

01021
22 1

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA

EL ARTE CONTRA LA GUERRA
(LA OBRA DE ESTRELLA CARMONA)



TESINA
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA:
JOSE ANTONIO HERNANDEZ ESPINOZA

ASESORA: MTRA. JUANA GUTIERREZ HACES

MEXICO, D. F., octubre de 2003.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

PAGINACIÓN DISCONTINUA

EL ARTE CONTRA LA GUERRA
(LA OBRA DE ESTRELLA CARMONA)

A Antonio Espinoza Rodríguez, mi abuelo (q.e.p.d.).

A Horacio Hernández Espinoza, mi hermano (q.e.p.d.).

A María Antonieta Espinoza Martínez, mi madre.

A Horacio Espinoza Martínez, mi tío.

A Diana Espinoza Huerta, mi tía.

A Teresa del Conde y Juana Gutiérrez Haces, mis maestras.

A Chungtar Chong López, Pablo Kubli y María Helena Leal, mis amigos del arte.

4

INDICE

INTRODUCCION

CAPITULO PRIMERO

EL TERREMOTO Y EL SUEÑO NEOLIBERAL.....1

CAPITULO SEGUNDO

LA EXPLOSION FIGURATIVA.....7

Tradicón figurativa: Bragar, Guzmán, Aceves Navarro.....8

Terremoto.....10

Posmodernidad.....12

Neosalvajismo y transvanguardia.....14

ILUSTRACIONES

CAPITULO TERCERO

ESTRELLA CARMONA: EL ARTE CONTRA LA GUERRA.....16

De insectos y otros bichos.....16

La pintura y la guerra.....19

Ejercicios bélicos.....21

Espiritu y máquina.....25

ILUSTRACIONES

EPILOGO.....31

APENDICE I.....34

APENDICE II.....38

APENDICE III.....40

BIBLIOGRAFIA, HEMEROGRAFIA Y CATALOGRAFIA.....42

INTRODUCCION

La búsqueda de una expresión plástica que revelara "lo mexicano" no fue privativa de los muralistas ni de los demás miembros de la llamada Escuela Mexicana de Pintura. La misma idea impulsó a artistas que por voluntad propia decidieron realizar su quehacer creativo al margen de los principios estético-ideológicos del muralismo y paralelamente a éste. Me refiero a los pintores que guardaron una actitud independiente frente al arte revolucionario, orientaron su nacionalismo por el camino de las vanguardias, estuvieron ligados –varios de ellos, no todos- al grupo de Los Contemporáneos y realizaron una obra a "contracorriente", según la expresión del crítico e historiador Jorge Alberto Manrique.¹

En su célebre ensayo "Tamayo en la pintura mexicana" (1950), Octavio Paz utilizó el término *ruptura* para referirse a la labor de los pintores que renegaron del arte ideológicamente comprometido en su búsqueda de "una nueva universalidad plástica". El poeta llamó *ruptura* a la "respuesta aislada, individual, de diversos y encontrados temperamentos", entre los que se encontraban Julio Castellanos, María Izquierdo, Agustín Lazo, Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero, Manuel Rodríguez Lozano y el mismo Rufino Tamayo.² Fueron estos creadores, junto con algunos extranjeros llegados a México entre 1939 y 1942 (Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Alice Rahon y Remedios Varo), quienes iniciaron con sus propuestas la renovación formal de nuestra pintura.

El término *ruptura*, acuñado por Paz, acabó definiendo a una generación posterior de artistas plásticos, los jóvenes que en los años cincuenta del siglo pasado se sumaron a las corrientes plásticas internacionales y se rebelaron abiertamente contra el nacionalismo tardío: Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, Francisco Corzas, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Alberto Gironella y Vicente Rojo, entre

¹ Jorge Alberto Manrique, "Las contracorrientes de la pintura mexicana", en *El nacionalismo y el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 257-267.

² Octavio Paz, "Tamayo en la pintura mexicana", en *México en la obra de Octavio Paz. III. Los privilegios de la vista. Arte de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 323-334.

otros. Frente al arte ideológico patrocinado por el Estado mexicano, los jóvenes rebeldes opusieron una pluralidad de expresiones vanguardistas como propuestas de una nueva pintura mexicana. Con estas armas iniciaron la lucha contra un arte nacionalista agotado y caduco, que había visto pasar sus mejores años para convertirse tan sólo en un discurso plástico retórico.

Afortunadamente, los jóvenes rebeldes lograron su objetivo, ganando la batalla final en el certamen del Salón Esso (Museo de Arte Moderno, 1965), en una célebre bronca contra los nacionalistas trasnochados que cuestionaron fuertemente los premios otorgados a los abstractos Lilia Carrillo y Fernando García Ponce. Un año después, en la muestra *Confrontación 66*, presentada en el Palacio de Bellas Artes, los rupturistas consolidaron su triunfo. La muralla estético-ideológica levantada por el muralismo y la Escuela Mexicana de Pintura (lo que José Luis Cuevas llamó "cortina de nopal") fue derrumbada.³

A medio siglo del inicio de la rebelión contra el arte oficialista, es un hecho innegable el lugar central que ocupa la Generación de la Ruptura en la historia del arte mexicano. Sin duda alguna, la Ruptura fue un movimiento que abrió nuevos cauces al arte nacional. En palabras de Vicente Rojo, fue una generación libertaria que logró abrir una gran cantidad de "caminos" para el arte mexicano que luego se convirtieron en "avenidas".⁴ No se puede negar la importancia de una generación de artistas que supo responder a su momento histórico, que reivindicó la libertad creativa y abrió la senda por la que han transitado generaciones posteriores de artistas.⁵

Fueron muchas las rutas que siguió el arte mexicano después del triunfo de la Ruptura. La libertad estética ganada a pulso por los jóvenes rebeldes trajo como consecuencia la pluralidad de corrientes que desde entonces distinguen al arte

³ Como sabemos, "cortina de nopal" es una de las frases lapidarias acuñadas por Cuevas para atacar al muralismo. Ese fue el título de su célebre manifiesto publicado en el suplemento *México en la Cultura* del diario *Novedades*, en el año de 1958.

⁴ Angélica Abelleira, "Para que mi obra interese y perturbe antes debe convencerme: Vicente Rojo" (entrevista), primera parte en *La Jornada*, México, 26 de abril de 1991, p. 17.

⁵ Vid. Antonio Espinoza, "50 años de la Ruptura", en *Cambio*, México, 11 de agosto de 2002, p. 92.

nacional. Una de las expresiones más vigorosas de esa libertad estética fue la nueva figuración, movimiento pictórico que surgió y se consolidó en los años ochenta. Marcada por la posmodernidad, la nueva figuración relegó a la abstracción a un segundo plano y se expresó a través de diversas modalidades o tendencias. Fue una suma de aventuras individuales que conformaron uno de los capítulos más intensos del arte contemporáneo mexicano.

Herederos del espíritu libertario que animó a la Generación de la Ruptura, los artistas neofigurativos llegaron para inyectar de vitalidad a la pintura mexicana. Todos ellos realizaron su obra en un contexto histórico muy difícil. No sólo fue la aguda crisis económica que atravesó el país durante esos años (las devaluaciones de 1982 y 1987) sino también, a nivel mundial, la crisis del *Welfare State*, el avance incontenible del proyecto neoliberal y el colapso final del socialismo. En una década que trajo consigo un cambio histórico decisivo en nuestro país (el paso del viejo modelo populista de desarrollo al nuevo modelo neoliberal), los artistas neofigurativos ejercieron su libertad y optaron por afirmar su identidad a través de la creación.

Una de las artistas más destacadas de la aventura neofigurativa fue Estrella Carmona, pintora expresionista que ha creado una obra sumamente sólida, en la que maneja un discurso antibélico, aunque escéptico en cuanto a las posibilidades de redención humana; una autora que ha convertido a la pintura en un medio para expresar su desencanto y su inconformidad.

EL TERREMOTO Y EL SUEÑO NEOLIBERAL

El 19 de septiembre de 1985, a las 7:19 hrs., un terremoto de 8.1 grados en la escala Richter golpeó con toda su furia a la Ciudad de México. La tragedia, que costó la vida a miles de mexicanos (nunca se sabrá a cuántos exactamente), reveló una cara oculta del ser nacional. Ante la ineptitud oficial, un nuevo protagonista (un actor de múltiples facetas) hizo acto de presencia: la ciudadanía. En medio del desastre, del terror permanente, de los cientos de edificios destruidos y dañados, de los miles de muertos y heridos, aparecieron expresiones de solidaridad y hazañas individuales y colectivas realmente conmovedoras.¹ Varios analistas han visto en aquellas jornadas heroicas (días en que una juventud desafiante, sin pedir permiso a nadie, se adueñó de la ciudad), el surgimiento de una nueva sociedad, más organizada y más exigente. "Fue una suerte de bautizo cívico", ha dicho el historiador Enrique Krauze.² Por su parte, Carlos Monsiváis, el autor que más ha insistido en el resurgimiento de la "sociedad civil" a raíz del temblor, apunta en su crónica de los hechos:

*Luego de medio siglo de ausencia, aparecen en la capital los ciudadanos, los portadores de derechos y deberes. Enlazados por formas antiguas y novedosas, vecinos y brigadistas se consideran a sí mismos "mexicanos preocupados por otros semejantes", nacionalistas humanitarios, cristianos fuera de los templos, o simplemente seres que saben responder —a-la-hora-buena. Gracias a esto trascienden durante una semana, por el vigor de las circunstancias, a instituciones oficiales, partidos políticos, la Iglesia y la gran mayoría de los grupos existentes. La súbita revelación de estas capacidades le añade a la capital un nuevo espacio ético y civil, en franca oposición a las creencias del Estado paternalista que nunca reconoce la mayoría de edad de sus pupilos.*³

¹ Vid. la gran crónica de los días del terremoto en la Ciudad de México: Elena Poniatowska, *Nada, nadie. Las voces del temblor*, México, Ediciones Era, 1988.

² Enrique Krauze, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, México, Tusquets Editores, 1997, p. 407.

³ Carlos Monsiváis, *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*, México, Ediciones Era, 1987, pp. 32-33.

La tragedia ocurrió a mediados de los años ochenta, cuando México despertaba del sueño populista y empezaba a internarse en el mundo de la fantasía neoliberal. Nuestro país no pudo sustraerse a la gran ofensiva capitalista, a la revolución conservadora mundial que en dicha década, con Ronald Reagan (presidente estadounidense) y Margaret Thatcher (primera ministra inglesa) a la cabeza, desplazó al modelo keynesiano de desarrollo (*Welfare State*) y logró derrotar económica y políticamente al socialismo. Doctrina económica creada en las universidades norteamericanas (concretamente en la Universidad de Chicago), concebida como un nuevo proyecto de la modernidad, opuesta al socialismo totalitario e impulsada por los grandes centros del poder financiero, el neoliberalismo surgió en los países centrales, anota el historiador Lorenzo Meyer,

*como una visión de la economía, la sociedad y el individuo, que proponía el abandono, por ineficientes, corruptos y corruptores, del Estado interventor y del Estado de bienestar. La nueva política proponía reducir la presencia gubernamental en la vida cotidiana para devolver al mercado su vitalidad, su capacidad de distribuir los recursos de acuerdo con la eficacia y la productividad de los diferentes actores económicos.*⁴

En México, la nueva doctrina comenzó a aplicarse tras el fin catastrófico del "milagro mexicano", sobre las ruinas financieras del populismo. Después del auge petrolero que, según el presidente José López Portillo, nos crearía el problema de "administrar la abundancia", vino el desencanto: la crisis. La fuga de divisas que comenzó en 1982 precipitó el colapso financiero. Para responder a la situación, que rubricaba negativamente su sexenio, López Portillo, en un acto demagógico y melodramático, emitió en su último Informe de Gobierno (1 de septiembre de 1982) dos decretos: la nacionalización (más bien la estatización) de los bancos privados del país y el control generalizado de cambios.

⁴ Lorenzo Meyer, *Liberalismo autoritario. Las contradicciones del sistema político mexicano*, México, Editorial Océano, 1995, pp. 28-29.

La estatización de la banca fue un acto antidemocrático de la cúpula gobernante, una medida autoritaria adoptada en la buena tradición del presidencialismo mexicano. El acto se realizó no por la decisión democrática de una sociedad sino por la decisión autoritaria de un hombre. Pero la estatización bancaria fue un momento clave en la historia posrevolucionaria de México. Según el historiador Héctor Aguilar Camín, este acontecimiento marcó a un tiempo la "última expansión histórica" y la "nueva era" del Estado mexicano.⁵

La "nueva era" del Estado mexicano inició en el sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988). Ante el desastre financiero (una deuda externa de 85 mil millones de dólares en 1983, una caída de más de 5 % en el Producto Interno Bruto, una corrupción ignominiosa en la mayoría de los ámbitos de la vida nacional, inflación galopante y fuga de capitales), la propuesta de la nueva cúpula gobernante fue la liberalización económica, el adelgazamiento del Estado, la apertura externa, la reconversión industrial, la privatización de empresas públicas y la entronización del mercado como el instrumento más eficaz para producir riqueza. En el *Plan Nacional de Desarrollo, 1983-1988* se postuló el llamado "cambio estructural del aparato productivo" y, en general, los propósitos de política económica del nuevo gobierno.⁶

El gobierno hizo frente a la crisis con un severo programa de ajuste económico acordado con el Fondo Monetario Internacional (FMI). La nueva administración devolvió a los particulares un tercio de la banca nacionalizada y abrió un espacio para el capital financiero a través de las casas de bolsa (herederas de los bancos privados). En lo político, el régimen delamadridista propuso la "democratización integral" y la "renovación moral" de la sociedad. Después de doce años de populismo demagógico (los sexenios de Luis Echeverría y José López Portillo), el proyecto gubernamental se presentaba como una posibilidad real de cambio, como una oportunidad histórica para acceder a la modernidad económica y política. Así lo vio Enrique Krauze, quien en su

⁵ Héctor Aguilar Camín, *Después del milagro*, México, Cal y Arena, 1988, p. 22.

