



Universidad Nacional Autónoma de México.
Escuela Nacional de Artes Plásticas
Posgrado en Artes Visuales, UNAM

ARTES VISUALES EN MÉXICO: (1998-2007) ALGUNOS
ENSAYOS Y ARTÍCULOS DE CRÍTICA

Tesis que para la obtención del grado de
Maestría en Artes Visuales
Presenta
Guadalupe Inda Sáenz Romero



E N A P

**ESCUELA
NACIONAL
DE ARTES
PLÁSTICAS**

Directora de tesis:
Mtra. Blanca Gutiérrez Galindo

2008

Agradecimientos:

En primer lugar, va mi profundo agradecimiento a la Mtra. Blanca Gutiérrez por dirigir esta tesis, por animarme cuando había abandonado el proyecto, por su atenta lectura, interlocución y paciente escucha de mis dudas, quejas y demoras.

Agradezco a la Mtra. Karen Cordero Reiman su lectura y observaciones que contribuyeron en mucho a mejorar el trabajo. Así como también, agradezco su amistad, confianza y complicidad fundamentales para que otro proyecto paralelo que compartimos concluyera felizmente.

Al Mtro. Ignacio Salazar debo un especial agradecimiento por ser el gran maestro de pintura que es, por su enorme generosidad, compromiso y amistad en todos estos años.

A los maestros Luis Argudín y Arturo Miranda, les agradezco mucho su interés, así como su lectura y comentarios a este trabajo.

El editor y promotor cultural Alberto Labarta tuvo un papel fundamental en el inicio de mi ejercicio de escritura sobre arte, vaya para él mi agradecimiento por la confianza, libertad y respeto que me brindó cuando colaboré en su revista.

Agradezco a todos los artistas, funcionarios de difusión y prensa de los museos e instituciones que me facilitaron material e información para elaborar estos textos, así como muchas de las imágenes que los acompañan.

A todos los profesores, bibliotecarios y personal administrativo de la UNAM que en uno o muchos momentos compartieron sus conocimientos conmigo, me ayudaron a conseguir información, así como a resolver los trámites necesarios.

A mis amigos y compañeros artistas que han compartido conmigo sus ideas, proyectos y preocupaciones durante largas conversaciones, les agradezco su confianza y amistad.

A mi madre: Oliva Romero Elizalde

A la memoria de mi padre: Ing. Salvador Sáenz Nieves

A la Universidad Nacional Autónoma de México
en lo abstracto, por el espíritu que encarna, en lo concreto, por
todos los universitarios ausentes y presentes que le dan vida.

Índice

Índice de imágenes

Introducción

I. Arte y género.....	14
Artemisia Gentileschi: El filme y los hechos.....	16
La supuesta “neutralidad” en las artes visuales en México: Falacia que invisibiliza a las artistas.....	24
Espejos que dejan ver: Mujeres en las artes visuales latinoamericanas: Presentación del libro.....	35
Frida Kahlo a cien años de su nacimiento.....	41
II. Plástica contemporánea: Pintura, escultura y gráfica.....	46
Fernando Botero: 50 años de vida artística.....	47
Leonora Carrington.....	50
La mirada fuerte: Pintura figurativa inglesa.....	54
Historia natural: Pintura de Luis Argudín.....	58
Marianela de la Hoz: Una dosis de curare.....	62
El sedimento de la luz: La pintura de Ignacio Salazar.....	66
Rodrigo Ayala: La casa.....	70
Principio de incertidumbre: La pintura de Beatriz Ezbán.....	73
Teresa Velázquez: Cada trazo.....	76
Rumor de límites: La escultura de Eduardo Chillida.....	80
Resonancias: La escultura de Saint Clair Cemin.....	84
La naturaleza revelada de Ángela Gurría.....	87
Maribel Portela: La presencia del fuego.....	90
Paisaje discontinuo: Los proyectos colectivos de Manuel Marín.....	93
Cruce de miradas: La colección venezolana Patricia Phelps de Cisneros.....	97
La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México: 1968-1997.....	101

