, para quitar "lo mucho", salvo en la forma restante de diferencias de color y variaciones de tono dentro de un solo color. Las pinturas alquímicas-simbólicas parecen estar interesadas en forzar, no sólo evocar, una conciencia latente del estado de unidad. En general, los trabajos holísticos parecen simbolizar tan concretamente como es posible, como si la materialización de la unidad pudiera producir conciencia de sí misma, bajo una demanda latente. Todas estas obras pretenden renovar al arte como un proceso místico y demostrar que la obra artística puede funcionar como una absoluta realidad sustituta.

Muchas obras abstractas muestran un proceso de trabajo "activo y práctico", a través de lo obtenido de manera empírica hasta lo espiritualmente articulado. Por una parte, hay trabajos que intentan articular el estado místico trabajando a través de las apariencias de la naturaleza, hacia un símbolo unificado de lo *sobrenatural. Las obras de Morris Graves, Mark Tobey, y mas* recientemente Bill Jensen son ejemplos importantes. Por otro lado, existen obras que intentan evocar un sentido de lo prehistórico, un estado primigenio que se convierte en un emblema del estado místico. Como ejemplos sustanciales están las distintas aproximaciones de Bruno Ceccobelli y Eric Orr. En ambos casos, el artista está intentando funcionar de manera chamánica. En general, puede argumentarse que, en un principio, fue una intención chamánica lo que indicó el camino a la abstracción: el artista estaba tratando de dar una nueva forma a la definición arcaica de si mismo. El intento de convertir "la configuración de momentos sensuales" a "facetas espirituales", con el fin de demostrar que en una obra de arte pura "nada se debe tomar literalmente," que su materialidad y sensualidad sólo consiguen un sentido

vivencial, por medio de su atmósfera espiritual,[40] es la esencia de lo chamánico. Es el corazón de lo que el artista Mimmo Rotella llamó "la metamorfosis mística,"[41]una metamorfosis que es responsabilidad del arte. La intención de articular lo que Klein llamó "el gran vacío" o lo que el Grupo O denominó "la zona del silencio" a manera de demostraciones, no solamente signos, de presencia espiritual, es puro chamanismo. Cuando Klein, en sus Cosmogonías de 1961 observó manifestaciones de la atmósfera terrestre, tales como la lluvia, el viento, y los rayos solares, como presencias espirituales, reveló una intención chamánica. Quizá era más chamánico cuando insistía que los muros vacíos de su exposición en la galería Iris Clert en París, en 1958, "zonas de sensibilidad pictórica inmaterial," fueran pagadas en oro puro, porque "la mayor calidad de lo inmaterial debe ser pagado con la mayor calidad del material."[42]

Mientras que estos esfuerzos chamánicos parecer caerse —uno de los famosos usos de Klein de su azul inmaculadamente concebido, la decoración de la ópera de Gelskirchen con dos grandes paneles monocromos en azul y dos grandes murales en relieve de esponjas naturales en azul, 1957-59, parece tan material como místico— la intención puede ser más crucial que el resultado, como la señal de que la intención espiritual sobrevive en el arte. De esta manera, una de las paradojas al tratar de comprender las manifestaciones de lo espiritual en el arte, es que no se está siempre seguro del resultado, lo cual es a su vez, un signo de que el arte es un proceso arduamente espiritual.

[40] ADORNO, T. *Op.cit.*, pág. 129.
[41] Cita de PELLEGRINI, pág 262.
[42] *Ibid.*, pág. 262

Museo de Monterrey - Septiembre de 1992

Proyectar una muestra retrospectiva con 16 años de quehacer artístico, no tiene el suficiente peso histórico, para imaginar la consistencia de un plan ambicioso en un periodo relativamente corto, de cualquier manera, una invitación de esta naturaleza no fácilmente se descarta, siendo más fuerte la curiosidad por atisbar un camino recorrido, y así tantear al porvenir.

La ruta se trazó siguiendo tres direcciones: *a)* exposición con un desarrollo cronológico en el plan curatorial y museográfico, *b)* ponderación de la temática abstracta como constraste hacia la preponderancia de las tendencias figurativas y neo-mexicanas prevalecientes en el momento, y *c)* proyecto de difusión museo-educativo a través de un seminario, un ciclo de conferencias y un libro correspondiente con la muestra.

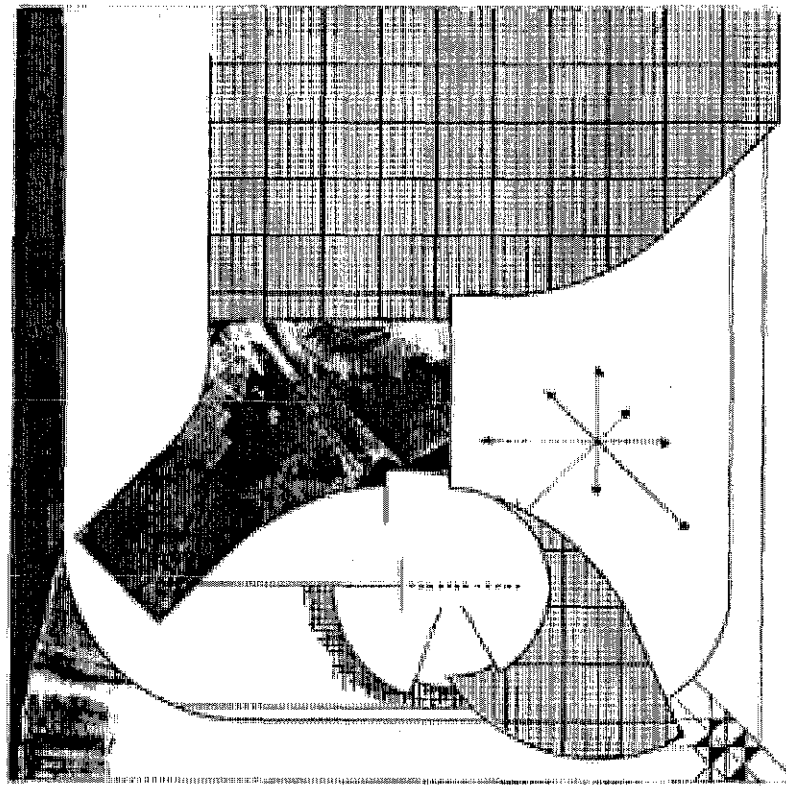
Siete salas del museo sirvieron de escenario para las diez temáticas que compredieron el proyecto; estas fueron:

1. Variaciones de la "S".
2. Cromosólidos.
3. Cromotransparencias.
4. Templos
5. Serie de los páneles.
6. Biombos.
7. Serie negra.
8. Cuartos y teatros.
9. Construcciones y objetos.
10. Estados de la anunciación.