⁶ Poder Ejecutivo Federal, *Plan Nacional de Desarrollo, 1983-1988*, México, Secretaría de Programación y Presupuesto, 1983.

polémico ensayo "Por una democracia sin adjetivos" (1983), señaló con excesivo optimismo:

*El proyecto político de De la Madrid puede significar un sesgo profundo en la etapa posrevolucionaria, el ocaso definitivo del dudoso neoporfirismo, la vuelta al legado constitucional del siglo XIX y del maderismo, y la posible reversión de las tendencias autoritarias del siglo XX.*⁷

Se trataba, en efecto, de una propuesta de cambio histórico, ajena totalmente a la tradición autoritaria y estatista mexicana; una promesa de modernidad, de un México descentralizado, democrático, liberal, republicano y con una economía abierta. La propuesta modernizadora del nuevo régimen ya no pasaba por el crecimiento desmedido del Estado sino por su adelgazamiento paulatino. El proyecto delamadridista consistía en acabar con el Estado autoritario y paternalista con el fin de liberar a la economía y a la sociedad. El problema era cómo implantar la doctrina neoliberal en un país de tan arraigada tradición estatista. Héctor Aguilar Camín pudo ver la contradicción que implicaba la puesta en práctica de las tesis neoliberales en un país "construido y modernizado a partir del intervencionismo y el tutelaje del Estado".⁸

Quienes pusieron en práctica el recetario financiero neoliberal fueron varios jóvenes economistas, egresados de universidades norteamericanas y encabezados por Carlos Salinas de Gortari, e ntonces secretario de P rogramación y Presupuesto. C on estos jóvenes tecnócratas como ejecutores y con las viejas prácticas autoritarias del sistema político mexicano, el gobierno delamadridista inició la transformación económica del país. Nada más. La promesa de democratización no se cumplió. La verdad es que el proyecto modernizador del régimen delamadridista terminó en un rotundo fracaso. Se liberó a la economía sin liberar a la sociedad. La política modernizadora no tomó en cuenta a las mayorías y agudizó las ya de por sí profundas desigualdades sociales de México. El gobierno de De la Madrid impuso a una amplia

⁷ El ensayo se publicó originalmente en la revista *Vuelta*, para posteriormente dar título a un libro: Enrique Krauze, *Por una democracia sin adjetivos*, México, Joaquín Mortiz/Planeta, 1986.

⁸ Héctor Aguilar Camín, *op. cit.*, p. 29.

porción de la sociedad una austeridad sin precedentes en el régimen posrevolucionario, lo que trajo como consecuencia un deterioro brutal en los niveles de vida.

El cambio de rumbo en la política económica provocó una severa fractura en el sistema. En 1986 surgió una “corriente crítica” dentro del Partido Revolucionario Institucional, encabezada por dos destacados militantes de ese organismo político, Cuauhtémoc Cárdenas y Porfirio Muñoz Ledo. Al igual que el aguerrido neopanismo en el norte del país, los disidentes priistas enarbolaron la bandera de la democracia. Al no ser escuchados, renunciaron al partido. En 1988, aglutinando a diversas fuerzas opositoras en un movimiento de centro-izquierda (el Frente Democrático Nacional), Cárdenas compitió por la presidencia, en tanto que el Partido Acción Nacional lo hizo con el empresario Manuel Clouthier. El candidato del PRI fue Carlos Salinas de Gortari, quien logró imponerse a sus adversarios por la magia de la alquimia electoral, la famosa “caída del sistema”.⁹

La insurrección cívica que provocó el neocardenismo fue aplastada brutalmente por el poder estatal. La “sociedad civil” que surgió de los escombros del sismo de 1985 fue derrotada por el fraude electoral de 1988.¹⁰ Lo que hizo Miguel de la Madrid en su gris administración fue preparar la mesa para el gran banquete salinista. Encabezando un gobierno ilegítimo, Salinas de Gortari continuó con el proceso de modernización iniciado por su antecesor. Pero su propuesta ideológica fue más ambiciosa, pues planteó la integración del país a la economía más poderosa del mundo mediante un Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y fijó una meta imposible para la modernización en marcha: ¡el ingreso de México al Primer Mundo! Utilizando los viejos métodos de control político, Salinas de Gortari impuso a la sociedad mexicana un proyecto megalómano que llamó *liberalismo social*, “concepto que pretendía ligar la legitimidad del pasado estatista –donde se suponía que el interés colectivo subordinaba al individual- con la nueva economía de mercado”.¹¹

⁹ Vid. Enrique Krauze, *La presidencia imperial*, pp. 415-416.

¹⁰ Sobre las elecciones del 6 de julio de 1988, vid. Jorge G. Castañeda, *La herencia. Arqueología de la sucesión presidencial en México*, México, Editorial Alfaguara, 1999, pp. 446 y ss.

¹¹ Vid. Lorenzo Meyer, *op. cit.*, p. 31.

La verdad es que Salinas de Gortari fue incapaz de entender que tras el colapso socialista (1989), los vientos de cambio en el mundo se orientaban hacia la democracia y el estado de derecho. El joven tecnócrata no quiso repetir la historia del líder soviético Mijail Gorbachov –quien intentó reformar al mismo tiempo la economía y la política de un país en el que imperaba un régimen burocrático y despótico–, por lo que decidió que el camino adecuado era transformar primero la economía valiéndose de los instrumentos autoritarios, antidemocráticos y premodernos heredados del pasado, para posteriormente realizar la apertura política.¹² Todos sabemos que ésta no se realizó y que el gobierno salinista terminó llevando a nuestro país al caos.

La década que inició con la crisis del viejo modelo estatista de desarrollo y concluyó con la imposición del nuevo modelo neoliberal, fue el marco en el que surgió y se consolidó la nueva figuración. En ese México autoritario, que vio el resurgimiento de la “sociedad civil” en medio de una tragedia, la caída del bienestar de muchos mexicanos y la burla a la voluntad popular en unas elecciones fraudulentas, realizaron su obra los artistas neofigurativos. Aquellos creadores fueron testigos de la decadencia del sistema político mexicano y la irrupción brutal del neoliberalismo. En la década siguiente, la de los noventa, el sistema acabó de colapsarse, el sueño neoliberal se convirtió en una verdadera pesadilla financiera y la nueva figuración pictórica perdió paulatinamente su vigencia.

¹² *Ibid.*, p. 30. Vid. también Enrique Krauze, *La presidencia imperial*, p. 428.

LA EXPLOSION FIGURATIVA

Como la raíz de bambú, la pintura mexicana de los ochenta crece en todas direcciones. Los pintores que surgen en esta década, incursionan en diversos lenguajes plásticos. Lenguajes abiertos por el diálogo que propone el arte universal y las raíces propias.

Alberto Castro Leñero ¹

No hay duda: fue una auténtica explosión pictórica. La década de los ochenta del siglo pasado vio un resurgimiento vigoroso de la figuración a través de múltiples expresiones pictóricas. Los primeros en encender la mecha de la bomba neofigurativa fueron Eloy Tarcisio (con sus instalaciones de "nopales ensangrentados", que presentó por primera vez en 1980), Germán Venegas (con sus telas cargadas de motivos populares, que realizó a partir de 1982), Nahum B. Zenil (con sus autorretratos obsesivos cargados de elementos mexicanistas, que empezaron a llamar la atención en la I Bienal Tamayo, en 1982) y Adolfo Patiño (con su célebre *Libro Bandera*, que presentó en el III Encuentro Nacional de Arte Joven, en 1983). Cada quien dentro de su estilo y sin proponérselo demasiado, estos creadores inauguraron una estética explosiva, irreverente y subversiva que habla de tener repercusiones insospechadas; una aventura plástica en la que participaron con gran entusiasmo muchos de sus colegas.

Muy pronto aparecieron en escena otros artistas con las mismas inquietudes de búsqueda nacionalista. Aquellos creadores, pintores y pintoras que empezaron a llamar la atención en los Encuentros de Arte Joven, en los salones, en exposiciones colectivas e individuales, fueron llamados *neomexicanistas* y se convirtieron en protagonistas centrales de ese movimiento tan complejo que fue la nueva figuración.² Entre los pintores neomexicanistas podemos destacar a Ricardo Anguía, Esteban Azamar, Janitzio Escalera, Julio Galán, Javier de la Garza, Arturo Guerrero, Marisa Lara, Dulce María Núñez y Georgina Quintana.

¹ Alberto Castro Leñero, "La pintura mexicana de los ochentas", en *La Jornada*, México, 22 de marzo de 1990, p. 24.

² El término *neomexicanismo* fue acuñado por la crítica e historiadora de arte Teresa del Conde. Vid. Teresa del Conde, "Nuevos mexicanismos", en *Unomásuno*, México, 25 de abril de 1987, p. 22.

La pintura neomexicanista combinó la ferocidad gestual expresionista con los símbolos de la cultura popular mexicana en una asociación marcada por el humor y la ironía. Apropiarse de diversos elementos de identidad, rescatar la iconografía patria, religiosa, popular, costumbrista, urbana y rural de la historia de nuestro país, fue la consigna de aquellos creadores. Pero la nueva figuración no se limitó a la exploración de lo mexicano. Otras corrientes figurativas como el neoexpresionismo (que a veces se confundió con el neomexicanismo) fueron menos festivas y más existencialistas. A esta corriente se afilió, desde los inicios de su carrera, Estrella Carmona.

Lo cierto es que la nueva figuración se distinguió por su pluralidad, por la variedad de propuestas que originó. En su libro *Figuraciones y desfiguros de los 80s*, el crítico Luis Carlos Emerich se acerca a la obra de los más destacados artistas de la década.³ En mi investigación, sin embargo, no pretendo abordar la obra de todos esos creadores sino más bien reflexionar sobre los factores que hicieron posible la nueva figuración para poder ubicar dentro de ella la obra de Estrella Carmona.

Tradición figurativa. Bragar, Guzmán, Aceves Navarro

Para poder entender el surgimiento de la nueva figuración hay que tomar en cuenta el enorme peso de nuestra tradición pictórica figurativa. Si bien es cierto que a raíz del triunfo de la Generación de la Ruptura sobrevino un *boom* del abstraccionismo pictórico, también lo es que los pintores mexicanos figurativos nunca dejaron de estar presentes con sus propuestas. La verdad es que la pintura abstracta nunca representó algún tipo de monopolio del arte nacional. Lo mismo se puede decir del conceptualismo de los colectivos artísticos que marcaron los años setenta. Los artistas que integraron los Grupos de Trabajo Colectivo eran rebeldes, jóvenes marcados por la Noche de Tlatelolco (1968) y el Jueves de Corpus (1971) que concebían al arte como un instrumento de transformación estética y revolucionaria y que realizaron su labor al margen de los circuitos comerciales.

³ Luis Carlos Emerich, *Figuraciones y desfiguros de los 80s. Pintura mexicana joven*, México, Editorial Diana, 1989.

En los años setenta, al mismo tiempo que los vanguardistas abstractos y conceptuales, los artistas figurativos trabajaban con entera libertad. Varias generaciones de pintores figurativos (desde los muralistas sobrevivientes hasta jóvenes creadores posteriores a la Ruptura) producían intensamente todos los días. Hubo incluso artistas figurativos que ejercieron una verdadera labor de liderazgo en la plástica mexicana. Pienso, sobre todo, en Rufino Tamayo, Francisco Toledo y José Luis Cuevas. Asimismo, en esa década iniciaron su carrera figuras emblemáticas de la nueva figuración como Alberto Castro Leñero y Nahum B. Zenil.

Otros dos pintores figurativos que se encontraban entonces en plena etapa productiva, Philip F. Bragar y Enrique Guzmán, pueden ser considerados como precursores de la nueva figuración, el primero del neoexpresionismo y el segundo del neomexicanismo. Ambos artistas, uno en activo y otro ya fallecido, decidieron aventurarse en el camino de la creación sin hacer caso a las modas, siguiendo solamente los mandatos de su espíritu. De esta manera, y desde sus muy personales enfoques, estos dos visionarios se adelantaron a su tiempo para anunciar el tipo de figuración que irrumpiría en los años ochenta.

Con una trayectoria iniciada a fines de los años cincuenta, recién se había establecido en nuestro país, Philip F. Bragar (Nueva York, 1925) es autor de una obra (pictórica y escultórica) ruda, tosca, que lo mismo remite al arte primitivo que al expresionismo histórico.⁴ Escéptico, irónico, crítico de la civilización industrial, desencantado del progreso y dueño de un gran sentido del humor, Bragar ha creado una obra muy personal, en la que pone en evidencia la banalidad de la vida moderna. Sus personajes, a menudo seres feos y grotescos que ven pasar la vida con indiferencia, desde la soledad característica de nuestra época, fueron antecesores de los personajes terribles que produjo el neoexpresionismo.