III. La imagen revelada: Fotografía y concepto.....	107
La otra cara de Rulfo: La exposición “Voces y silencios”	109
Matrices fotogénicas: Siqueiros y la fotografía.....	113
Distancia y proximidad: La escuela de Bernd y Hilla Becher.....	117
La fotografía de Hiroshi Sugimoto.....	120
IV. Contexto y experiencia: Objeto, instalación y <i>performance</i>	123
Jannis Kounellis y la poética de la absorción arquitectónica.....	124
Las obras cinéticas de Julio Le Parc.....	131
Ana Mendieta: Retrospectiva.....	134
El hogar en los bordes del mundo: Mona Hatoum en México.....	138
Carlos Aguirre: Obsolescencia programada.....	142
Gabriel Orozco.....	145
V. Reflexiones finales.....	153

Fuentes de consulta

Índice de textos en orden cronológico

ÍNDICE DE IMÁGENES

INTRODUCCIÓN

1. Giorgio Vasari, *Autorretrato*, óleo sobre panel, Galleria degli Uffizi, Florencia.

I. ARTE Y GÉNERO

Artemisia Gentileschi: El filme y los hechos

1. Tintoretto, *Susana y los viejos*, 1555-56, Vienna, Kunsthistorisches Museum.
2. Artemisia Gentileschi, *Susana y los viejos*, 1610, óleo sobre tela, 170 x 119 cm. Pommersfelden, Kunstammlungen Graf von Schönburg.
3. Artemisia Gentileschi, *Judith decapitando a Holofernes*, 1620, óleo sobre tela, 199 x 162.5 cm. Florencia, Galleria degli Uffizi.

La supuesta “neutralidad” en las artes visuales en México: Falacia que invisibiliza a las artistas

1. Johann Zoffany, *Los académicos de la Academia Real*, 1771-1772, Inglaterra, Royal Collection.
2. Adélaïde Labille-Guiard, *Autorretrato con dos alumnas: Mll. Marie Capet y Mll. Carreaux de Rosemonde*, 1785, 210.8 x 151.1 cm. Museo Metropolitano de Nueva York.
3. Maris Bustamante y Mónica Mayer, *Polvo de gallina negra*, 1991 en una manifestación ante la Comisión de Derechos Humanos, cortesía de las artistas.
4. The Guerrilla Girls, Poster, 1989, *WHEN RACISM & SEXISM ARE NO LONGER FASHIONABLE, WHAT WILL YOUR ART COLLECTION BE WORTH?* 17 x 22 ins., cortesía The Guerrilla Girls.

Espejos que dejan ver: Mujeres en las artes visuales latinoamericanas.

Presentación del libro.

1. Myrna Báez, *En el patio de mi casa*, 1980, litografía, 22 x 30 cm., serigrafía.
2. Ligia Clark, *Bicho*, 1960, aluminio.

Frida Kahlo: A cien años de su nacimiento

1. Frida Kahlo, *Allá cuelga mi vestido*, 1933-1938, óleo y collage sobre masonite, 46 x 50 cm. Colección FEMSA, cortesía Museo del Palacio de Bellas Artes.

II. PLÁSTICA CONTEMPORÁNEA: PINTURA, ESCULTURA Y GRÁFICA

Fernando Botero: 50 años de vida artística

1. Fernando Botero, *Músicos*, óleo sobre tela.

Leonora Carrington

1. Leonora Carrington, *El baño de Rabbi Loew*, 1969, óleo sobre lienzo, 45.5 x 68 cm. Colección privada.
2. Leonora Carrington, *Do You Know My Aunt Eliza?* 1941, dibujo sobre papel.

La mirada fuerte: Pintura figurativa inglesa

1. Lucian Freud, *Reflection* (autorretrato), 1985, óleo sobre tela, 56.2 x 51.2 cm., colección particular.
2. David Bomberg, *Sappers at Work*, 1917, dibujo.
3. Euan Uglow, *The Quarry Pignano*, 1979-80, óleo sobre tela, 80 x 113.12 cm. Arts Council Collection, Hayward Gallery, London.

Historia natural: Pintura de Luis Argudín

1. Luis Argudín, *Naturaleza con frascos*, 2002, 70 X 90 cm., óleo sobre tela.
2. Luis Argudín, *El suntuoso caudal de su apetito II*, 2002, óleo sobre tela, 120 X 180 cm.

Marianela de la Hoz: Una dosis de curare

1. Marianela de la Hoz, *Música acuática bajo regadera sensual*, 2001, temple sobre madera, cortesía de la artista.
2. Marianela de la Hoz, *Me siento como una fruta pelable*, 2001, temple sobre madera, cortesía de la artista.