Las anteriores etapas que comprendían la exposición, fueron acompañadas por diez diferentes ensayos críticos realizados por igual número de teóricos, los cuales se distribuyeron en las siete salas por medio de textos en los muros.

Los resultados de una exposición de estas dimensiones, presentan una suerte de proceso de destilación en la asimilación de

las experiencias; así como en el aprendizaje del complejo de estrategias que entran en juego. Uno de los aspectos más relevantes, en la posibilidad que surge de una vivencia como ésta, donde se presenta la oportunidad de visualizar prospectivamente a la pintura y sus ramificaciones, a través de una visión retrospectiva real y concreta. El objeto nuevamente deviene en idea proyectiva. Esta experiencia proporcionó el conocimiento sensible para seguir adelante por bastantes años más.



Capítulo VI
De vuelta al MAM-1999: La revuelta de Hannah

Entretelas

Aparentemente la ropa es algo básico en la civilización. Tejer es una habilidad sumamente antigua y ha sido desarrollada a través de la historia de la humanidad, en la cual el nivel de sofisticación en algunas de las civilizaciones "primitivas", es sumamente alto. La tecnología postindustrial, así como la química contemporánea han convertido a la ropa, en una industria de enormes proporciones, esto se puede traducir en el hecho de valorar la importancia de la vestimenta hasta el punto en que se puede analogar con lo indispensable. La variedad de fibras y los métodos en el uso de las mismas, posibilitan la creación de telas. Esto además del embellecimiento, como pueden ser las impresiones o bordados, convirtiendo a la misma tela en algo parecido al metal o a la piedra. Así, la imaginación artística se puede desplegar. Sin embargo, más allá de estos potenciales básicos, se encuentra la apariencia visual (y sensorial) en el comportamiento de cualquier prenda mientras es usada. En este sentido, la historia del arte es plena en representaciones e indicaciones de la ropa y su uso pero, principalmente, en la figura vestida. Nos encontramos ante una historia visionaria de la tela que puede rastrearse a través de su poética en la pintura y la escultura.

A lo largo del tiempo el arte se ha volcado en las fascinantes capacidades de las telas arrugadas, estiradas, colgadas, lisas o ásperas y en muy diferentes circunstancias. La artisticidad de las costureras, de las tejedoras o del sastre han hecho uso de sus capacidades directamente a través de la moda; y del arte de la sastrería es apreciado mediante los mismos esfuerzos visuales que demanda el arte, tanto en el espectador como en el artista. La sustancia básica del arte se expande y eleva a través del uso expresivo que alcanza la costura y las telas. Las ropas son objetos hechos con telas, que conllevan mensajes más allá del poder de la ropa en sí misma.

Las telas crudas, o en bruto, al no ser directamente usadas por la costureras o el sastre, pueden ser utilizadas indirectamente por un artista, quien podrá ver en un montón de sábanas todos los elementos potenciales para poder crear una visión pictórica.

Cabe señalar que la percepción visual que se ha desplegado en la fabricación de las telas es tan antigua como la propia ropa. La constante idealización que han hecho los artistas, ha ayudado a entrenar a los ojos del mundo para disfrutar de las telas y crear las necesidades estéticas que van más allá del uso de las mismas. Las telas son usadas para decorar y embellecer no sólo por su apariencia directa, sino porque nos han mostrado la increíble variedad de obras de arte que se han realizado con ellas desde la más remota antigüedad.

En Occidente podemos rastrear el complejo uso de las telas en el arte durante la época helenística 500 años a.C. y, sobremanera, en la escultura clásica. Posteriormente la escultura y pintura romana, conformaron las convenciones utilizadas por los artistas de las primeras épocas del cristianismo. Estas convenciones persistieron hasta la Edad Media, época en la cual se presentaron algunas estilizaciones.

Podemos seguir el trayecto de las telas como elementos esculturales desde las fuentes clásicas hasta la Edad Media. Estas se convirtieron en fórmulas rígidas o en abstractos esquemas

decorativos. Con la reaparición del naturalismo en el siglo XIII en Italia y Francia, permitieron eventualmente marcar la diferencia de estilos entre las telas renacentistas y las del norte de Europa. En estas dos regiones, y en esos periodos de tiempo, es donde vamos a detenernos, ya que la inclusión de las telas en las pinturas que conformaron mi exposición *Sobre la duda* en el Museo de Arte Moderno en 1999, se presentan dentro de las dos corrientes del arte antes mencionadas: el Renacimiento italiano, y el Gótico del norte de Europa.

Hasta el siglo XVIII es donde podemos encontrar que la representación de la figura humana estaba conformada por cuatro elementos fundamentales dentro de la pintura: la cabeza, las manos, los pies y la ropa.

Así, la pintura en sus direcciones polisémicas, puede narrar, describir, simbolizar, sugerir, presentar, representar, etcétera, y es en algunas de esas direcciones donde se pueden inscribir la figura humana y las telas. Al eliminar las partes figurativas (el cuerpo) de la pintura, así como cualquier otro elemento representativo (entorno, mobiliario, espacio, luz, accesorios etcétera), y conservar a la tela como un elemento aislado, de inmediato, pierde su sentido de objeto anexado, o de estar al servicio de. Esa tela separada del cuerpo que cubría o adornaba es, a su vez, separada nuevamente de la pintura; esto le da una nueva presencia y la resignifica: se transformó en algo aislado, en algo que no es necesariamente un objeto; hasta cierto punto, esta nueva "cosa" pierde de manera parcial su esencia de tela.

La pintura se recrea a sí misma en una especie de acción especular, resurge a cada momento con una clara dependencia de sí misma, renace para sí; se reaviva con la acción de cada pintor. Esta acción se semeja a la música recreada por el intérprete quien dota de un nuevo sentido a lo ya hecho. Ese nuevo sentido es un encadenamiento con el arte y los artistas, es la eterna genealogía de la creación.