Pero si Philip F. Bragar avanzó las premisas del neoexpresionismo, Enrique Guzmán (Guadalajara, Jalisco, 1952-Aguascalientes, Ags., 1986) hizo lo propio con el neomexicanismo. Hombre atormentado que se suicidó a la edad de 33 años, Guzmán fue pionero en los años setenta en la utilización irreverente y subversiva de imágenes

⁴ Vid. Antonio Espinoza, "El expresionismo salvaje de Philip F. Bragar", en *Dominical*, suplemento de *El Nacional*, México, 5 de abril de 1992, p. 27.

populares (civiles y religiosas) y símbolos nacionales. Abrevando en distintas corrientes (el dadaísmo, la pintura metafísica, el surrealismo y el arte pop) y con una cruda visión de la existencia, Guzmán logró crear una obra mexicanista marcadamente desigual que, sin embargo, ha trascendido enormemente.⁵

Mención aparte merece Gilberto Aceves Navarro (Ciudad de México, 1931), pintor expresionista que ha sido maestro de varias generaciones de artistas, tanto en la Escuela Nacional de Artes Plásticas como en la Esmeralda. Al igual que Bragar y Guzmán, Aceves Navarro es un precursor de la nueva figuración pero también es un formador de artistas que han seguido el camino del arte figurativo. El método académico del maestro, que tiene al trabajo gestual como su elemento esencial, resultó sumamente atractivo para numerosos jóvenes. Es un hecho que el gestualismo (un ejercicio de libertad creativa) enseñado por Aceves Navarro marcó a muchos artistas figurativos: Franco Aceves, Pablo Amor, Sergio Hernández, Yolanda Mora, Oscar Ratto, Patricia Soriano, Germán Venegas y Mariano Villalobos, entre muchos otros.

Terremoto

¿Qué efecto tuvo en la producción plástica mexicana el terremoto del 19 de septiembre de 1985? Es difícil responder a esta pregunta. Para hacerlo, cabría señalar que los seres humanos sentimos una atracción irresistible por las historias de destrucción catastrófica, lo que en modo alguno resulta extraño si tomamos en cuenta que las catástrofes nos han acompañado desde tiempos inmemoriales, haciendo evidente nuestro carácter mortal, la fragilidad de la condición humana. Eso de que el Hombre (así, con mayúscula) domina sobre la naturaleza no es más que un mito. El hombre no es capaz ni de controlarse a sí mismo. Cabría recordar aquí que gran parte de la segunda mitad del siglo veinte, por culpa de la Guerra Fría, la confrontación ideológica entre capitalismo y comunismo, vivimos bajo una amenaza apocalíptica real, que afortunadamente no llegó a concretarse por el equilibrio atómico de las potencias.

⁵ Vid. Carlos-Blas Galindo, *Enrique Guzmán. Transformador y víctima de su tiempo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Ediciones Era, 1992. Expresé mi desacuerdo con algunas opiniones de Galindo en un artículo: Antonio Espinoza, "Enrique Guzmán: no es para tanto", en *El Nacional*, México, 14 de mayo de 1995, p. 35.

No son pocos los artistas que a lo largo de la historia han convertido su escepticismo en imágenes catastrofistas. En México, el gran iniciador de esta modalidad iconográfica fue el muralista José Clemente Orozco, quien impulsado por su pesimismo y su desencanto existencial, creó imágenes aterrorizadas de destrucción y muerte. La nueva figuración mexicana, que abrevó no sólo en Orozco sino también en el neosalvajismo alemán y la transvanguardia italiana, tuvo una vertiente catastrofista, que fue impulsada en gran medida por el sismo de 1985, suceso terrible que dejó una huella indeleble en la memoria colectiva. Aquella tragedia marcó un cambio decisivo en la mentalidad de los habitantes de la urbe (el cual se haría evidente en la elección presidencial de 1988), pero también incidió en la producción plástica, al reafirmar la "iconografía catastrofista" que practicaban varios creadores mexicanos, según ha observado Teresa del Conde.⁶ Un episodio dramático de la vida nacional como motivo de inspiración.

Con la lección oroquiana bien aprendida y con la experiencia traumática de 1985, los catastrofistas mexicanos armaron discursos individuales cargados de escepticismo y desesperanza, aunque a menudo con buenas dosis de humor e ironía. El sentimiento apocalíptico que se alimenta del gusto, de la fascinación por la catástrofe (síntoma posmoderno, se dice) provocó el surgimiento de imágenes patéticas: cuerpos destrozados, desastres bélicos y naturales, paisajes desolados, etc. Jóvenes artistas como Estrella Carmona, Rubén Ortiz, Roberto Parodi, Georgina Quintana, Néstor Quiñónez, Diego Toledo y Germán Venegas, entre otros, comenzaron muy pronto a crear infiernos pictóricos.

El catastrofismo produjo obras de gran fuerza expresiva. Dos de las más destacadas son pinturas que parecen haber sido inspiradas directamente en el terremoto. Me refiero a *La persistencia de la memoria* (óleo/tela, 1986) de Rubén Ortiz y *Nuestro valle* (acrílico/tela, 1988) de Diego Toledo. En el primer cuadro, el autor se apropia del título del famoso cuadro de Dalí para ofrecernos una visión catastrofista de nuestra historia: la erupción de un volcán que arrasa con la memoria nacional simbolizada en una cruz, un Chac Mool y una pirámide; en el segundo cuadro, el autor

⁶ Teresa del Conde, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, México, ATAME Ediciones, 1994, p. 49.

presenta una visión de tipo nihilista, un paisaje desolador: el valle de México sembrado de cruces, convertido en panteón.

Posmodernidad

En México la posmodernidad fue recibida con desconfianza. Se le vio casi como una imposición del imperialismo. Se cuestionó sobre todo el que un concepto surgido en las sociedades posindustriales (un nuevo proyecto en lo político, lo económico, lo social y lo cultural) tuviera que ver algo con un país tan atrasado como México. Sin duda, nuestros críticos armaron su valoración esencialmente negativa de la posmodernidad a partir de los juicios de Jürgen Habermas (quien afirmó en 1980 que la posmodernidad era una etapa histórica que dejó inconcluso el proyecto de la modernidad y abandonó la tarea de la democracia y el humanismo) y Fredric Jameson (quien definió a la posmodernidad en 1984 como la "lógica cultural del capitalismo tardío").⁷ Asimismo, vieron en la *condición posmoderna* (título del famoso libro de Jean-Francois Lyotard) el espíritu de una época marcada por la indeterminación del futuro.⁸

Con igual desconfianza fue recibida la posmodernidad en el arte. Nuestros críticos aceptaron la tesis jamesoniana de que el arte posmoderno significa una ruptura con el moderno. En una generalización arbitraria, lo consideraron un arte complaciente que rompió con el espíritu de la vanguardia y los presupuestos de la modernidad artística, que rechazó lo que Octavio Paz definió como característico de la modernidad: la "tradición de la ruptura".⁹ Según parece, nadie pudo ver la carga subversiva que había en muchas de las obras artísticas posmodernas. Pensemos, por ejemplo, en una de las obras emblemáticas de la posmodernidad pictórica: *La carne de Cristo* (óleo/tela, 1987; *vid. lámina V*), de Mónica Castillo. Se trata de una imagen sacrílega, una parodia burlesca de uno de los episodios fundamentales del cristianismo: la crucifixión.

⁷ En uno de sus libros el historiador británico Perry Anderson rastrea los orígenes de la posmodernidad y su posterior desarrollo. Ahí analiza los estudios respectivos de Habermas y Jameson. Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*, London/New York, Verso, 1998, pp. 36 y ss.

⁸ Jean-Francois Lyotard, *La condición posmoderna*, Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, 1993.

⁹ Octavio Paz, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1990, p. 50-51.

Una exposición importante, *En tiempos de la posmodernidad*, presentada en el Museo de Arte Moderno en 1988, revela claramente lo que se entendió en nuestro país por arte posmoderno.¹⁰ En la introducción al catálogo de la muestra la investigadora Esther Acevedo señaló las características formales que se atribuían a una obra plástica posmoderna: “una revaloración del oficio, un desencanto ante las propuestas comprometidas socialmente, la utilización de elementos tradicionales y de carácter local, una vuelta a lo narrativo y a la figura, así como una glosa irreverente y burlona de las obras del pasado y un rechazo a la innovación”.¹¹ En suma, un arte conservador.

A propósito de la exposición, Teresa del Conde publicó un artículo en el que expresó sus desacuerdos.¹² Con respecto al título de la muestra, afirmó que las curadoras Esther Acevedo, María Estela Eguiarte, Blanca González y Eloísa Uribe pudieron “trabajar sin márgenes de error conceptual y semántico, dada la laxitud del enunciado”, y agregó: “cabría preguntarse si en México estamos viviendo los tiempos de la llamada *posmodernidad*, en la medida en que los factores que provocaron la difusión del término provienen de países con alto desarrollo industrial y superávit económico”. Más adelante se quejó de que no se incluyera obra de tres artistas (Luis Argudín, Mónica Castillo y Rubén Ortiz) y también de la “pobreza de calidad pictórica” predominante en la muestra: “Si esto es lo posmoderno, olvidémonos de la tradicional calidad de la pintura mexicana y pongámonos a la moda”.

La crítica de arte concluyó su artículo definiendo al posmodernismo: “un pastiche que abreva irreverentemente en el pasado sin pretender glosar estilos (como sucedió con los historicismos arquitectónicos decimonónicos), haciéndolo con sentido monumental y a la vez caprichoso”. Al igual que otros críticos, Del Conde vio en el arte posmoderno tan sólo una modalidad ecléctica sin pretensiones críticas y rebeldes. Lo cierto es que la posmodernidad marcó a los artistas de la nueva figuración y se convirtió en un abrevadero de muchos de ellos, ya sea que la interpretaran como una propuesta conservadora que negaba el espíritu de la vanguardia o como una propuesta progresista que planteaba una radicalización de la misma.

¹⁰ Dicha exposición se presentó en el Museo de Arte Moderno entre el 16 de junio y el 31 de julio de 1988 e incluyó pintura, escultura, fotografía, grabado y diseño arquitectónico. Participaron poco más de 30 artistas.

¹¹ Esther Acevedo, *En tiempos de la posmodernidad*, INAH//UAM/UI/CNCA, 1989, p. 11.

¹² Teresa del Conde, “Posmodernismo en el MAM”, en *La Jornada*, México, 18 de junio de 1988, p. 18.

Neosalvajismo y transvanguardia

El panorama plástico internacional resultó decisivo en la explosión pictórica de los años ochenta. La nueva figuración mexicana se nutrió de influencias diversas. Fueron dos los movimientos pictóricos internacionales que más influyeron en los artistas figurativos nacionales: el neosalvajismo alemán y la transvanguardia italiana. Surgidos en los años setenta, estos movimientos neoexpresionistas revitalizaron la pintura y recuperaron la imagen, cuestionada fuertemente por el abstraccionismo y el conceptualismo que marcaron el periodo inmediatamente anterior. Ambos hicieron acto de presencia en el contexto del resurgimiento de la figuración que inició desde los años sesenta.

El neoexpresionismo surgió como una corriente artística que buscaba recuperar la imagen dramáticamente expresionista de la pintura alemana vanguardista de principios del siglo XX. El término Nuevos Salvajes asocia a los neoexpresionistas germanos con los *fauves*, aunque también abrevaron en los movimientos expresionistas prototípicos (*Die Brücke*, 1905-1913, y *Der Blaue Reiter*, 1911-1914), en la nueva objetividad por su crítica social y su sátira y en otros maestros expresionistas como Max Beckmann, Otto Dix y George Grosz. Inspirándose en la realidad social y representando al mundo en toda su crudeza, los neosalvajes germanos continuaron y renovaron la tradición expresionista alemana.

En México se pudo apreciar la pintura neosalvaje germana en una exposición memorable: *Origen y visión. Nueva Pintura Alemana*, presentada en el Museo de Arte Moderno en 1984, durante la gestión de Helen Escobedo como directora. Dicha muestra pictórica, en la que participaron destacados exponentes del movimiento neoexpresionista alemán (Georg Baselitz, Dieter Hacker, Jörg Immendorff, Rainer Fetting, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz y A. R. Penck, entre otros), tuvo una influencia decisiva en el desarrollo de la pintura neofigurativa en nuestro país pues la obra de los neosalvajes alemanes "redefinió las expresiones de no pocos pintores jóvenes mexicanos de primera línea".¹³

¹³ Vid. Teresa del Conde, "Una mirada a los ochenta", en *La Jornada Semanal*, suplemento de *La Jornada*, México, 7 de enero de 1990, p. 31.

La transvanguardia italiana, por su parte, surgió y se desarrolló en torno al crítico y teórico Achille Bonito Oliva. En *Aperto 80*, dentro de la Bienal de Arte de Venecia, Bonito Oliva anunció el surgimiento de la nueva corriente artística, a la que denominó transvanguardia. Incluyó en este grupo a cinco jóvenes pintores de diferentes regiones de Italia: Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Sandro Chia, Nicola de Maria y Mimmo Paladino. Así iniciaron su camino al estrellato estos talentosos creadores, formando parte de una corriente vanguardista que tendría repercusiones importantes tanto en Europa como en América.

Marcada por el eclecticismo, la transvanguardia fue una tendencia que abrevó en todo lo que pudo: en el arte de la Antigüedad clásica, en las culturas tribales africanas, en la metafísica de De Chirico y Carrá, en los maestros del Novecento, en el futurismo y el simbolismo, en la iconografía manierista y barroca, siempre a través de citas fragmentarias en un juego irónico y paródico entre el sueño y la realidad. Bonito Oliva concibió a la transvanguardia como un neomanierismo, como un arte en tiempos de crisis que en lugar de mirar al futuro asume una "posición nómada" y transitoria respecto a todos los lenguajes del pasado, se mueve "en todas direcciones" y es a un tiempo "enigma y solución".¹⁴ Clemente, Cucchi, Chia, De Maria y Paladino desarrollaron propuestas personales, lenguajes distintos aunque igualmente inspirados en la historia del arte, en la reconciliación entre pasado y presente.