El sedimento de la luz: La pintura de Ignacio Salazar

1. Ignacio Salazar, *Hormigonera*, 2000-2001, óleo sobre tela. 160 x 130 cm.
2. Ignacio Salazar, *Encuentro con Madame Antonia Devauçay en Roissy*, 2001. óleo sobre tela, 130 x 160 cm.

Rodrigo Ayala: La casa

1. Rodrigo Ayala, *Homenaje a Siqueiros*, 2001, óleo, vidrio y caballete sobre madera, 120 x 200 cm., Serie *Negro-noche*, cortesía del artista.
2. Rodrigo Ayala, *Óptica dual*, 1996, óleo, vidrio, madera, 120 x 240 cm., Serie *Óptica dual*, cortesía del artista.

Principio de incertidumbre: La pintura de Beatriz Ezbán

1. Beatriz Ezbán, *Teoría ondulatoria*, 2003, óleo, aluminio y cera sobre algodón, 200 x 250 cm., cortesía de la artista.

Teresa Velázquez: Cada trazo

1. Teresa Velázquez, *Vesica piscis*, 2005, óleo sobre madera, 165 x 225 cm., cortesía de la artista.
2. Teresa Velázquez, *Rosa de los vientos*, 2006, óleo sobre tela, 120 x 160 cm., cortesía de la artista.

Rumor de límites: La escultura de Eduardo Chillida

1. Eduardo Chillida, *Gravitación*, tinta sobre papel, cortesía del Museo del Palacio de Bellas Artes.
2. Eduardo Chillida, *Sueño articulado*, bronce, cortesía del Museo del Palacio de Bellas Artes.

Resonancias: La escultura de Saint Clair Cemin

1. Saint Clair Cemin, *Supercuía*, 2003, acero y resina sintética, 60 x 67 x 13 pulg.

La naturaleza revelada de Ángela Gurría

1. Ángela Gurría, *Puerta celosía*, 15 x 3.5 m. Fábrica de billetes de México, Primer Premio, III Bienal Nacional de Escultura, 1967.

Maribel Portela: La presencia del fuego

1. Maribel Portela, *Mujer con flor del pantano*, 2005, cerámica y engobe, 58 x 32 x 17cm., cortesía de la artista.

Paisaje discontinuo: Los proyectos colectivos de Manuel Marín

1. Manuel Marín, 2006, grafito y collage sobre muro, Museo Nacional de la Estampa, cortesía Museo Nacional de la Estampa.
2. Bertha Kolteniuk, 2006, grafito y collage sobre muro, Museo Nacional de la Estampa, cortesía Museo Nacional de la Estampa.

Cruce de miradas: La colección venezolana Patricia Phelps de Cisneros

1. Joaquín Torres-García, *Construcción con una maderita superpuesta*, 1932, óleo sobre madera, 44.5 x 26 x 3.8 cm. Fotografía: Mark Morosse, Colección Patricia Phelps de Cisneros, cortesía Museo del Palacio de Bellas Artes.
2. Jesús Soto, *Penetrable*, 1990, hierro, aluminio y mangueras plásticas. Fotografía: Gustavo García. Colección Patricia Phelps de Cisneros, cortesía Museo del Palacio de Bellas Artes.

La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México: 1968-1997, (inédito).

1. *Segundo Salón Independiente*, MUCA, 1969, cortesía Museo Universitario de Ciencias y Artes, MUCA-CU.
2. *III Salón Independiente*, cartel, Casa de la Cultura de Toluca, 1971.
3. Marcos Kurtycs, 1980, *Rosa de los vientos*, ritual en 7 movimientos, Fotografía del periódico *Uno más uno*, 11 de noviembre de 1980, cortesía Museo Universitario de Ciencias y Artes, MUCA-CU.

III. LA IMAGEN REVELADA: FOTOGRAFÍA Y CONCEPTO

La otra cara de Rulfo: La exposición "Voces y silencios"

1. Juan Rulfo, *Desde la puerta*, 1950, Colección Clara Aparicio de Rulfo.
2. Juan Rulfo, *Encuentro musical*.

Matrices fotogénicas: Siqueiros y la fotografía

1. David Alfaro Siqueiros como modelo, fotografía, cortesía Museo Sala de Arte Público Siqueiros.
2. David Alfaro Siqueiros, *América tropical*, cortesía Museo Sala de Arte Público Siqueiros.