En la nueva obra reaparece el paradero del origen; hay un desprendimiento de la obra madre, y aparece algo que parece, pero que es totalmente en sí, conservando una genética. En este devenir de la pintura, hay una desfiguración —o tal vez ¿una transfiguración?—, la cual altera la apariencia de lo pintado. Aquí estamos en la posibilidad de inscribir una fase de lo que viene a ser el proceso iconográfico de la abstracción.

En mi pintura, desde 1995, la abstracción es el campo donde se van a desenvolver las telas; es el proceso del desprendimiento de la tela del cuadro en que fue pintada originalmente. Se ejercita una especie de síntesis que es, en sí, una abstracción, lo cual se logra no por la apropiación de un fragmento en la pintura de otro autor, sino por la inclusión de dicho elemento en una nueva composición, donde viene a ser algo ajeno y difícil de asociar iconográficamente.

En el universo de la creatividad, la abstracción no es un todo hermético que opera en una dinámica tautológica, ya que la podemos vivir en sentidos diametralmente opuestos. La dimensión espiritual al ser discretamente excitante, alcanza en el silencio (no en la mudez del cuadro, como equivocadamente *malinterpreta* H.-G. Gadamer), la máxima elocuencia del yo subjetivo. Sin embargo, lo planteado en el capítulo anterior, que se refiere a la espiritualidad en el arte contemporáneo, es una de las direcciones cardinales en el vasto campo del pensamiento abstracto en el arte. Así, la materialidad que en apariencia conllevan los complejos temas compositivos, se transmutan en verdaderas abstracciones lo cuales en efecto, pierden el silencio que provoca el vacío, pero no dejan de ser abstracciones que al final son gestadas como producto de las imágenes mentales.

Las telas ya no son, han perdido su relación con el cuerpo que cubrían, con los colores, la escala, el espacio y demás vínculos con la pintura original. Lo que ves, ya no es lo que es, y la tela puede asociarse con un paño o un manto pero ahora se haya aislada y abstractamente disociada.

En este movimiento pendular entre el cuadro modelo y el cuadro creado, se intercala con suma discreción la paráfrasis. Ésta no se desarrolla como una recreación directa ni una interpretación amplificativa de una pintura. La paráfrasis viene a ser una metáfora del fragmento; sin embargo, en esta conceptualización, van implícitas dos actitudes de consideración hacia la pintura. La primera se basa en el reconocimiento a la calidad en la obra que se parafrasea; y la segunda es el homenaje a un pintor en particular, y a su obra en lo general. Lo anterior se encuentra en la elección del cuadro, el fragmento y el artista, lo cual amalgamado con la pintura a realizar, viene a constituir la intención de un todo.

En otra dirección, está la abstracción de la tela. Se presenta con un nivel diferente de complejidad en relación con la obra modelo, a través de la ligereza que proporciona la transparencia.

Recordemos que la característica básica de una tela o prenda es cubrir y proteger. La primera, la desnudez; la segunda, del medio ambiente. Así, la opacidad en las telas, ha sido una condición de cualidad en las mismas. Son escasas las ocasiones donde podemos ver a través de la seda o el lino, lo que se halla debajo de las mismas; en la mayoría de las ocasiones vamos a encontrar piel. La tela, en su opacidad, se pinta semejando una piel arrugada. Es difícil configurar la orografía que le es propia, no obstante entendiendo el sentido del ritmo y las cualidades de la modulación en el color, es posible controlar la disuelta cualidad de una tela. Hacerla transparente, es otra historia. Desde las cromotransparencias, dejar ver lo que se encuentra detrás o debajo, es una constante obsesiva en mi trabajo, la cual ha sido empleada con diferentes propósitos, y con la utilización de procesos técnicos y compositivos, producto de años de práctica.

Técnicamente la mejor aliada de la transparencia es la paciencia, así como la cuidadosa observación del comportamiento de las diferentes gamas cromáticas que van "construyendo", en

este caso, la tela. Parto de bases muy luminosas, sobreponiendo capas cada vez más obscuras, intercalando ciertos blancos o colores bastantes claros, como lo hacían Jan Van Eyck, Petrus Christus o Van Der Weyden; pero en el caso de las telas, para lograr características de una seda, satín o terciopelo, entre otras, es preciso observar las exquisitas cualidades en la obra de Gerard Ter Bosch; este pintor realizó algunos de los cuadros del género más sofisticado, al alcanzar a representar la esencia y diferencia sutil entre uno y otro material. Su pintura combina elegancia y el exquisito refinamiento de estilo con un extraordinario dominio técnico en la representación de texturas y superficies bañados por la luz. En sus mejores obras se produce un silencioso efecto de aislamiento e intimidad y una lucidez implícita muy delicada. Como decía Paul Valery: "Perdón. Uno siempre debe disculparse por hablar de pintura". No puede evitarse la alianza con la técnica en las telas transparentes; el cambio de lo opaco a lo transparente sólo se logra a través de ello, y al trasminar lo transparente al resto de la obra, se alcanza el sentido de totalidad en el cuadro.

Al mencionar arriba la inclusión de las telas en la exposición del MAM en 1999, hago referencia a dos polos del Renacimiento en el tratamiento de las telas; el Renacimiento italiano y el Gótico en el norte de Europa; es menester exponer los propósitos de esta elección. En cuanto a ellos, el temperamento de una y otra región, viene a contribuir en la manera de entender los pliegues. El carácter meridional ha sido determinado por una compleja red genética, que se sobrepone y a momentos se fusiona con otras redes en el tiempo y el espacio. Grecia y Roma se recrean con el mar y la naturaleza como ejes de su existencia; la fuerza del placer y la alegría aparecen en cada obra creada en estas regiones, miles de años a.C.; las telas y el mármol, la encáustica, los frescos y mosaicos, se condensan de erotismo y complacencia a cada centímetro del vasto mundo del arte grecorromano. Esta herencia creó al Renacimiento y su estética del pliegue.

El norte de Europa surge de la lucha con el mar, el bosque, los pantanos y el frío. Decenas de siglos previniendo y restaurando lo que el viento helado provoca, tanto en el entorno como el carácter de los seres que han habitado en estas regiones. La sorprendente minuciosidad descriptiva de los primitivos flamencos es consecuencia de este carácter. Las escalas se contraen debido a diferentes motivos: los espacios donde se trabaja son pequeños; la iluminación es escasa y por eso es importante alumbrar un soporte reducido; el álamo y el roble se estufan y ensamblan en pequeño ante una humedad fría e irregular. La pintura se trabaja con una vivencia diferente del tiempo y de la luz, la personalidad pausada y contenida, es manifiesta en el arte del norte de Europa. La organicidad mediterránea aquí aparece geometrizada, cada paño, capa, vestido o túnica, se convierte en una forma caleidoscópica, plena de ángulos cristalizados, luminosos y brillantes; todo se transmuta por medio del granate, la alzarina, la azurita, el cinabrio o el abayalde. La tela es en un momento dado la pintura, todo gira en torno a lo sacro y a la tela, al espíritu y al cuerpo. El lenguaje simbólico de las telas del norte de Europa, tiene una definida personalidad, rasgos que vamos a encontrar en cada región, a lo largo de la historia del arte, y en diferentes países.