Tanto el neosalvajismo alemán como la transvanguardia italiana influyeron decisivamente en la pintura neofigurativa mexicana. Sin embargo, debe subrayarse que los artistas mexicanos supieron a simular y adaptar a su genio estas influencias para crear un arte local inconfundible.

¹⁴ Achille Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde. La Trans-avanguardia Italiana. La Transavant-garde Italienne*, Milán, Giancarlo Politi Editore, 1981, pp.13-14.

ILUSTRACIONES
(Obras de la nueva figuración)

Lámina I



Nahum B. Zenil
Maja (o)
Mixta sobre papel
48.5 X 64 cm
1981

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Germán Venegas
El valiente
Acrílico y talla en madera sobre tela
140 X 180 cm
1983

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Eloy Tarcisio
Vista aérea del Valle de México (detalle)
Acrílico y nopales
100 m²
1983

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

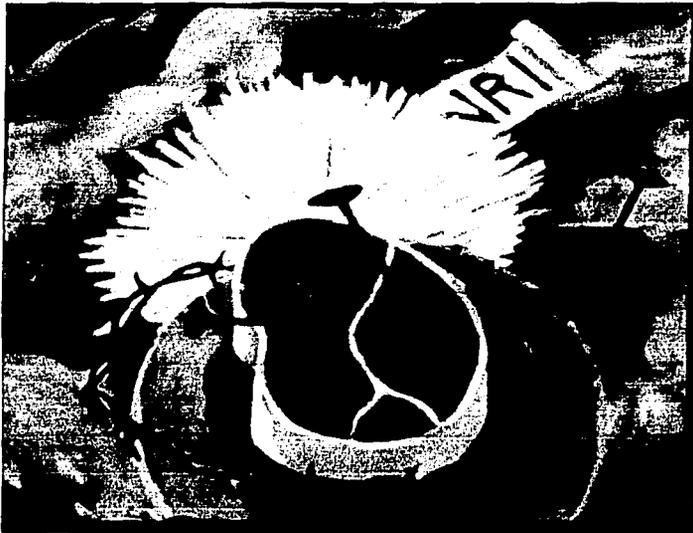
154

Lámina IV



Javier de la Garza
Sofñando en la venida
Acrílico sobre tela
193 X 138 cm
1986

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Mónica Castillo
La carne de Cristo
Óleo sobre tela
55 X 60 cm
1987

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ESTRELLA CARMONA: EL ARTE CONTRA LA GUERRA

Para Estrella Carmona, infancia fue destino: desde muy niña, por voluntad de sus padres, empezó a pintar. En el Puerto de Veracruz –la tierra que la vio nacer el 10 de mayo de 1962 –inició, como un juego, la que sería su profesión. Y es que muy pronto se dio cuenta de que la pintura era su vocación, que se había convertido en una forma de expresión indispensable. Fue por ello que decidió estudiar, primero en Veracruz y luego en la Ciudad de México, para adquirir una formación sólida en distintas disciplinas plásticas. No tardó mucho en sumergirse también en el mundo de la filosofía, con el fin de apoyar su quehacer creativo. Ya concluidos sus estudios, se lanzó a concursar y exponer. El éxito no se hizo esperar: se convirtió rápidamente en la pintora mexicana joven más premiada y reconocida.

Después de realizar estudios en la Escuela de Artes Plásticas del INBA en su ciudad natal (1972-1977), Estrella Carmona se trasladó a la Ciudad de México. Tenía entonces 15 años de edad y toda una vida creativa por delante. En la capital estudió en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” (INBA) de 1978 a 1984. Al mismo tiempo, sintiendo la necesidad de tener un soporte teórico para la práctica de la pintura, estudió etnología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (1980) y filosofía en la Universidad del Claustro de Sor Juana (1981), carreras que no terminó. De aquella época, por cierto, data su afición por la lectura, que ha sido fundamental en la realización de su obra plástica.

De insectos y otros bichos

Concluidos sus estudios en La Esmeralda y mientras trabajaba en el Museo Carrillo Gil, dirigiendo con Luciano Spano un taller de pintura infantil, Estrella Carmona inició la primera etapa de su producción plástica. Era el año de 1986 e inspirándose en *La metamorfosis* de Franz Kafka, comenzó a pintar “formas arácnidas y monstruos de pesadillas”.¹ A lo largo de casi dos años, la pintora se dedicó a producir formas

¹ Entrevista con Estrella Carmona, México, D. F., 17 de febrero de 1997.

terribles, imaginando la apariencia que pudo haber tenido ese hombre infortunado que un mal día se despertó convertido en insecto: Gregorio Samsa. De la mano de Kafka, el escritor checo que reveló en su obra la angustia humana ante el absurdo del mundo, Estrella fue creciendo poco a poco como artista.

Estrella Carmona empezó a mostrar sus obras inspiradas en el relato kafkiano el mismo año de 1986. Participó en el Salón Nacional de Artes Plásticas y en el VI Encuentro Nacional de Arte Joven, siendo seleccionada en ambos concursos con obras (un dibujo y una pintura, respectivamente) que integrarían dos exposiciones sucesivas en la Galería del Auditorio Nacional. La joven pintora siguió participando durante varios años en estos concursos. En 1987 obtuvo el premio de adquisición en la sección de pintura del Salón Nacional de Artes Plásticas con el cuadro *Vivir en edificio* (óleo/tela, 1987). A fines de ese año, ella y Luciano Spano, seleccionados en la sección de espacios alternativos del mencionado Salón, participaron en una polémica exposición que se presentó en el Museo de Arte Moderno y que provocó la ira de una horda de fanáticos religiosos que asaltó el recinto con el fin de destruir una de las obras exhibidas.² Estrella y Luciano participaron en la muestra con una obra neovanguardista, una instalación que llevó como título: *Un día en la vida de Gregorio Samsa* (1987).

En 1988 Estrella Carmona obtuvo nuevamente el premio de adquisición en la categoría de pintura del Salón Nacional de Artes Plásticas. Fue galardonada por el cuadro *Circulo vicioso* (óleo/tela, 1988). De ese año data su primera exposición individual: *Imágenes del insomnio*, abierta del 29 de abril al 5 de junio en la Galería José María Velasco. Fue una exposición dual con Spano, en la que ambos ocuparon con sus obras espacios iguales en la galería. Estrella exhibió un total de 18 óleos

² Los hechos ocurrieron el sábado 23 de enero de 1988, cuando una turba enardecida hizo acto de presencia en el Museo de Arte Moderno. Acudiendo al llamado del Comité Nacional Próvida, la Unión Nacional Sinarquista y otros grupos de la ultraderecha católica, alrededor de 500 fanáticos religiosos, al grito de ¡Viva Cristo Rey! y ¡Viva la Virgen de Guadalupe!, se introdujeron en el recinto cultural para realizar lo que para ellos fue un auténtico auto de fe. Exigieron que se descolgara la obra del artista Rolando de la Rosa (México, D. F., 1951) que formaba parte de la exposición colectiva *Espacios alternativos*, abierta al público el 10 de diciembre de 1987. Los fieles protestaron porque, a su entender, la instalación *El real templo real* de De la Rosa era "sacrílega" y "satánica", "un insulto" a Jesucristo, la Virgen de Guadalupe y la Patria misma. El artista, como sabemos, le puso a la Virgen de Guadalupe la cara de Marilyn Monroe y a Jesucristo la de Pedro Infante, además de colocar unas botas texanas sobre la bandera mexicana. Ante la furia de los inquisidores, el tibio subdirector del MAM, Antonio Luque, ordenó que se desmontara la obra cuestionada. El escándalo provocó la destitución de Jorge Alberto Manrique como director del recinto.

realizados entre 1987 y 1988, en los que el infortunado Samsa fue representado con la fuerza del trabajo gestual (a menudo acentuado con líneas superpuestas), contrastes de luces y sombras, empastes ligeros (sin mucha carga matérica) y soluciones cromáticas más bien austeras (blancos, grises, magentas, negros y rosas).

Algo interesante en *Imágenes del insomnio*, exposición que resumió y culminó la primera etapa en la producción plástica de Estrella Carmona, es que anunciaba ya el espíritu que animaría su obra posterior. Esos cuadros expresaban claramente una visión pesimista de la existencia humana. En ellos era evidente el nihilismo posmodernista de una creadora que no buscaba complacer a nadie, que no quería pintar "bonito" sino utilizar la pintura para enfrentar al espectador con la dramática realidad cotidiana. Refiriéndose a la obra expuesta de Estrella y Luciano, en la que encontraba "correlaciones no deliberadas y soluciones independientes que los diferencian plenamente", el crítico Carlos-Blas Galindo escribió:

*su lenguaje es violento, provocativo y hasta crudo: su deseo es el de conmover, perturbar, emocionar. Rara vez se separan de lo dramático. Su actitud y su opinión del mundo se asemejan a la de otra generación golpeada: la de la literatura estadounidense de la posguerra, pero también se vinculan con esa tendencia permanente, que es la expresionista, cuyo auge —como bien se sabe— está en relación con la inestabilidad política, el descontento social y la especulación financiera.*³

Partiendo de una obra literaria y buscando expresar la deshumanización de la vida cotidiana, el vacío moral de nuestro tiempo, Estrella Carmona comenzó su aventura plástica. Pero no tardó mucho en encontrar nuevas temáticas y en descubrir nuevas posibilidades expresivas, para iniciar otra etapa en su producción. Al tiempo que enriquecía el trasfondo intelectual de su obra, ella fue ampliando su concepción del arte: la pintura ya no sería sólo una vía para expresar su escepticismo sino también un medio para acceder al conocimiento.

³ Carlos-Blas Galindo, "Exposición (es) de Estrella Carmona y Luciano Spanò", en *La Plaza*, México, mayo de 1988, p. 14.

La pintura y la guerra

La guerra ha sido un tema recurrente a lo largo de la historia del arte.⁴ Durante muchos siglos las expresiones artísticas con temática bélica tuvieron como objetivo glorificar batallas y triunfos militares, así como inmortalizar guerreros y ejércitos victoriosos. Los actos de barbarie, los episodios crueles de la guerra, no se consideraban atractivos para ser representados y se veían como una consecuencia inevitable de la misma. En el Renacimiento, en el transcurso de los siglos XV y XVI, muchas obras de arte eran encargos de reyes, príncipes y duques que buscaban celebrar sus hazañas en el campo de batalla. Recordemos que el célebre tríptico de Paolo Uccello, *La Batalla de San Romano* (óleo/madera, 1456), fue pagado por los duques florentinos para celebrar el hecho bélico y volverlo inmortal.

En el arte occidental la representación crítica de la guerra surgió como tema hasta el siglo XVII, con el cambio en el patrocinio del arte. Fue el grabador y dibujante francés Jacques Callot el primer artista en recrear con crudeza y frialdad la locura de la guerra, con sus actos brutales, sus matanzas bárbaras y sus víctimas inocentes. Callot realizó su célebre serie de 18 grabados: *Las numerosas miserias de la guerra*, publicada en París en 1633, para revelar lo terrible que es la confrontación y el odio entre los hombres, pero también para decir que los asesinos finalmente recibirán el castigo divino.

Francisco de Paula José Goya y Lucientes se inspiró en el francés para realizar la famosa serie gráfica: *Los desastres de la guerra*, su respuesta a los horrores que provocó la invasión napoleónica a la península ibérica entre 1808 y 1813. En los 82 grabados que integran la serie, Goya denuncia las atrocidades de los franceses contra los españoles y la hambruna bárbara que provocó la conflagración. Otro grito goyesco contra la crueldad de la guerra es *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808* (óleo/tela, 1808), una de las grandes obras de la historia del arte, en la que se representa crudamente la ejecución de civiles españoles inocentes por las tropas francesas. Por supuesto que el maestro español no necesitaba inspirarse en alguna guerra para crear

⁴ Vid. Antonio Espinoza, "Arte y Apocalipsis", en *Cambio*, México, 30 de septiembre-6 de octubre de 2001, pp. 98-101, y Peter Plagens, "Turning Tragedy Into Art", en *Newsweek*, Estados Unidos, 8 de octubre de 2001, pp. 53-55.

infiernos pictóricos: en sus terribles *pinturas negras* expresó las múltiples formas del horror, marcadas por el mito de Saturno, símbolo de destrucción y muerte.

La guerra es una calamidad universal. Entre 1936 y 1939 ocurrió en España uno de los episodios más sangrientos de la historia, una guerra fratricida que inspiró a dos maestros españoles: Pablo Picasso y Salvador Dalí. En el célebre *Guernica* (óleo/tela, 1937) Picasso capturó la violencia y los horrores de los bombardeos a la ciudad vasca y los plasmó en un mito que incluye el simbolismo erótico, la tauromaquia y la impotencia humana. Dalí, por su parte, creó en *Canibalismo de otoño* (óleo/tela, 1936) y *Construcción blanda con judías hervidas: premonición de la guerra civil* (óleo/tela, 1936) un par de metáforas orgiásticas de mutilación y muerte. El maestro surrealista expresó poco después el pesar que sentía por su patria en *España* (óleo/tela, 1938), obra en la que vemos una imagen femenina desintegrarse sobre una acumulación de despojos de guerra.