Distancia y proximidad: La escuela de Bernd y Hilla Becher

1. Hilla + Bernd Becher, *Water Towers*, 1980, fotografías en blanco y negro montadas en bastidor, 61 7 D8 x 49 7 D8 pulg. (toda la obra). Solomon R. Guggenheim Museum.

La fotografía de Hiroshi Sugimoto

1. Hiroshi Sugimoto, Enrique VIII y *Anne de Cleves*, serie *figuras de cera*, cortesía Museo Tamayo.
2. Hiroshi Sugimoto, *Teatros*, cortesía Museo Tamayo.

IV. CONTEXTO Y EXPERIENCIA

Jannis Kounellis y la poética de la absorción arquitectónica

1. Fotografía: Magdalena Martínez Franco bajo una idea de Jannis Kounellis, 1999, Templo de San Agustín, UNAM, cortesía Museo Universitario de Ciencias y Artes, MUCA-CU.
2. Imagen de la exposición de *Jannis Kounellis en México* en el Templo de San Agustín, 1999. Fotografía de Aurelio Amendola, cortesía Museo Universitario de Ciencias y Artes, MUCA-CU.

3. Imagen de la exposición de *Jannis Kounellis en México* en el Templo de San Agustín, 1999. Fotografía de Aurelio Amendola, cortesía Museo Universitario de Ciencias y Artes, MUCA-CU.

Las obras cinéticas de Julio Le Parc

1. Julio Le Parc, *Image en vibration, autoportrait*, 1981, madera, espejo, proyector de diapositivas y motor. Colección Daros-Latinamerica, Zürich, cortesía Laboratorio Arte Alameda.

2. Julio Le Parc, *Images projetées*, 1962, metal, madera, motor, luz, etc. Colección Daros-Latinamerica, Zürich, cortesía Laboratorio Arte Alameda.

Ana Mendieta: Retrospectiva

1. Ana Mendieta, *First silueta*, 1973, fotografía a color de "earth/body work" con flores realizado en Yagul, Oaxaca, Galería Lelong, Nueva York.

2. Ana Mendieta, *Sin título (serie Árbol de la vida)*, 1977, fotografía a color que documenta un *performance* en Iowa, Galería Lelong, Nueva York.

El hogar en los bordes del mundo: Mona Hatoum en México.

1. Mona Hatoum, *Keffieh*, 1993-99, pelo humano y algodón, colección Peter Norton, Sta. Mónica, cortesía Laboratorio Arte Alameda.

2. Mona Hatoum, *Caja mexicana*, madera, 2002, cortesía Laboratorio Arte Alameda.

Carlos Aguirre: Obsolescencia programada

1. Carlos Aguirre, Instalación *Sin título*, 2001, libros, fotografía y metal, medidas variables. Foto de la instalación en el sitio, cortesía, Museo del Arzobispado de la SHCP.

Gabriel Orozco

1. Gabriel Orozco, *Piedra que cede*, 1992, plastilina, cortesía Museo del Palacio de Bellas Artes.

2. Gabriel Orozco, *Papalotes negros*, 1997, grafito, cráneo, 21.6 x 12.7 x 15.9 cm., Marian Goodman Gallery, Nueva York, cortesía Museo del Palacio de Bellas Artes.

INTRODUCCIÓN

Comencé a escribir sobre artes visuales al encontrar que en las secciones de crítica en la prensa no se abordaban cuestiones que a mí me parecían de enorme interés. Pensaba que como artista, podía decir algo más o distinto a lo que leía sobre arte cotidianamente. Esto coincidía con mi reciente descubrimiento del campo de la historia del arte feminista. En este sentido, mi primer artículo publicado en el periódico *La Jornada* fue muy importante, ya que había estado leyendo a historiadoras feministas como Whitney Chadwick, Linda Nochlin y Griselda Pollock cuando se estrenó en la ciudad de México la película *Artemisia* de Agnès Merlet¹. El filme me produjo tantas reflexiones y emociones encontradas, que me sentí obligada a escribir porque ninguno de los artículos que leí entonces, ni desde la crítica cinematográfica, ni desde la plástica, abordaban las cuestiones que para mí resultaban fundamentales: la obra y vida de la artista italiana en su dimensión real histórica, sin las tergiversaciones que planteaba la película. Por otro lado, me interesaba poner en discusión el olvido en la historia y la enseñanza del arte, de artistas que como la Gentileschi produjeron obra muy importante siendo incluso famosas y muy reconocidas en su tiempo.