Sobre la duda se inauguró en marzo de 1999 en la Sala Antonieta Rivas Mercado, estuvo compuesta por treinta y ocho cuadros, con una curaduría realizada por Guillermo Sepúlveda y Eduardo García. Como hacía 23 años atrás, esa noche cayó un gran aguacero. Sin embargo, no se fue la luz y el director del INBA pronunció un discurso tan intrascendente como la ausencia de la directora del MAM.

En este sentido, la duda es uno de los parámetros del pensamiento cartesiano y se expande a los terrenos de las ideas y las

cosas; los hechos se realizan entre las dos dimensiones anteriores, y la mente reflexiona y especula aglutinada por la *duda*. En la pintura y en cualquier gramática creativa, el elemento duda se presenta, asalta o se disfraza con suma velocidad. Cada movimiento en la vida de un pintor se tiñe con la *chroma* de la incertidumbre, ésta ondula las etapas de la existencia artística: a veces más, a veces menos, pero nunca está ausente. Ahuyentarla es un esfuerzo vano; aceptarla, lo hace humano.

De la duda se deriva lo extraño. Esta derivación no alcanza a tener sentido en la naturaleza de las cosas; hay algo de ajeno con el todo; esto ajeno puede percibirse como una carencia en el sentido del orden o de cierto equilibrio formal o conceptual. Paradójicamente, lo extraño alcanza una importante categoría estética, porque fundamenta a través de lo atípico el comportamiento artístico, no como conducta, sino como cualidad singularizada del objeto. Validar y ejercer esta categoría, es prerrogativa del que ve (en nuestro caso, de quien vive la pintura); observar lo extraño en una pintura es traspasar al mundo lo que Alejo Carpentier llamó "lo real maravilloso".

Por ello, las pinturas presentadas en mi exposición del MAM, conllevan elementos opuestos entre sí, como lo abstracto en algunas formas, en contraste con la aparente representación en otras (las telas), la estructura compositiva creada en cada obra, en consonancia con algunos temas de la composición en la otra pintura; el sentido de paráfrasis *versus* la autonomía de la pintura creada, entre otras. Estos son ejemplos de lo que anteriormente se explica en relación con lo extraño.

La revuelta de Hannah

El enojo que causó la entrevista realizada por Hannah Van der Hooch en el libro que se publicó con motivo de la exposición *Sobre la duda*, vino a confirmar los bajos rangos de visión crítica y autocrítica en la escena artística mexicana.

Para empezar, la primera contrariedad se presentó con la dirección del MAM, que tajantemente se opuso a que apareciera la entrevista en la publicación, sobre la base de los siguientes motivos: se hace mención de manera ofensiva a un importante proyecto del MAM llamado "Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano", dicha muestra convocó a 22 artistas para realizar paráfrasis de igual número de maestros europeos. Se condicionó entonces el apoyo económico del libro, hasta que se eliminara la entrevista (al final no hubo apoyo alguno para el libro); funcionarios del INBA expresaron verbal y personalmente su inconformidad con el texto; y, por último la directora del MAM no asistió a la inauguración de la muestra.

Otro interesante conjunto de reacciones ante el texto se presentaron durante el tiempo en que permaneció la muestra en el museo, donde comprobé que a la mayoría de las personas que de forma directa se les preguntaba su opinión acerca de la entrevista, no podían hacerlo porque no la habían leído; los que sí la habían leído, preguntaban por qué me había atrevido a incluir algo tan desfavorable hacia mi trabajo, haciéndome saber a través de su mirada compasiva, su solidaridad hacia mi persona.

De este modo, el texto de Van der Hooch permitió entender algunas de las reacciones que podemos encontrar en el ámbito de las artes plásticas en la Ciudad de México, donde el protocolo y la diplomacia se presentan con nuevas fases en un plazo relativamente corto. En esta nueva diplomacia no se dice lo que se piensa y cualquier opinión se da a terceros y "en cortito"; la forma diferente de pensar es sinónimo de agresión y nadie está dispuesto a padecer las consecuencias que acarrea la crítica; lo *ligth* se ha filtrado hasta el último rincón de la relación entre artistas y de estos con los espectadores, con la obra de por medio; la redituable cortesía mercadotécnica ha venido a ser el lubricante en las relaciones entre el arte y el público.

Algunos indicadores nos pueden guiar en el entendimiento de estos comportamientos que tienen poco de león y mucho de bovino: al finalizar las utopías y, con ellas, la polarización ideológica, queda como remanente un modelo endogámico cuyo único campo de batalla lo encontramos en la competencia y eficiencia dirigidas hacia el incremento del capital; así, el contrario es el que actúa diferente ante un modelo único. Esto nos lleva a la creación de clubes de optimismo y de buenas relaciones públicas, ahí no cabe la crítica, y la autocrítica es suicida; la hipermaterialización globalizada ha alcanzado parte de la pintura; sin embargo, aún quedan rincones para el refugio contra la simpática medianez.

Uno de los pronósticos expresados por algunos compañeros del gremio, como consecuencia de la entrevista de Hannah Van der Hooch, era que habría consecuencias en la relación obra-mercado. No sucedió absolutamente nada, y lo que me llamó más la atención, fue el hecho de que ningún coleccionista hizo el más mínimo comentario al respecto. Esta es una prueba irrefutable de la influencia que ejercen las ideas u opiniones en el comercio mexicano de la pintura.

Regresar al MAM 18 años después, confirmó que cada exposición es una gran lección. Se evidencian los alcances de la obra artística en su panorama cultural; la relación de escalas entre una carrera y las proyecciones del entorno: ¿qué progresos presentan las instituciones responsables de la difusión y promoción de la cultura en relación con las de hace 20 años, en la Ciudad de México? ¿Cómo ha cambiado la crítica y los análisis artísticos, la relación obra-público, obra-mercado? Etcétera, etcétera, etcétera.