Los expresionistas de todos los tiempos, impulsados por su pesimismo y su desencanto existencial, han creado imágenes terribles. Ya mencioné las *pinturas negras* de Goya. Pensemos también en las obras (acuarelas, dibujos y grabados) que realizó el pintor alemán Otto Dix sobre la Primera Guerra Mundial, suceso cruento en el que tomó parte. Y recordemos también la visión apocalíptica sobre Nueva York que José Clemente Orozco reveló en *Los muertos* (óleo/tela, 1931), un cuadro que sólo podía ser concebido por un especialista en crear infiernos como fue él. Hace 72 años el maestro expresionista imaginó el colapso de los rascacielos neoyorquinos, símbolos del capitalismo. El cuadro fue premonitorio: los ataques terroristas contra el World Trade Center y el Pentágono el 11 de septiembre de 2001 hicieron realidad la alegoría orozquiana.

El catastrofismo es parte fundamental de la cultura de la violencia en los Estados Unidos. Hollywood ha sabido explotar muy bien el sentimiento apocalíptico que se alimenta del gusto, de la fascinación por la catástrofe. Sin embargo, artistas estadounidenses como James Rosenquist y Julian Schnabel imaginaron en distintos momentos escenarios catastrofistas para cuestionar severamente el belicismo de su país. En su obra *F 111* (óleo/tela con aluminio, 1964-1965) Rosenquist se apropió del nombre del famoso bombardero que los estadounidenses utilizaban en Vietnam para

revelar el miedo de su país a la catástrofe nuclear. Schnabel, por su parte, realizó hace 16 años uno de sus cuadros más radicales: *Platoon* (óleo y pasta para modelar/terciopelo, 1987), obra que lleva el título de una famosa película de Oliver Stone. Se trata de una imagen catastrofista del mundo casi al final de la Guerra Fría.

Otros artistas estadounidenses que en algún momento se inspiraron en la guerra y cuestionaron la política bélica de su país son Robert Morris, Martha Rosler y Sarah Charlesworth. Motivos iconográficos catastrofistas, surgidos por la idea de la guerra, aparecieron, con cierta frecuencia, en obras de los transvanguardistas italianos y los neosalvajes alemanes. La nueva figuración mexicana de los años ochenta también tuvo una vertiente catastrofista, impulsada en gran medida por el terremoto del 19 de septiembre de 1985. Al igual que otros artistas figurativos, Estrella Carmona se dedicó a la creación de infiernos pictóricos.

Ejercicios bélicos

Un recuerdo infantil de Estrella Carmona:

*De niña, en Veracruz, me gustaba mucho ir a los astilleros, donde están todos los desechos de los barcos que son como herramientas amplificadas, oxidándose, como dinosaurios de hierro, restos arqueológicos de gigantes. De todo ello salió mi preocupación por la industria, que es como la síntesis de nuestro tiempo, de lo que vive actualmente el hombre.*⁵

Esos despojos industriales del subdesarrollado nacional que capturó en su mente cuando era niña, fueron los cimientos de su audaz iconografía. Sus primeros paisajes industriales aparecieron en 1988, poco después de que concluyera su obra kafiiana. Para lograr sus imágenes fabriles, la pintora tuvo que pasar por un breve lapso de abstraccionismo, en el que trabajaba sus telas a la manera de la *acción painting*, con la energía desbordada y casi sin control. Muy pronto, sin embargo, sintiendo la necesidad de aterrizar en la realidad como la neofiguración expresionista lo proponía, empezó a realizar un trabajo gestual más cuidado, a controlar más sus

⁵ Enrique Romo, "Morir de sed" (entrevista con Estrella Carmona), en *El Día*, México, 28 de mayo de 1993, p. 18.

brochazos, a estructurarlos de una manera más racional, lo que trajo como consecuencia la aparición de formas definidas. Surgieron entonces las fábricas, las primeras imágenes de una aventura plástica que en ese momento nadie –ni la misma autora- podía sospechar hasta donde llegaría.

Habiendo iniciado ya una nueva etapa en su producción, Estrella Carmona recibió en 1989 una mención honorífica en el concurso Dante y la Divina Comedia, convocado por la Sociedad Dante Alighieri. La pintora veracruzana fue reconocida por el cuadro *El infierno anaranjado* (óleo/tela, 1989), en el que representa al Metro de la Ciudad de México, símbolo de nuestro apocalipsis urbano, como un auténtico averno dantesco. Ese mismo año le fue otorgada la beca-residencia de la Fundación Edward F. Albee de Nueva York, recibió otra mención honorífica, ahora en la sección de dibujo del Salón Nacional de Artes Plásticas, y ganó una de las becas para jóvenes creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Con motivo de la beca, la pintora fue entrevistada por el crítico Gonzalo Vélez, a quien declaró:

*Tengo...la idea de que...hacer pintura es estar como permanentemente al borde de un abismo, y vivir siempre bajo ese sentimiento es terrible. Luego lo peligroso es que ese abismo termina por mirar través de ti: es cuando ya te pierdes por completo.*⁶

En la segunda exposición individual de Estrella Carmona, el abismo se expresó en forma de paisaje industrial. Integraron la muestra, abierta entre junio y julio de 1990 en el Salón de los Aztecas, doce óleos de la serie *De la industria* que empezó a crear en 1988. La pintora presentó entonces las primeras imágenes de su universo deshumanizado: arquitecturas fabriles y fragmentos de maquinaria (éstos últimos, con apariencia de animales prehistóricos) en atmósferas tétricas, cargadas de referencias de desolación y muerte. Con la ausencia evidente de la figura humana, en espacios sombríos y violentados por brochazos de colores sucios y ácidos, Estrella expresaba claramente su visión catastrofista de la existencia. ¿Influencia de José Clemente Orozco? No tanto influencia, más bien coincidencia en cuanto a la actitud escéptica

⁶ Gonzalo Vélez, "Hacer pintura es estar al borde del abismo" (entrevista con Estrella Carmona), en *Unomásuno*, México, 4 de febrero de 1990, p. 23.

ante la vida. La verdadera influencia de Orozco en la obra de Estrella Carmona aparecerá poco tiempo después.

En su siguiente exposición, Estrella Carmona irrumpió ya como la más orozquiana de nuestras pintoras jóvenes. Fue en *Ejercicios de guerra*, muestra que prosiguió y enriqueció considerablemente el discurso que inició con la serie *De la Industria*, donde se notó con toda claridad la admiración de la pintora veracruzana por el gran expresionista jalisciense. De Orozco le atrajo no sólo su pesimismo y su visión crítica de la historia (tan distinta a la de los otros muralistas), sino también su magistral manejo del espacio bidimensional y su fuerza dramática; de la lección plástica aprendida de Orozco, ella concluyó que el arte debe expresar la realidad en toda su crudeza, pero no estar al servicio de credos políticos ni doctrinas revolucionarias.

Ejercicios de guerra, la exposición de Estrella Carmona que ha tenido más fortuna crítica, estuvo abierta del 24 de abril al 5 de junio de 1991 en el Museo Carrillo Gil. Integrada por 18 óleos realizados entre 1990 y 1991, correspondientes a cuatro series temáticas, la muestra nos permitió acercarnos a una obra pictórica que cuestionaba la realidad atroz del capitalismo con su industria y su maquinaria bélica, justo al terminar la Guerra del Golfo Pérsico. Estrella no se inspiró en el conflicto entre Estados Unidos e Irak para pintar la serie que dio título a la muestra. Ella venía trabajando la serie desde antes de la invasión iraquí a Kuwait. Es un hecho, sin embargo, que la Guerra del Golfo Pérsico le permitió redondear el proyecto, todavía confuso, que le inspiró la famosa serie gráfica de Goya: *Los desastres de la guerra* (1810-1814). Por eso los cuadros exhibidos constituían un alegato ético contra la depredación humana, el imperialismo y la guerra; revelaban la actitud rebelde de una joven creadora que con su arte se oponía a la barbarie de nuestro tiempo.

En aquellos óleos no había lugar para el discurso mesiánico-revolucionario. Estrella Carmona anunciaba en su pintura un futuro oscuro para la humanidad. Influida por el pesimismo crítico de los filósofos alemanes poshegelianos Nietzsche y Schopenhauer, dos de sus principales héroes culturales, la pintora nos decía que el mundo es terrible, es conflicto y lucha permanente. Pero sus diatribas contra la explotación, la guerra y la violencia en general, no la llevaban a destacar "la necesidad que tenemos de librarnos de la opresión imperante", como afirmó entonces el crítico

Carlos-Blas Galindo.⁷ Su actitud rebelde era más nihilista, escéptica en cuanto a la posibilidad de emancipación humana. Y si acaso había en su obra algún mensaje libertario, se trataba más bien de una liberación espiritual, a través de la aspiración mística y la contemplación estética.

A nadie podía extrañar que otro de los ídolos de Estrella Carmona fuera el gran filósofo moderno de la serenidad y la moralidad estoica: Spinoza. En este pensador holandés se inspiró la pintora para realizar los ocho cuadros de la serie *De la melancolía*, en la que trabajó imágenes de robots, "los únicos seres capaces de no tener sentimientos".⁸ Si el filósofo sostenía que el proceso del conocimiento debe desligarse de las pasiones y que el hombre debe actuar siempre guiado por la razón (lo único que puede hacerlo libre), la artista le tomó la palabra y en la serie mencionada trató de hacer "una pintura fría que no tiene nada que ver con sentimentalismos".⁹ Y si así interpretaba ella un aspecto del pensamiento filosófico de Spinoza, en otro cuadro de plano se mofaba de él. En *Spinoza y la metalurgia* (óleo/tela, 1990), retrató al filósofo con apariencia faunesca y rodeado de tentaciones.

Spinoza y la metalurgia, por cierto, era uno de los pocos cuadros de la exposición en que aparecía figura humana. Sucede que Estrella tardó en incorporarla a su pintura porque no encontraba la manera de despojarla de significado erótico. Logró finalmente su objetivo pero se fue al otro extremo: cayó en lo monstruoso. En algunos cuadros de la muestra incluyó seres siniestros, como el que aparece en *Ejercicios de guerra I* (óleo/tela, 1990; *vid.* lámina VI y apéndice II), un monstruo bicéfalo –la muerte– que se levanta sobre un complejo industrial anunciando el desastre, o como los de *Ejercicios de guerra II* (óleo/tela, 1990), personajes demoníacos y dolientes, despojos humanos que produce la guerra.

Pero los protagonistas principales de aquellos paisajes catastrofistas no eran los seres monstruosos sino los misiles, los reactores y demás artefactos de destrucción – que recordaban los *comics* y las películas de ciencia ficción–, que no son más que creaciones del ser humano para su propio exterminio. Estrella imaginó un infierno

⁷ Carlos-Blas Galindo, "Estrella Carmona y la guerra", en *El Financiero*, México, 3 de mayo de 1991, p. 53.

⁸ Entrevista con Estrella Carmona, México, D. F., 27 de abril de 1991.

⁹ *Ibid.*

bélico y posbélico, al que dio vida pictórica con una hábil y vigorosa factura transvanguardista, valiéndose de recursos formales de origen informalista enraizados en la figuración. Para pintar su Apocalipsis, recurrió fundamentalmente a colores fríos, utilizando a menudo tonalidades metálicas, muy acordes con su discurso.

Ejercicios de guerra nos reveló a una expresionista convencida, una creadora nihilista que en sus composiciones monumentales, cargadas de alegorías y símbolos, rechazaba tajantemente la realidad histórica de su tiempo. Ante nuestros ojos se presentó una autora cuya rebeldía quedaba demostrada no sólo en el hecho de pintar fábricas, máquinas e instrumentos de guerra, sino en que lo hacía con una fuerza (¿valor exclusivamente masculino?) realmente inusitada. ¿Pintora que pintaba como pintor? Más bien pintora valiente, decidida, que sabía ejercer su libertad, "pensante y dotada", como escribió entonces el crítico Luis Carlos Emerich, que se situaba "en el campo de los grandes temas de la pintura, a la vez que en el de sus grandes problemas, sin diferenciación de impulso a menos que los sexistas lo crean privilegio masculino".¹⁰

Espíritu y máquina

Luego de obtener una beca del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Veracruz en el año de 1991, Estrella Carmona recibió en 1992 una mención honorífica en la Primera Bial Monterrey y obtuvo uno de los premios de adquisición en la VI Bial Rufino Tamayo.¹¹ En el primer certamen fue reconocida por el cuadro *Del espíritu de las máquinas* (óleo/tela, 1992), mientras que en el segundo lo fue por *Procesos geológicos I* (óleo/tela, 1992; *vid.* lámina VII). Con el cuadro de Monterrey, por cierto, la pintora inició una serie que incluso daría título a una exposición realizada poco tiempo

¹⁰ Luis Carlos Emerich, "Estrella Carmona. Industria y melancolía", en *Novedades*, México, 3 de mayo de 1991, p. C 17.

¹¹ Los artistas galardonados en la Primera Bial Monterrey fueron: Laura Quintanilla, premio de adquisición en la categoría de pintura; Rosa María Robles, premio de adquisición en la categoría de escultura; Antonio Nava, Eloy Tarcisio, Boris Viskin y Jorge Yázpik (menciones honoríficas especiales); Gerardo Azcúnaga, Alberto Calzada, Estrella Carmona, Rosario Guajardo, Aníbal Hernández, Alfredo Martín Gómez, Diego Medina, Kyoto Ota y Alberto Ramírez (menciones honoríficas por Estado). Por su parte, los tres premios de adquisición de la VI Bial Rufino Tamayo fueron obtenidos por Estrella Carmona, José Castro Leñero y Roberto Turnbull, en tanto que las menciones honoríficas fueron para Luis Argudín, José Luis Bustamante, Agustín Castro López, Manuel Marín, Jesús Urbieto y Boris Viskin.

después. Sobre el cuadro premiado en la Bienal Tamayo, la crítica de arte Teresa del Conde, jurado en el concurso, escribió:

*La originalidad iconográfica de Procesos Geológicos I determinó la elección. Así como José Clemente Orozco deshumanizó sus figuras convirtiéndolas en ocasiones en maquinarias infernales, Estrella Carmona humaniza sus máquinas...propuso un extraño híbrido en una composición vertical de tonos ácidos y negruzcos que hacen recordar las Memorias del subsuelo dostolewskianas).*¹²

En esta obra, en efecto, Estrella Carmona humaniza a una máquina al dotarla de un poderoso brazo de hombre, creando así un ser mecánico-humanóide, una especie de robot que se desliza sobre un riel dentro de un complejo industrial. Este artefacto, en el que la pintora funde lo humano y lo maquinal, bien podría ser el personaje de una novela o película de ciencia ficción, cuya trama sea el vacío existencial, la negación de la vida, la soledad humana del pasado, el presente y el futuro.