Estas confirmaciones y dudas se agolpan y presentan con el insomnio en una madrugada; o sobre la duda, viene a añadirse una última duda: ¿y ahora qué?

Sólo resta tomar aire, y esperar otro encuentro con Hannah Van der Hoock.

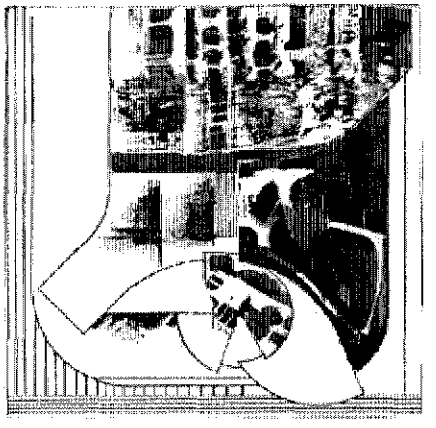
Capítulo VII
Siete visitas (Un inicio)

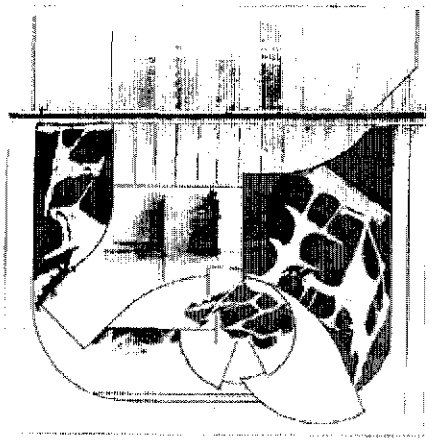
Es preciso considerar la distancia que hay entre una pintura y una fotografía de la misma, en varios sentidos, ya que nos vamos a encontrar con que las cualidades disminuyen y sólo hallaremos referencias al original. En este cúmulo de pérdidas, la escala nos marca una de las más considerables diferencias. Imaginemos *Las bodas de Caná* de Paolo Caliari reducidas al tamaño de una postal, o *El tiempo de Mario* del veneciano Gianbattista Tiépolo en una hoja tamaño carta. Cada obra ha sido compuesta a partir de la escala y el formato, la ubicación de la pintura se encuentra en íntima relación con estas dos determinantes del cuadro; el ángulo de visión y la distancia, también dependen de la escala ya que, por lo general, en la ilustración (libros, revistas, etcétera) se leen en noventa grados o aproximaciones, y en la pintura real, la multiangularidad es permanente en el recorrido del cuadro. De igual manera en las pequeñas escalas, se presentan importantes diferencias entre original y reproducción. Toda buena pintura pierde algo con la fotografía, y a la mala pintura, de hecho, no le va tan mal.

Al color le sucede algo parecido. Los azules, rojos, y demás colores. Casi siempre son referencias del original pero, es en la sutileza de un matiz (Reinhart) o en la intensidad de un tono

(Andrea del Sarto) donde todo intento en la reproducción es en vano, ya que una de las cualidades de la pintura es la historia de superposiciones con diferentes consistencias del pigmento. Y si esto presenta dificultades perceptivas en el original, en la reproducción desaparecen, esto es porque los procesos fotográficos y de impresión, aplanan y funden en una a las diferentes capas de color. Lo mismo para con las cargas, ya que desde Andrea Mantegna o Fantin-Latour hasta Francis Bacon, nos vamos a topar, con que éstas desaparecieron. Son tantas las partes de la pintura que se atenúan o desaparecen a través de la reproducción que obliga a considerar verla en vivo o conformarse con una idea de lo que es.

En ocasiones, el entorno donde se encuentra una pintura le da sentido a la misma, esto se presenta por igual en los murales o en las obras de caballete. El ambiente donde vemos una obra puede estar ubicado en las calles, edificios y casas, templos, plazas, etcétera. Hasta el clima o la posición que ocupa la ciudad en el país; tales son los casos de Venecia, Roma, Atenas, París, Amsterdam, Brujas, Gante, La Habana, Nueva York, o Caracas. Es preciso completar la unión de un cuadro con el ámbito cultural del mismo, pero esto va más allá cuando aparece lo inesperado. Ese momento se presenta al contemplar un cuadro de Bronzino y percatarse que la chica que se encuentra al lado viendo la misma obra, podría ser la hermana de la mujer que aparece retratada; así empieza a darse este fenómeno con cada día que permanece uno en ese lugar, la reverberación visual acaba por convertirse en una cámara de eco, donde ya no alcanza uno a distinguir en-





tre las personas, los objetos, la ciudad o la pintura; fundiéndose todo en un *continum*.

Las reflexiones expresadas antes, son consecuencia de una derivación de la pintura que demanda toda la energía posible, ésta es: el estudio de la misma. Esta condición de la pintura se va presentando en la vida artística, desde varias fases de un mismo cuerpo. Enumerarlas en un orden de importancia es tarea personal y de conciencia; sin embargo, a manera de ejemplo, podríamos mencionar: las fases preceptúales, entendidas estas como un todo, susceptible de ser fragmentado desde diferentes enfoques; las fases psicomotrices, que literalmente nunca pueden alcanzar el nivel de dominio deseado, o al menos en consonancia con la búsqueda por lo absoluto; las fases teóricas que tienden a expandirse en múltiples direcciones, hasta que se llega al punto cero, es decir no más teoría derivada de la pintura, el cuadro se convierte en objeto que se refleja teóricamente en sí mismo; los estudios entre la pintura, las sociedades, la historia, la economía, la filosofía, etcétera. Se van conformando en complejas estructuras, las cuales, a momentos, se funden con las ciencias o se separan hasta los confines de lo intangible.

Como consecuencia del acercamiento de las ciencias sociales y las humanidades con el arte, el campo de estudios en la pintura ha presentado una tendencia a los enfoques epistemológicos. Esto ha creado una intrincada trama de cruces entre los conceptos, las ideas y el pensamiento específico, con cada una de las disciplinas artísticas.

Ante el enorme número de estudios e investigaciones que se hallan dispersas o guardadas en los gabinetes de los especialistas, es tarea de estos promover la creación de un centro de estudios contemporáneos de las artes; concentrar ahí las reflexiones sincrónicas de dichos estudios así como estimular la interdisciplinariedad y el intercambio de proyectos.

En este sentido, la UNAM se encuentra en posibilidades de replantear sus esquemas en los centros de investigación y, de esta forma, proyectar una nueva era en los estudios de las artes en concordancia con la multiplicidad de formas en el conocimiento.

En otro sentido, la condición autorreflexiva de la pintura, provoca que en ciertos casos, el pintor se vuelva hacia sí mismo como objeto de estudio, convocando a la conciencia al centro del quehacer en la pintura; sin embargo, también contamos con el artista que estudia el arte como un todo y dividido en partes; estudiar deviene así en una elección que se pone en contacto con las necesidades e intereses personales, profesionales y artísticos.

En la mayoría de los artistas, los viajes de estudio, o las estancias en otros países, son lo habitual. Estos se remontan a los primeros registros pictóricos de que se tiene conocimiento, y es evidente a través de la presencia de influencias entre el arte de una región y el de otra. Otra variante de fechas más recientes, en el llamado viaje para ver pintura, este tiende a desarrollarse en diferentes etapas en la carrera de un pintor.

Así, el lugar más común para "ver pintura" es el museo. Ahí se despliegan todas las posibilidades perceptivas, pues en el trayecto que se vive al andar de sala en sala, se va conjuntando con sorpresas, encuentros y reencuentros. Sucede algo similar cuando se realiza una "visita" por primera vez, pero en las visitas subsecuentes, la confianza y el conocimiento de las partes toma su lugar.

En este sentido, el museo viene a ser el escenario donde se realizan todos los sentidos de la pintura. Básicamente la obra de

caballete es la que ahí encontramos y es común que cada país haga alarde de sus artes y artistas, pero también ordenan, en salas cronológicas, el arte de otros países. Así, en ciertas naciones se ha transformado el marco en un centro de peregrinaje turístico, donde cientos de miles de visitantes al año cumplen una peculiar visita obligada, como algo que merece ser registrado por las cámaras. Los museos son únicos en los espectáculos del arte, tienen la misión de preservar, conservar, acrecentar y difundir lo que la propia cultura ha depositado en ellos; pero en algunos lugares también se han convertido en grandes centros culturales, donde se pulsa en sentido de la ciudad, o la misma adquiere una nueva personalidad por los museos que contiene (Bilbao, Londres, Valencia, Houston, San Francisco, Osaka, París, etcétera). Esto viene a sumarse a la idea de Meyer Shapiro referente a las "artes de la comunicación", ya que el museo se ha transformado en un complejo viviente que, por un lado, valida y preserva su patrimonio y, por el otro, difunde y propone las estéticas que le son favorables y que en ciertos casos se convierten en modos de propaganda.

Hemos llegado al punto, donde el museo le da sentido al viaje de estudios; desplazarse para ver y vivir a la pintura; observar y almacenar en la memoria la evidencia del detalle en algún cuadro, oír los pasos en los pisos de madera o de mármol, las voces siempre a medio tono (como en el templo), el rozón y la disculpa, el bostezo de los guardias, los eternos tocadores que son constantemente regañados, las hordas turísticas cámaras en mano y, lo más peculiar, aquellos que recorren el museo con la cámara de video y casi nunca ven las obras con sus ojos; la atención contenida por horas de visita casi sacra y en las entradas del museo, la permanente fiesta que explota a la hora del cierre a través de mimos, payasos y vendedores de *souvenirs*, que nos hacen recordar la parte antisolemne de la pintura, paraguas con la figura del *Guernica* y camisetas con cuadros de Monet.

Siete visitas se presentó en la galería Arte Actual Mexicano de Monterrey el 30 de noviembre de 2001. Fueron siete obras producto de siete viajes e igual número de encuentros con la pintura de otros. Este proyecto es reflejo de las circunstancias al ser pintor en los principios de este tercer milenio; circunstancias de este tipo son los recurrentes tratamientos a los conceptos y vivencias del tiempo y el espacio, acompañados del movimiento. Es molesto percatarme de la enorme dificultad que significa, apartarse de los conceptos circundantes de una época; esta imposibilidad esta presente a través de las ideas comunes que se asientan en el inconsciente por el contacto con los otros; como diría Nietzsche: "es preciso guardarse del mal gusto de tener ideas comunes con mucha gente". Enorme tarea pretender separarse de la masa (aun temporalmente) en el manejo de los conceptos y pensamientos.

Sobre estas trilladas categorías (tiempo, espacio y desplazamiento), he ido componiendo las pinturas de esta etapa. En el tiempo, he propuesto un conjunto de ideas que convergen en la fractura del mismo, romper el tiempo; esto no se refiere a la fragmentación natural del mismo, ni al sentido lineal u ondulatorio; la fractura se da al seleccionar una parte de la obra de otro artista que vivió y pintó en otra época, y buscar la ubicación de la parte seleccionada es una reinterpretación pictorizada. Otra idea de la fractura del tiempo, es el ensamblaje de otros elementos plásticos y simbólicos con el fragmento previamente seleccionado. Hay otras dos dimensiones del tiempo que corren con diferente velocidad en la conceptuación de un cuadro: una es el viaje rápido en una secuencia de horas y días, que a momentos se reduce, al estar varios días en un museo ante una misma obra, la cual previamente seleccioné (rápido/lento); la otra es el tiempo de ejecución de la pintura, donde hay una imposición ineludible a consecuencia de la composición y la técnica, éstos son verdugos implacables en la ceremonia de estos cuadros; al pintar la visión de la pintura y su relación con

el tiempo día con día se reduce, hasta el ineludible momento del ya no más.

En cuanto al espacio éste lo defino por el lugar; en cada viaje hay un mapa mental que tiene como meta el sitio al que llego; a su vez, ese sitio se habita temporalmente, y de esta manera se van aglutinando variados espacios, los cuales quedan registrados en una suerte de bitácora mental. La ciudad, el museo y la sala donde se encuentra la pintura que voy a ver, son los espacios principales en la visita.

La vivencia y el espacio forman un binomio, cuando se inscribe a la pintura, el trinomio deviene en una compleja estructura, donde las distancias las presento para darle sentido a tantos espacios. La fenomenología del cuerpo y su circunstancia es tan fascinante que sólo la referencia a la percepción proustiana puede desencadenar a través de la visión fenomenológica de un gran escritor, el valor artístico del micro/macro mundo de los objetos y sus espacios en relación con el cuerpo.