Microcosmos fabriles fue una pequeña exposición de Estrella Carmona, integrada con obras de distintas series temáticas, abierta entre diciembre de 1992 y enero de 1993 en la Galería Café Arte de Monterrey, Nuevo León. Ahí la pintora presentó algunas piezas de la serie *Del espíritu de las máquinas*, que daría título a su siguiente exposición, inaugurada el 24 de febrero de 1993 en la Galería Oscar Román. En ésta se exhibieron 24 óleos, 14 de la serie *Del espíritu...* y los restantes de otras series; se exhibieron, además, cuatro grabados sobre metal, realizados con las técnicas de aguafuerte y aguatinta, todos de la serie mencionada. Unas cuantas obras eran de 1992; la mayoría de 1993.

En varios cuadros de esa exposición se podían advertir nuevas inquietudes temáticas. Resulta que meses atrás la pintora había estudiado con gran interés la Edad Media y nuestra historia novohispana, además había leído a San Agustín de Hipona y Santo Tomás de Aquino. De estas lecturas surgieron obras como: *Catedral* (óleo/tela, 1993), *Interior de Regina Coelli* (óleo/tela, 1993), *Oratorio* (óleo/tela, 1993) y *Quimera alada* (óleo/tela, 1993), todas cargadas de imágenes de la simbología cristiana, aunque

¹² Teresa del Conde, "La VI Bienal Tamayo", segunda parte en *La Jornada*, México, 1 de agosto de 1992, p. 22.

sin una intención propiamente religiosa. La idea de Estrella era apropiarse de arquitecturas, iconografías y personajes de los periodos históricos mencionados para ubicarlos en un contexto actual, despojándolos de su sentido teológico pero conservando su carácter hermético y místico. Como Estrella estaba convencida de que el derrumbe de la civilización occidental era inevitable –como lo creía el pensador alemán Oswald Spengler-, consideraba que era necesaria la evocación de un pasado teocéntrico que ya preveía el fin de la humanidad.

Para el ser humano no hay salvación. Los cuadros de la serie *Del espíritu de las máquinas* nos ofrecen la visión catastrofista de su autora. Es el Apocalipsis según Estrella Carmona. La última conflagración mundial tiene como escenarios los grandes conglomerados industriales y como protagonistas a siniestros guerreros sin rostro, como el que monta un caballo y porta una antorcha encendida en *Del espíritu de las máquinas X* (óleo/tela, 1993; *vid. lámina VIII y apéndice III*). La devastación del planeta exige, además, un festín celebratorio con actores míticos del pasado. De ahí que las gárgolas y otros bestias fabulosas rescatadas de la mitología griega o del medioevo, hicieran acto de presencia en varios cuadros para festejar sobre las ruinas de la civilización.

Quizá el título de esta serie no revela el sentido tan trágico de lo que representa. ¿Qué significa el “espíritu de las máquinas”? ¿Que Estrella descubre en ellas algún soplo de humanismo? ¿Que piensa que pueden tener alma o sentimientos? La pintora piensa más bien que detrás de las máquinas se esconde el espíritu destructivo del ser humano. Coincidiendo con Karl Marx, afirma que la mecanización y la sistematización de los procesos productivos trajo como consecuencia una nueva forma de esclavitud. Por eso en su obra lo fabril simboliza la explotación del hombre por el hombre. Se trata, sin duda, de una crítica a la maquinización y al “progreso tecnológico” de la vida moderna, aún cuando es evidente la fascinación que la arquitectura industrial ejerce en la pintora.

Con un lenguaje ya consolidado y una paleta enriquecida con la incorporación de colores cálidos (amarillos, ocre, pardos, tierras), Estrella Carmona continuó su carrera ascendente. En el mismo año de 1993, presentó dos exposiciones más. Una fue dual, con el artista neoyorquino Francis Hines, en el Instituto Mexicano Norteamericano de

Relaciones Culturales, donde incluyó doce óleos con temas de la guerra y la industria. La otra fue realizada en el Centro Cultural Jaime Torres Bodet de la Unidad Zacatenco del Instituto Politécnico Nacional, en el marco de las Jornadas Culturales Palestinas (15-29 de noviembre de 1993); estuvo integrada por 18 óleos que trataban precisamente la problemática del pueblo palestino.

1994 fue un año de gran éxito para Estrella Carmona. Obtuvo premios de adquisición, en la categoría de pintura, en el XIV Encuentro Nacional de Arte Joven y en la Segunda Bienal Monterrey.¹³ En el primer certamen fue galardonada por los tres cuadros que envió: *De la soledad en las ciudades* (óleo/tela, 1994), *El trabajador* (óleo/tela, 1994) y *Nuevo orden I* (óleo/tela, 1994). En el segundo certamen fue premiada por el cuadro *Byron en Grecia* (óleo/tela, 1994), en el que rinde homenaje a otro de sus héroes culturales, como ella misma afirmó en una entrevista:

Este óleo gira alrededor del pensamiento de Byron como héroe romántico, él ha sido una influencia determinante para mi trabajo. Su poesía y su visión del mundo me han envuelto. Las formas representadas en el cuadro son una estructura mecánica que puede ser una síntesis de una fábrica o una industria, en cuyo alrededor gira una especie de ave, que puede ser una metáfora del pensamiento, de la filosofía... Ahí hay también unos personajes, como circunstanciales, que representan la historia, el transcurso de la historia... Byron en Grecia significa un poco esa cuestión de la noción de la realidad en Byron, gran admirador de la cultura griega, luchador por la libertad de Grecia en el siglo pasado. Yo traté, entonces, de hacer una especie de referencia al momento en que Byron asistió a Grecia.¹⁴

¹³ En dicha edición de Arte Joven resultaron premiados: Rodrigo Ayala, Gustavo Bustos, Estrella Carmona, Angélica Carrasco y Arturo Rodríguez Döring. Las menciones honoríficas fueron para Mauricio Cervantes, Javier Cortés, María de los Angeles Chávez, Jesús Flores, Oscar García Castro, Marco Antonio Martínez, Ricardo Martínez, Ernestina Rodríguez y Mónica Romo. En la Segunda Bienal Monterrey fueron galardonados: Estrella Carmona, premio de adquisición en la categoría de pintura; Gerardo Azcúnaga, premio de adquisición en la categoría de escultura; Betsabé Romero, premio de adquisición en la categoría de instalación; Sergio Galán, Manuela Generali, Diego Medina, Teresa Serrano, Jorge Yázpik y el Grupo 19 Concreto (menciones honoríficas); Alicia Cevallos, Noé Armando García, Francisco Larios, Katrien Marie y Mauricio Sandoval (menciones honoríficas por Estado).

¹⁴ José Garza, "En el oficio eterno de la pintura" (entrevista con Estrella Carmona), en *Reforma*, México, 17 de diciembre de 1994, p. 17 D.

El mismo año de 1994 Estrella Carmona presentó en la Galería Oscar Román la exposición *Fábrica de lo absoluto*. Ahí presentó, entre otras obras, el cuadro que dio nombre a la muestra, una serie sobre filósofos (Descartes, Nietzsche, Novalis y Spinoza) y otra llamada *Mecanismos de poder*, la primera trabajada al óleo y la segunda al acrílico. En 1995 participó en el I Salón de Arte Bancomer, obtuvo nuevamente una beca del FONCA (por un proyecto multimedia de animación en computadora: *Del espíritu de las máquinas*) y viajó a Monclova, Coahuila, donde vivió y trabajó durante cuatro años para la empresa siderúrgica Altos Hornos de México, realizando cuadros que actualmente albergan sus instalaciones. Por cierto que parte de la obra que realizó en la ciudad coahuilense integró la exposición *Arte y Acero*, que presentó en los edificios corporativos y las oficinas de AHMSA en 1998.

A pesar de que su trabajo con AHMSA absorbió gran parte de su tiempo, Estrella Carmona no dejó de producir obra aparte y de participar con ella en exposiciones colectivas. Así, por ejemplo, participó en 1996 en una polémica exposición que con el título de *Autorretrato en México. Años 90* se presentó en el Museo de Arte Moderno.¹⁵ Lo hizo con una de las pocas obras rescatables de la muestra: *Autorretrato con cámara Kirlian* (óleo/tela, 1996; vid. lámina IX), en la que se imagina a sí misma dentro de un complejo industrial, momentos antes de la catástrofe, protegida por una máscara antigases.

Instalada nuevamente en la Ciudad de México, Estrella Carmona fue invitada a exponer en Entre Estudio & Galería, un espacio de arte contemporáneo en la ciudad de Puebla. Inaugurada el 11 de agosto de 2000, *Estatuas Balísticas* (muestra integrada con once óleos y un acrílico, de factura reciente) nos reveló a una pintora fiel a sí misma, a sus medios y a sus obsesiones. Estrella nos ofreció nuevamente un discurso catastrofista, con el capitalismo depredador que aplasta al ser humano. El hombre no sólo se pierde en la inmensidad industrial (*Paisaje fabril*, óleo/tela, 1999) sino también se cosifica dentro de los procesos de producción (*Líneas de ensamblaje*, óleo/tela, 1999). Peor todavía, en tiempos de guerra para lo único que sirve es para ser objeto de una disección atroz, como se ve en *Lección de anatomía* (óleo/tela, 1999), en el que la autora rememora el célebre cuadro de Rembrandt.

¹⁵ Dicha muestra se presentó en la Sala José Juan Tablada del Museo de Arte Moderno entre el 6 de julio y el 27 de octubre de 1996. En ella participaron un total de 71 artistas.

Los años recientes han presenciado más éxitos en la carrera de Estrella Carmona. La pintora obtuvo reconocimientos importantes en festivales internacionales de video y becas que le han permitido continuar produciendo. Asimismo, ha presentado exposiciones individuales en la Ciudad de México (*Arquitecturas militares*, Galería VMRelaciones, 2001), en Nueva York (*Pintura Reciente*, International Studio & Curatorial Program, Elizabeth Foundation for the Arts, 2001) y en Xalapa (*Asbestos*, Galería Universitaria Ramón Alva de la Canal, Universidad Veracruzana, 2002) para insistir en que la consumación apocalíptica de la historia está por llegar.

ILUSTRACIONES
(Obras de Estrella Carmona)

Lámina VI



Estrella Carmona
Ejercicios de guerra I
Óleo sobre tela
180 X 150 cm
1990

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Estrella Carmona
Procesos geológicos I
Óleo sobre tela
175.5 X 144.5 cm
1992

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lámina VIII



Estrella Carmona
Del espíritu de las máquinas X
Óleo sobre tela
150 X 150 cm
1993

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Estrella Carmona
Autorretrato con cámara Kirlian
Óleo sobre tela
160 X 100 cm
1996

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lámina X



Estrella Carmona
La invasión
Óleo sobre tela
145 X 145 cm
1999

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

EPILOGO

Al iniciar la década de los noventa, la nueva figuración mantenía su fuerza y su vigencia. Sin embargo, poco a poco se fue imponiendo el conceptualismo, un arte que ya tenía una historia pero que en México se seguía considerando *arte alternativo*. Con el avance de la globalización, el neoconceptualismo se convirtió en el *mainstream* del arte contemporáneo internacional y dominó muy pronto la escena plástica nacional desplazando a la pintura de su lugar privilegiado. Bombas de insecticida, cajas de zapatos, exprimidores de jugos, llantas de trailer, pacas de paja y muchos objetos más hicieron acto de presencia en galerías y museos. De repente amanecimos con la noticia de que todo puede ser arte, de que ya no existe una delimitación entre el objeto artístico y el objeto cotidiano y de que cualquier persona puede ser artista.

La verdad es que el arte no ha escapado a la crisis moral de nuestro tiempo. En el mundo globalizado de hoy, con el capitalismo neoliberal como la única opción de libertad y con la utopía socialista bajo tierra, ha resurgido con fuerza el mito de la *muerte de la pintura*. Vivimos tiempos de deificación del objeto, una época en la que los grandes valores del arte (aquellos que creíamos *eternos*: el estilo, el medio, el virtuosismo técnico, etc.) se cuestionan abiertamente en todo el mundo. Ha triunfado (no sabemos si en forma definitiva) el concepto sobre el objeto, se han disuelto los límites del arte y se han roto las fronteras entre los diversos géneros artísticos. Lo malo es que en la aldea global del arte predomina la banalidad, la intrascendencia, la ocurrencia. Pareciera que la realidad atroz del mundo incapacita a muchos artistas a asumir alguna convicción ideológica o a suscribir algún tipo de causa, y los obliga al cinismo, la simulación y la hipocresía.