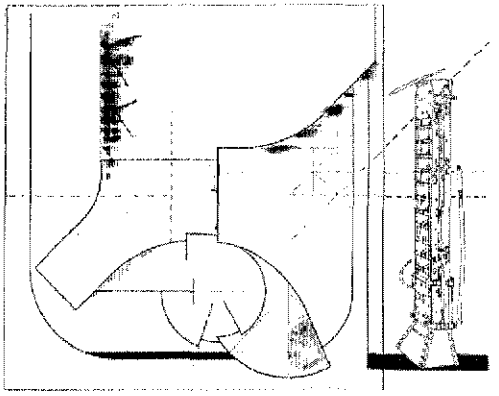
En el espacio museístico, con el viaje de por medio, realizo la ceremonia de observar, y de asociar y recordar otros espacios/museos. *La pintura ocupa el espacio protagónico en la sala, es la estrella* en los espacios reales y las miradas desgastan su serenidad, pero a través de un gran enigma crea una ventana hacia adentro de la misma y se desata el malabarismo de las ilusiones espaciales; los rostros se acercan o alejan dándonos el testimonio de la distancia que había entre el pintor y el modelo (hay a momentos tal cercanía, que aun se escuchan los alientos de ambos, y en la mirada de la chica se siente algo), el pintor y el personaje de pie, a cinco metros, a cuatro, a En los interiores, las suertes que se ejercen son mágicas y misteriosas: un matrimonio se presenta ante nosotros con suntuosos ropajes y sombreros, algunas de sus simbólicas posesiones y tres claves: un perrito, un extraño candelabro que pende del techo con sólo una vela y un pequeño espejo convexo en el muro del fondo; hasta aquí la torpe y fría descripción, lo que sigue es inefable.

Otro pintor desea dejarnos su presencia para siempre y alrededor de su quehacer dispone niñas, otro perro, una enana y unos misteriosos personajes especulados hacia nosotros. ¡Ah!, un gran lienzo se interpone entre el pintor y los millones de ojos que le han visto en plena actividad. Ambos cuadros (uno chico y otro grande) son la evidencia del enigma del espacio en la pintura, del orden de los seres y los objetos a través de la creación cargada de secretos.

En el género de la naturaleza muerta se presenta y ordena una topología locamente analítica; no hay más intimidad que la disposición de los simples objetos que son parte de quien los ordena, son las cosas del pintor, sus chácharas dispuestas en permanente tautología; el espacio esta aparentemente contraído (como el acercamiento al rostro de la chica con el brillo en el labio), sólo que en esta ocasión encontramos que las distancias entre los objetos-forma, son un continuo musical armado con la elegancia de una sonata; y en un sentido menos tangible, en algunas naturalezas muertas el espacio está oculto en una dimensión metafísica; unos cuantos frascos y una pequeña vasija de porcelana, todos juntos, sobre algo que no se alcanza a saber qué es, asimismo pocos colores: tierras claros, grises claros, rosas no hay contraste ni brillantez, una especie de silencio que puede asociarse con un adagietto; escala pequeña, la austeridad dignamente pintada.

En el sentido opuesto, los sonoros espacialistas. El paisaje es el escenario para desplegar toda suerte de audacias, son los estentóreos prestidigitadores de las lejanías, atmósferas, arquitecturas y trampas al ojo; casi todos tienen el don de poder volar; uno de ellos pudo pintar a nueve cansados segadores comiendo y descansando bajo un solitario fresno, mientras otros continuaban blandiendo sus guadañas contra el trigo, y después: valles, planicies, poblados, lagos, y finalmente la unión del cielo y la tierra en el horizonte. La indiferente veracidad con la que pintó volando a los segadores, el convincente calor de mediodía, la brillante vastedad representada con sorprendente eficacia son al-

gunos de los atributos de este pintor espacialista. La firma del pintor que hizo este cuadro, se encuentra en la parte media-izquierda del mismo. No son letras, es una clave: dos cuervos.



Continuar elaborando el tejido con las reflexiones y conceptos acerca del espacio en la pintura, puede llegar a ser una tarea interminable, y me alejaría del interés que tengo en cuanto al enfoque del espacio-lugar y la importancia que tiene en el proceso del viaje-visita.

El movimiento o desplazamiento que se lleva a cabo a trvés del viaje, ya tuvo un tratamiento en el capítulo IV de este trabajo, donde se menciona al desplazamiento, como una manera de irse a vivir, algo con mayor permanencia; es decir, no un viaje para ir a visitar.

En las pinturas que formaron *Siete visitas* reside un interés diferente en el acto del desplazamiento. Aquí lo más importante es elaborar un registro visual y mental de todos los detalles y acontecimientos que se van adicionando desde el primer momento cuando se inicia la visita. Hay tres capítulos relevantes en los registros de la visita: el aeropuerto como un lugar que posee características específicas, entre ellas, el hecho de ser sitio de paso obligado; un intermediario entre el origen y el fin. Estos lugares no están habitados con residentes permanentes, siempre tienen gente pero nadie se detiene; su arquitectura es enorme y eficiente, a la vez solitaria y fría; están en permanente crecimiento, aumentando salas, pistas, estacionamientos, y un sinnúmero de estructuras. Todo esto dentro de las propuestas arquitectónicas más novedosas. Son los retenes de la contemporaneidad; las esclusas de la humanidad.

El segundo registro de la visita es el museo. Éste como recinto arquitectónico y como lugar que guarda, preserva y exhibe la pintura.

El tercer y último capítulo de la visita es el cuadro mismo en su totalidad y su fragmentación, en su circunstancia y generosidad, tanto por la estética contenida como por las cualidades artísticas que expresa.

Para esta exposición sinteticé todo un grupo de reflexiones en torno al tema, con un breve texto donde se exponen los fundamentos de este proyecto.

Siete visitas

En este conjunto de pinturas, la memoria es conducida hacia los diferentes parajes del amplio valle de los recuerdos. Transcurre en la práctica diaria de la pintura e inexorablemente concluye con el fin del cuadro. En este tránsito se enlaza con otros en una suerte de hermandad que se da en espacios y tiempos más allá de lo habitual. En cada visitación concurre la presencia metafísica de los artistas plásticos, de una manera similar a como Paolo Caliari dispuso de los músicos-pintores al frente de *Las bodas de Caná*.

Al acudir al encuentro con algunos de los artistas elegidos, se hace necesario el viaje como medio; el aeropuerto como lugar de paso, y el museo o edificio donde está la pintura o personaje a visitar, como el espacio donde se realizará el juego de los ojos y la memoria.

En este interminable palimpsesto se debaten estas siete pinturas, que no acaban por encontrar un lugar en el estado de las cosas, y es probable que decidan mantenerse al margen de la realidad.

Este proyecto se halla en una fase inicial, y es posible que se puedan ver resultados consistentes y concluyentes, en exposiciones planeadas para el año 2006, en el Palacio de Bellas Artes y en el Marco de Monterrey.

Conclusiones
Una vida en la UNAM

PODEMOS DECIR QUE LA VOCACIÓN ES UNA CONDICIÓN DEL CARÁCTER, EL temperamento y la personalidad, no obstante, esta verdad de Perogrullo, se encuentra matizada por un conjunto de valores que determinan la intensidad y el alcance de la misma. Entre alguno de estos valores encontramos: la voluntad, el conocimiento, la experiencia, la interpretación, el entendimiento, el tiempo, etcétera. Estos se vuelcan en el mundo de la docencia dándole sentido real al concepto de vocación. En mi vida, las teorías y las prácticas en una varias décadas dedicadas a la enseñanza dentro del mundo del arte han construido dialéctica de la relación profesor-alumno.

Ha sido considerable la cantidad de actividades realizadas dentro del mundo académico en la UNAM, donde he tenido la fortuna de poder coparticipar con algunas de las inteligencias más lúcidas de nuestra casa de estudios. Esta práctica comunitaria es una obligación que, al convertirse en gusto, me ha alimentado con invaluables conocimientos en áreas no específicas de las artes.

En la Escuela Nacional de Artes Plásticas he puesto en práctica todo mi quehacer académico; impartí nueve años Educación Visual y, desde el inicio, pintura. En 1989 fundé el primer Taller de Producción, y en los noventas el Seminario de Pintura Contemporánea. En esos talleres se ha formado un considerable número de profesores que se han ido renovando algunos puestos académicos dentro de la

ENAP y en diversas instituciones públicas y privadas. Me resulta relevante mencionar que de estos talleres han egresado algunos de los mejores pintores jóvenes y de mediana edad que actualmente participan en la escena de las artes plásticas en México.

En los capítulos que forman esta tesis encontramos una serie de hechos que podríamos aceptar como parte de la cultura en las artes visuales. Asimismo el lector puede diferir en opiniones o razones, pero también aceptar y ser consciente de que algunas de las ideas presentadas tienen sentido y veracidad en los tiempos y contextos donde se desarrollaron.

México se encuentra en una constante encrucijada donde las propuestas para la participación internacional siguen siendo dentro de los consabidos discursos de la Escuela Mexicana de Pintura. Por otro lado, ni los organismos públicos ni los privados logran crear nuevas estrategias que posicionen a los artistas mexicanos en el extranjero con lenguajes menos repetitivos. Aunada a esta serie de actividades se encuentra la alarmante disminución en la promoción y difusión del arte mexicano. Hechos por demás evidentes en la descripción de capítulos anteriores. Creo que la única manera de contrarrestar este deteriorante proceso, se encuentra fundamentalmente en la educación. Las borrascas de la duda me asaltan cuando veo que contamos con dos escuelas de arte en un país de casi cien millones de habitantes; en una de ellas, el plan de estudios data de hace treinta años, y entre el uno y el cinco por ciento de los egresados de ambas escuelas, logra permanecer en la vida profesional. Estos pocos hechos que ahora se exponen me hacen pensar constantemente en la calidad de los proyectos educativos y en la eficiencia de las instituciones relacionadas con las artes de un país tan importante como lo es México.

No sé cuál es mi lugar en la UNAM, sólo sé que soy un profesor, que amo la enseñanza de la pintura, creo profundamente en mis alumnos, tengo la obligación de trabajar sin descanso por la defensa de la esencia atemporal de la UNAM...y sigo aquí.

Bibliografía

Aparición de lo invisible, pintura abstracta en México, México, Museo de Arte Moderno, 1992.

BARTRA, Roger, *Cultura y melancolía*, Barcelona, Anagrama, 2001.

BOBURG, Felipe, *Encarnación y fenómeno. La ontología de Merleu-Ponty*, México, Universidad Iberoamericana, 1996.

CANETTI, Elías, *Masa y poder*, Barcelona, Alianza-Muchnik, 1999.

GADAMER, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, Col. Metrópolis, 2ª ed., 1998.

GIANNI, Vattimo, *Más allá de la interpretación*, Barcelona, Piadós, 1995.

- - -, *La sociedad transparente*, Barcelona, Piadós, 1998.

HADEN-GUEST, Anthony, *True Colors*, Nueva York, The Atlantic Monthly Press, 1996.

HEIDEGGER, Martín, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Universidad, 1995.

HUGHES, Robert, *Culture of Complaint*, Nueva York, Oxford University Press, 1993.

HUSSERL, Edmund, *Invitación a la fenomenología*, Barcelona, Piadós, 1987.

LYOTARD, J., *La fenomenología*, Barcelona, Piadós, 1989.

MERLAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Barcelona. Paidós, 1987.

- --, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1994.

- --, *Sentido y sinsentido*, Barcelona, Península, 1977.

Mito y magia en América: los ochentas, Monterrey, MARCO, 1991.

RUBIO, Eduardo E., *et al.*, *Artes plásticas en Nuevo León, 100 años de historia*, Monterrey, Museo de Monterrey, 2000.

SALAZAR, Ignacio, *Sobre la duda*, México, Museo de Arte Moderno-EDITARTE, 1999.

– --, *Grupo Financiero Serfin, Colección Abride*, Barcelona, Daén Ediciones D'Art, 1994.
– --, *Retrospectiva 1976-1992*, Monterrey, Museo de Monterrey, 1992.
Sensation: Young British Artist from the Saatchi Collection, Londres, Thames & Hudson Royal Academy of Arts, 1999.
STEINER, Georges, *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2001.
TAINE, Hippolite, *Filosofía del arte*, Barcelona, Arbis, 1986
The Spiritual in Art, Abstract Painting 1890-1985, Nueva York, Lacma-Abbeville Press, 1987.

Un lugar en la pintura, Tesis de Maestría, orientación Pintura, de Ignacio Antonio Salazar Arroyo, se terminó de imprimir el cinco de septiembre de dos mil dos El diseño, formación y cuidado editorial estuvieron a cargo de Rodolfo Peláez.