El siglo XX fue el marco histórico de la desacralización y la secularización del arte. Los disparos sobre el arte fueron realizados desde distintas posiciones y con el fin de bajarlo de su pedestal de reverencia y sacralidad. En esa centuria el arte fue cuestionado como un objeto producto de la función creadora del artista (Marcel

Duchamp), perdió su *autonomía* como resultado de la expansión de la técnica (Walter Benjamin), se convirtió en excremento (Piero Manzoni), se identificó con los productos comerciales (Andy Warhol y el arte pop) y dejó de ser un objeto de contemplación para volverse un instrumento de transformación revolucionaria de la sociedad (Joseph Beuys). El resultado fue la ampliación del concepto del arte y su colocación en un nuevo pedestal, inaccesible para la mayoría de los mortales.

El arte contemporáneo globalizado avanza incontenible.¹ La discriminación étnica y cultural ha quedado anulada y las fronteras nacionales han desaparecido. Numerosos artistas de diferentes lugares del planeta se han sumado a un escenario internacional en el que impera la estandarización, la homogeneización de los lenguajes artísticos. La mayoría son artistas políticamente correctos que han aprendido a expresarse en los lenguajes que se dictan desde Nueva York y Europa; artistas famosos (auténticos fenómenos de *marketing* global) que se regodean en la banalidad porque no tienen nada qué decir. No hay problema: lo que distingue a una lata de refresco de una obra de arte es el hecho de que se exhiba en una galería o en un museo.

El arte contemporáneo globalizado responde a un nuevo orden que ha transformado la idea misma del arte, su creación, su forma, su legitimación, su comercialización y hasta su entendimiento. Se trata de un arte para iniciados, un arte que no se puede entender sin el conocimiento de las teorías de los estetas y filósofos posmodernos en boga, un arte que no toma en cuenta al espectador y que recurre a explicaciones tecnicistas para ocultar que no tiene nada qué decir. Un arte desechable,

¹ Aquí cabe hacer una aclaración. Entiendo por *arte contemporáneo globalizado* no sólo al conceptualismo como género que reniega del aspecto físico y formal del arte y que utiliza al objeto para transmitir ideas, sino también a la ambientación, la instalación, el ensamblaje, el montaje, el video y demás disciplinas del *mainstream* que, sin ser conceptuales en sí mismas, permiten mejor la práctica conceptual. Rechazo las posturas excluyentes que entienden al arte contemporáneo como un género en el que no tienen cabida las disciplinas tradicionales. El arte contemporáneo es más complejo de lo que se piensa y limitar su debate al anacronismo o la vigencia de tal o cual expresión es verdaderamente absurdo. Por otro lado, pienso que el arte conceptual no es arte, que los artistas conceptuales no trabajan para hacer arte sino para saber cuáles son las razones por las que existe y que los objetos que hoy se exhiben en museos y galerías no son obras de arte sino meras reflexiones sobre el quehacer creativo. No existe el arte conceptual, aunque así lo llamemos; existen obras conceptuales que pretenden trascender el arte tradicional y que en su afán transgresor caen las más de las veces en la más absoluta frivolidad.

retórico, vacío. Admito, por supuesto, que en la aldea global del arte hay excepciones (excepciones que confirman la regla), creadores capaces de librar los requerimientos comerciales del *mainstream* para reivindicar la idea del arte como factor social de cambio y restablecer el circuito de comunicación entre la obra y el público.

Por todo lo anterior es muy grato saber que una artista como Estrella Carmona se empeña en encontrarle un sentido libertario al acto de pintar y produce pintura de gran valor para hacernos reflexionar sobre nuestra existencia. La pintura, es cierto, ha perdido el otrora lugar de privilegio que sostenía sobre cualquier otro tipo de representación. Sin embargo, no ha dejado de tener qué decir, no ha dejado de significar el complejo mundo en el que vivimos. Prueba de ello es la obra de la pintora veracruzana. En tiempos de la posmodernidad, con la imposición brutal del neoliberalismo, la exaltación despiadada del individualismo, la crisis de los absolutos, las ideologías, las utopías y los valores, la pintura de Estrella Carmona se impone como un testimonio contundente contra el mundo injusto en el que vivimos.

APENDICE I

ESTRELLA CARMONA: EL ARTE CONTRA LA GUERRA

Antonio Espinoza

Desde hace unos meses, me he estado preguntando si afectó en algo a nuestros artistas (sobre todo a los más jóvenes) la recién terminada guerra en el Pérsico, el primer gran conflicto de la posguerra fría que ha venido a demostrar que en la era del neoliberalismo la paz se seguirá imponiendo a cañonazos. Hasta ahora conozco sólo un cuadro que se inspiró directamente en el conflicto y que muestra el pesimismo de su autor ante la realidad del mundo actual: *La última partida humana* (1990) de Renato González. Parece que a nuestros artistas jóvenes no los ha marcado mucho ese conflicto, o si los ha marcado, no lo han expresado todavía en sus obras. Esto lo digo porque el arte, como sabemos, es una actividad que corresponde al espacio de libertad del ser humano y puede responder a las más diversas motivaciones, incluyendo la político-social.



Reflexiono así después de haber visto la actual exposición de la joven pintora Estrella Carmona, que de un tiempo para acá ha desarrollado una obra en la que expresa su sentir ante la realidad atroz del capitalismo con su industria y su maquinaria de guerra. No, parece que a Estrella no le afectó en especial la guerra en el Pérsico. En realidad, su inquietud por pintar lo que piensa de la industria y el belicismo viene de atrás y esto ha provocado que su obra llame la atención y que los comentarios sobre ella sean tan positivos.

Estrella Carmona Ronzón nació el 10 de mayo de 1962 en Veracruz, Ver. Entre 1972 y 1977 realizó estudios en la Escuela de Artes Plásticas del INBA en su ciudad

natal, y entre 1978 y 1984 en la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda del INBA, en la ciudad de México. Ha recibido varios premios y el año pasado obtuvo una Beca en Pintura del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. En los últimos meses su nombre ha sonado mucho en el mundillo artístico debido a que sus cuadros han participado, con mucha fortuna, en varias exposiciones colectivas. Estrella participó en *Dibujo de mujeres mexicanas contemporáneas* en el Museo de Arte Moderno; *Todo sereno* en la Galería del IFAL; *Blanco y negro* en la Galería Expositum; *12/60 desórdenes de la visión* en la Galería Toltecáyotl y, más recientemente, en *Pintores al acecho* en la Galería Arte Promoción con Pablo Amor, Manuela Generalli y Luciano Spano. Actualmente, Estrella Carmona presenta su tercera exposición individual en el Museo Carrillo Gil con el título de *Ejercicios de guerra*.

La obra de Estrella Carmona es, sin duda, una de las más interesantes y atractivas de la generación más joven de pintores mexicanos. La obra más reciente de esta pintora veracruzana está conformada por paisajes industriales e imágenes simbólicas de la guerra y sus horrores. Estrella pinta fábricas e instrumentos de guerra (ella asegura que de memoria) sobre atmósferas violentas y asfixiantes que revelan la soledad del hombre (su destino) en el mundo "moderno", cuyos valores más socorridos son (todos lo sabemos) la "eficiencia" y la "productividad". Con gran acierto, la crítica de arte Raquel Tibol ha calificado el trabajo de Estrella de "nihilismo posmodernista" y la pintora ha aceptado la etiqueta, pues considera que resume muy bien su actitud ante la vida que es su actitud ante el arte.

En efecto, la obra de esta pintora "nihilista" (¿de qué otro modo se puede calificar su pesimismo, su escepticismo y su rebeldía?) se puede ubicar dentro de la llamada *transvanguardia*, la modalidad pictórica posmoderna que ha dado mucho de qué hablar en años recientes tanto en México como en las grandes capitales del mundo. Más precisamente, la obra de Estrella se ubica dentro de la figuración de raíz expresionista, que se propone como "posmoderna" y en la que es notable un cierto influjo de José Clemente Orozco, que la pintora admite aunque también reconoce influencias de Ruelas, Siqueiros y de dos expresionistas europeos: el alemán Emil

Nolde y el belga James Ensor. La obra de Estrella, además, se caracteriza por lo que ella llama "realismo crítico" que, para mí, define muy bien su posición artística.

"Yo entiendo la pintura como un modo de acceder al conocimiento", afirma Estrella. Y es que la pintora, desde hace algunos años, mantiene un diálogo, a través de la lectura, con filósofos como Spinoza, Kierkegaard, Nietzsche y Schopenhauer, que son sus héroes culturales y que mucho la han marcado. Tanto así que la pintora pretende lograr, a través del arte, lo que aquellos pensadores lograron a través de la filosofía. El problema es que la pintora está llegando a muchas de las conclusiones de aquellos filósofos. Recuérdese, por ejemplo, lo que llegó a afirmar Schopenhauer: *el pecado mayor del hombre es haber nacido*. ¿Será esto lo que nos quiere decir Estrella en su obra?

La exposición *Ejercicios de guerra* fue inaugurada el 24 de abril en el Museo Carrillo Gil y reúne 18 óleos (originalmente iban a ser 24, pero seis quedaron fuera por falta de espacio) realizados entre 1990 y 91. En esta muestra podemos ver buenos ejemplos de la *Serie de la Industria* que comenzó la pintora en 1988 y también los aparatos y artefactos de guerra que hicieron su aparición desde finales de 89. Así tenemos ese cuadro impresionante de nombre *Misil* (1990), que representa a uno de esos instrumentos diabólicos de destrucción. De la serie *Ejercicios de guerra*, que da el título a la exposición y que la artista está realizando también en dibujo y grabado, hay cinco cuadros. El más impactante es *Ejercicios de guerra I* (1990), en el que un monstruo bicéfalo se levanta sobre un complejo industrial anunciando la muerte. Es en este cuadro en donde el simbolismo de Estrella se manifiesta en su forma más aterradora.

Estrella Carmona es dueña de una vigorosa y atractiva factura transvanguardista, misma que manejan otros pintores de su generación como Boris Viskin y Luciano Spano. Pero no crean que esta factura es una sola. Estrella logró que en la muestra se notaran "distintas formas de pintar" y así podemos ver cuadros aparentemente más "elaborados", en los que el dibujo es más fino y la factura toda es

más cuidada, junto a otros en los que la experimentación es más importante. Esto, desde luego, no disminuye en nada el rigor compositivo que caracteriza la obra de Estrella. La pintora utiliza fundamentalmente tonos oscuros (muy acordes con el discurso que maneja) y sólo algunas veces aparece en sus cuadros el resplandor de algún color más claro y más vivo.

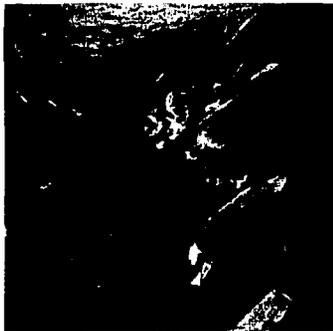
En la muestra hay otros cuadros que no resisto la tentación de mencionar: *Destrucción* (1990), *Termodinámica* (1990), dos de la serie *Tempestades de acero* (ambos de 1991) y *Spinoza y la metalurgia* (1990), en el que la pintora continúa su diálogo con el filósofo holandés, al que retrata con aspecto faunescos. Algo importante de señalar es que en esta muestra, que reúne cuadros de varias series, hay también algunos puntos de partida que muy pronto Estrella comenzará a desarrollar. Así sucede con el cuadro *Serie de la melancolía* (1990), con el que la pintora iniciará una temática en torno a los robots. No cabe duda que Estrella Carmona todavía nos va a dar muchas sorpresas. Habrá que estar pendientes de lo que haga esta joven pintora que, impulsada por un resorte ético, ha opuesto al capitalismo con su industria bélica y su estrategia militar, el arte con su capacidad subversiva y su estrategia de liberación.

("Estrella Carmona: el arte contra la guerra", en *Dominical*, suplemento del diario *El Nacional*, México, Año 1, No. 51, 12 de mayo de 1991, p. 31).

APENDICE II

EJERCICIOS DE GUERRA I

Como Francisco de Goya ante la invasión napoleónica a la península ibérica, Estrella Carmona vio la Guerra del Golfo Pérsico con impotencia y rabia. Y al igual que el maestro aragonés, ella decidió expresar en su obra ese coraje. La serie *Ejercicios de guerra*, que dio nombre a su memorable exposición en el Museo Carrillo Gil (1991), fue su respuesta a la barbarie bélica de la época. Convencida de que los sueños de la razón producen monstruos, la pintora nos ofrece en esta serie su visión catastrofista de la realidad, las imágenes alucinantes de su delirio. Sus figuras monstruosas y sus objetos aguerridos nos conducen a un mundo paranoico, donde la violencia es la única forma de vida posible.



Ejercicios de guerra I (óleo/tela, 1990) es un cuadro realizado con una paleta más bien parca: amarillo de cadmio naranja, blanco de titanio, negro marfil, pardo rojo, pardo Van Dick, rojo de cadmio y tierra de siena tostada. Esta combinación cromática da a la obra un tono sombrío y acentúa el dramatismo, la violencia de las imágenes. Sobre un fondo combinado de amarillo de cadmio naranja y rojo de cadmio aparece un gran complejo bélico-industrial que simboliza al capitalismo. En la parte de abajo hay

unas fábricas, en el centro de la composición un gran artefacto bélico (algo que parece ser un cañón) y en primer plano una figura monstruosa. El fondo, la máquina infernal y el monstruo forman el espacio del cuadro.

Todas las guerras son, en la forma y en el fondo, *goyescas*. Son espectáculos sangrientos, danzas macabras. Consciente de esto, Estrella Carmona ha armado una

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

audaz composición en donde el tratamiento violentamente expresionista de las figuras y la renuncia a las reglas de la perspectiva clásica, nos conducen a un escenario catastrofista. Una verdadera pesadilla. El protagonista central de este infierno pictórico es un personaje siniestro con cuerpo de mujer (tiene un atributo físico evidente: los senos) y dos cabezas que son calaveras. Bien delineado en su contorno, este monstruo bicéfalo (la muerte desnuda) parece emerger de la máquina de guerra pues su brazo izquierdo, extendido hacia atrás, se confunde con el artefacto. La industria capitalista produce máquinas de guerra que provocan la muerte. El ser humano crea los instrumentos para su propia destrucción.

"¿Por qué?" es el título de uno de los más desoladores aguafuertes de la serie *Los desastres de la guerra* de Francisco de Goya. ¿Por qué la guerra? ¿Por qué desde que aparecieron los primeros hombres sobre la faz de la tierra, armados con un palo o una piedra, la violencia no ha cesado? Estrella Carmona podría responder categóricamente: porque los sistemas son opresivos, son invenciones del hombre para dominar al hombre. La muerte desnuda que vemos en *Ejercicios de guerra I* es el destino del ser humano dentro de un sistema injusto y opresor. El capitalismo es perverso y la guerra es su razón de ser.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

APENDICE III

DEL ESPIRITU DE LAS MAQUINAS X

Llevando la doctrina evolucionista a su máxima expresión, Oswald Spengler anunció a principios del siglo pasado el colapso de la civilización occidental. En su libro apocalíptico *La decadencia de Occidente* (1918) el historiador y filósofo alemán afirmó contundente que nuestra civilización recorría el camino hacia el declinar definitivo. Estrella Carmona comparte en gran medida estas ideas. Para ella, no hay posibilidad alguna de salvación: la consumación apocalíptica de la humanidad es inevitable. Impulsada por su escepticismo y su desencanto existencial, la pintora imagina a cada momento escenarios catastrofistas y apocalípticos. Pinta pesadillas donde las cosas se rebelan siempre contra los hombres y sus esperanzas.



Del espíritu de las máquinas X (óleo/tela, 1993) es una de esas pesadillas terribles. En la realización de este óleo Estrella Carmona recurrió a una paleta sumamente rica: amarillo de cadmio limón, amarillo de Nápoles, azul cobalto, blanco de titanio, laca escarlata, magenta, negro de humo, óxido de cromo, ultramar francés y violeta de cobalto. Con esta audaz combinación de colores cálidos y tonalidades metálicas, y con la fuerza de su trabajo gestual, la pintora armó

un escenario apocalíptico: un hombre sin rostro que monta un caballo y porta una antorcha encendida en medio de un complejo industrial en llamas.

En esta alegoría posmoderna del Apocalipsis, las imágenes son alucinantes. En primer plano y en medio de la composición, se encuentra el caballo, realizado a base de violentos brochazos gestuales. En segundo plano, sobre el caballo, el hombre con la

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

antorcha. El fondo está compuesto por el complejo industrial y el fuego infernal. En la parte superior izquierda aparece una estructura metálica que parece estar cayendo en medio de las llamas, mientras que en la parte inferior derecha vemos unas fábricas. Arriba de ellas, el fuego que sale de la antorcha del guerrero, que de hecho envuelve toda la composición y acentúa su carácter dramático.

En *Del espíritu de las máquinas* X Estrella Carmona nos dice que la última guerra de la historia tendrá como escenarios los grandes complejos industriales y como protagonistas a guerreros apocalípticos que cabalgan sobre los despojos de la civilización. Si viviera, Oswald Spengler celebraría este cuadro. El alemán pensaba que las civilizaciones eran idénticas a un organismo vivo y, por lo tanto, tenían que pasar por diferentes etapas para finalmente morir. Todas las culturas, sin excepción, han pasado por sus etapas de barbarie, desarrollo, apogeo, decadencia y muerte. Congruente con su idea de la historia, el evolucionista germano pensaba que con la muerte de la civilización occidental comenzaría un nuevo ciclo: una nueva época primitiva. Así, podemos creer que este cuadro representa a un tiempo el fin apocalíptico de la historia y el anuncio del nacimiento de una nueva era.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR CAMIN, Héctor,

Después del milagro. Un ensayo sobre la transición mexicana, México, Cal y Arena, 1988, 298 pp.

ANDERSON, Perry,

The Origins of Postmodernity, London/New York, Verso, 1998, 144 pp.

BARILLI, Renato,

El arte contemporáneo. De Cézanne a las últimas tendencias, trad. Carlos Arturo Fernández U., Santa Fe de Bogotá, Colombia, Editorial Norma, 1998, 442 pp., ils. (Colección Vitral).

BONITO OLIVA, Achille,

The Italian Trans-avantgarde. La Trans-avanguardia Italiana. La Transavant-garde Italienne, 2º edición, Milán, Giancarlo Politi Editore, 1981, 128 pp., ils.

CASTAÑEDA, Jorge G.,

La herencia. Arqueología de la sucesión presidencial en México, México, Editorial Alfaguara, 1999, 552 pp., ils.

CONDE, Teresa del,

Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX, índices onomástico y temático por Enrique Franco Calvo, México, ATAME Ediciones, 1994, 126 pp.

EMERICH, Luis Carlos,

Figuraciones y desfiguros de los 80s. Pintura mexicana joven, México, Editorial Diana, 1989, 198 pp., ils.

GALINDO, Carlos-Blas,

Enrique Guzmán. Transformador y víctima de su tiempo, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Ediciones Era, 1992, 132 pp., ils. (Galería. Colección de Arte Mexicano).

HONNEF, Klaus,

Arte contemporáneo, trad. Carmen Sánchez Rodríguez, Alemania, Benedikt Taschen, 1991, 238 pp., ils.

KRAUZE, Enrique,

Por una democracia sin adjetivos, México, Joaquín Mortiz/Planeta, 1986, 216 pp.

La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996), 2º edición, México, Tusquets Editores, 1997, 516 pp., ils.

LYOTARD, Jean Francois,

La condición posmoderna, Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, 1993, 140 pp. (Obras maestras del pensamiento contemporáneo, 18).

MANRIQUE, Jorge Alberto,

"Las contracorrientes de la pintura mexicana", en *El nacionalismo y el arte mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp.257-267.

Arte y artistas mexicanos del siglo XX, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000, 172 pp. (Lecturas mexicanas. Cuarta Serie).

MEYER, Lorenzo,

Liberalismo autoritario. Las contradicciones del sistema político mexicano, México, Editorial Océano, 1995, 284 pp.

MONSIVAIS, Carlos,

Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza, México, Ediciones Era, 1987, 306 pp., ils.

PAZ, Octavio,

"Tamayo en la pintura mexicana", en *México en la obra de Octavio Paz. III. Los privilegios de la vista. Arte de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 323-334.

La otra voz. Poesía y fin de siglo, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1990, 142 pp.

PONIATOWSKA, Elena,

Nada, nadie. Las voces del temblor, México, Ediciones Era, 1988, 310 pp., ils.

HEMEROGRAFÍA Y CATALOGRAFÍA

ACEVEDO, Esther, et al., *En tiempos de la posmodernidad*, catálogo de la exposición homónima presentada en el Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad Iberoamericana/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989, 118 pp.

ARRIOLA, Magalí,

"Achille Bonito Oliva y la transvanguardia internacional", en el boletín trimestral de *Curare, Espacio Crítico para las Artes*, 2º época, No. 4, 1 de octubre de 1994, pp. III-IV. (Publicado en el diario *La Jornada*).

CASTRO LEÑERO, Alberto,

"La pintura mexicana de los ochentas", en *La Jornada*, México, Año Seis, No. 1983, 22 de marzo de 1990, p. 24.

CONDE, Teresa del,

"Nuevos mexicanismos", en *Unomásuno*, México, Año X, No. 3402, 25 de abril de 1987, p. 22.

"Posmodernismo en el MAM", en *La Jornada*, México, Año Cuatro, No. 1350, 18 de junio de 1988, p. 18.

"Una mirada a los ochenta", en *La Jornada Semanal*, suplemento del diario *La Jornada*, México, No. 30, 7 de enero de 1990, pp. 26-31.

"La VI Bienal Tamayo", segunda parte en *La Jornada*, México, Año Ocho, No. 2835, 1 de agosto de 1992, p. 22.

CORONEL RIVERA, Juan,

"Estrella Carmona", en *Unomásuno*, México, Año XIV, No. 4847, 29 de abril de 1991, p. 26.

EMERICH, Luis Carlos,

"Estrella Carmona. Industria y melancolía", en *Novedades*, México, Año LV, No. 18086, 3 de mayo de 1991, Sección Imágenes, p. C 17.

ESPIÑOZA, Antonio,

"Estrella Carmona: el arte contra la guerra", en *Dominical*, suplemento del diario *El Nacional*, México, Año 1, No. 51, 12 de mayo de 1991, p. 31.

"El expresionismo salvaje de Philip F. Bragar", en *Dominical*, suplemento del diario *El Nacional*, México, Año 2, No. 98, 5 de abril de 1992, p. 27.

"Enrique Guzmán: no es para tanto", en *El Nacional*, diario, México, Año LXVI, No. 23804, 14 de mayo de 1995, p. 35.

"La guerra no ha terminado", en *Sábado*, suplemento del diario *Unomásuno*, México, No. 1195, 26 de agosto de 2000, p. 14.

"Arte y apocalipsis", en *Cambio*, México, Año 1, No. 17, 30 de septiembre-6 de octubre de 2001, pp. 98-101.

"The war has not finished", en arte.com, portal de Internet, 10 de noviembre de 2001.

FADANELLI, Guillermo J.,

"Locura urbana. La pintura de Estrella Carmona", en *Sábado*, suplemento del diario *Unomásuno*, México, No. 673, 25 de agosto de 1990, p. 4.

GALINDO, Carlos-Blas,

"Estrella Carmona y la guerra", en *El Financiero*, México, Año X, No. 2437, 3 de mayo de 1991, p. 53.

"Exposición (es) de Estrella Carmona y Luciano Spano", en *La Plaza*, México, Año 3, No. 33, mayo de 1988, pp. 13-14.

GARZA, José,

"En el oficio eterno de la pintura" (entrevista con Estrella Carmona), en *Reforma*, México, Año 2, No. 380, 17 de diciembre de 1994, p. 17 D.

GOMEZ HARO, Germaine,

"Del espíritu de las máquinas. Entrevista con Estrella Carmona", en *La Jornada Semanal*, suplemento del diario *La Jornada*, México, No. 204, 9 de mayo de 1993, pp. 8-9.

JUANES, Jorge,

"Del espíritu de las máquinas", en *Crítica*, México, No. 58, agosto-septiembre de 1994, pp. 44-45.

LAUFER, Luis Eduardo,

"Sobre los acantilados de mármol", en el catálogo de la exposición homónima de Estrella Carmona, México, Instituto Politécnico Nacional, octubre de 1993.

MAC MASTERS, Merry,

"Estrella Carmona y el espíritu de las máquinas", en *Mundo Celular*, México, No. 31, abril de 1993, pp. 18-20.

MARTINEZ RENTERIA, Carlos,

"Estrella Carmona. Violencia e industria, dos temas para la creación", en *El Universal*, México, Año LXXVII, No. 27590, 5 de abril de 1993, sección cultural, pp. 1 y 4.

MAYER, Mónica,

"Carmona y Castillo: cada quien su guerra", en *El Universal*, México, Año LXXV, No. 26922, 29 de mayo de 1991, sección cultural, p. 3.

"Arquitecturas militares", en el catálogo de la exposición homónima de Estrella Carmona, México, Galería VMRelaciones, noviembre de 2001.

NAVARRETE, Sylvia,

"Los cataclismos de Estrella Carmona", en *La Jornada Semanal*, suplemento del diario *La Jornada*, México, No. 108, 7 de julio de 1991, p. 8.

PLAGENS, Peter,

"Turning Tragedy Into Art", en *Newsweek*, Hollywood, Florida, Estados Unidos, 8 de octubre de 2001, pp. 53-55.

POSADAS, Claudia,

"Las ciudades invisibles de Estrella Carmona", en *El Búho*, suplemento del diario *Excélsior*, México, No. 501, 16 de abril de 1995, p. 2.

ROMO, Enrique,

"Morir de sed" (entrevista con Estrella Carmona), en *El Día*, México, Año XXXI, No. 11137, 28 de mayo de 1993, p. 18-19.

SÁNCHEZ VAZQUEZ, Adolfo,

"Modernidad, vanguardia y posmodernismo", en *La Jornada Semanal*, suplemento de *La Jornada*, México, No. 233, 28 de noviembre de 1993, pp. 25-30.

TIBOL, Raquel,

"Necesidad ética en ejercicios de guerra", en *Ejercicios de guerra*, catálogo de la exposición de Estrella Carmona, México, Museo Carrillo Gil, Instituto Nacional de Bellas Artes, abril-junio de 1991.

"*Ejercicios de guerra* de Estrella Carmona", en *Proceso*, México, Año 14, No. 755, 22 de abril de 1991, pp. 53-54.

VELEZ, Gonzalo,

"Hacer pintura es estar al borde del abismo" (entrevista con Estrella Carmona), en *Unomásuno*, México, Año XIII, No. 4403, 4 de febrero de 1990, p. 23.

"Estrella Carmona se prepara para la guerra", en *Unomásuno*, México, Año XIV, No. 4858, 11 de mayo de 1991, p. 22.

"Estrella Carmona" (entrevista con Estrella Carmona), en *Sábado*, suplemento del diario *Unomásuno*, México, No. 957, 3 de febrero de 1996, p. 13.

YEHYA, Naief,

"Los microcosmos fabriles de Estrella Carmona", en *Estrella Carmona*, catálogo de la exposición de Estrella Carmona, Monterrey, Nuevo León, Café Arte, diciembre de 1992-enero de 1993.