Las preguntas de ¿por qué la historia del arte borraba sistemáticamente a las artistas? y ¿cómo entender las aportaciones de las artistas como parte de la cultura? se convirtieron en un eje de lectura muy importante para mi actividad al escribir sobre arte.

El descubrimiento del campo de la historia del arte feminista no sólo me llevó a escribir desde esta perspectiva, también ha influido en mi producción pictórica. En los últimos años, realicé una serie de copias y paráfrasis de artistas notables desde el siglo XVI

¹ Película *Artemisia*, dirección Agnès Merlet, Francia, 1997.

hasta la primera mitad del siglo XX, bajo el título de *Maestras discípulas y alegorías*, exposición itinerante en diversos espacios de la ciudad de México y el interior de la república.

Poco después de la publicación del artículo sobre Artemisia Gentileschi, participé (con tres artículos inéditos) en un certamen sobre crítica de arte convocado por Ex-Teresa Arte Actual y la revista *Dónde ir/Fun*, ganando el “Primer Premio a la Crítica de Arte Actual.” Además de un estímulo económico, el premio comprendía un contrato por un año (que se extendió por tres años), para escribir la sección de arte de la mencionada revista. A consecuencia también del premio, se me ofreció otro espacio para escribir en la revista *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño y turismo*. En el camino surgieron otros textos para libros, coloquios y presentaciones.

En la primera entrevista con Alberto Labarta, entonces editor de *Dónde ir/Fun*, me preguntó si no sería para mí un problema ser “juez y parte”. Dicha pregunta apuntaba a un resquemor por una posible falta de objetividad siendo una pintora la que escribía. Debo decir que en este terreno es imposible ser “objetivo e imparcial” en el sentido en que se le exigiría a un juez que lo fuera. Trato de ser lo más honesta posible, sabiendo que la única manera de “ver” una obra es con la propia historia y experiencia, que por otra parte, siempre estará influida por lo que otros han escrito, por la cercanía o amistad con los artistas, por las circunstancias de la exposición en relación con otras, etc. Críticos como Herbert Read² han escrito extensa y lúcida sobre este punto.

En principio, no encuentro la razón por la cual un artista deba exclusivamente producir dejando el trabajo de escribir y pronunciarse a otros: críticos, curadores, teóricos, historiadores o simples periodistas. De hecho, la historia del arte y el ejercicio de la crítica

² Herbert Read, *Carta a un joven pintor*, Buenos Aires: Ediciones siglo veinte, 1964.

la inicia el pintor, arquitecto y escritor Giorgio Vasari (Arezzo, 1511- Florencia, 1574), quien en *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* reseña, hace crónica, crítica, biografía y ensayo histórico, sin dejar de ser pintor ni de pensarse como tal. De hecho, la escritura de Vasari fue modelo para un gran número de historiadores y biógrafos durante siglos, y aún ahora, sigue siendo un referente útil que coexiste con otras formas de escritura de la historia.



Giorgio Vasari, *Autorretrato* (1566-1568), óleo sobre panel, Galleria degli Uffizi, Florencia.

La obra de Vasari es notable porque realiza una apología de la ciudad y sus artistas como ciudadanos ilustres, artistas innatos, inspirados y excepcionales. El artista-historiador parte del rechazo al arte medieval, pero finca su mirada en el arte del pasado para dar cuenta del Renacimiento. Vasari piensa al arte como organismo vivo que nace crece y muere. Es en este sentido, que la institución de la Academia y el establecimiento de la Historia tienen la función de evitar las posibles decadencias. Es mérito suyo la separación y constitución del arte como objeto de estudio histórico, así como la articulación de vida y obra de los artistas en una narración. Con Vasari se establece el valor del juicio sensible, el juicio del ojo experimentado ante la obra *in situ*³ a diferencia del juicio racional y el discurso filosófico sobre la belleza. A partir de este artista y escritor, comienza a ser importante para la historia el dar cuenta no sólo de la obra, sino de sus destrucciones. También, a partir de Vasari se vuelve explícita la necesidad histórica para los artistas de legitimarse dentro de una genealogía y tradición.⁴

No es el propósito de esta tesis hacer un análisis de la crítica a través de la historia, por lo que me limito a dar algunos ejemplos más de artistas que escriben sobre el trabajo de otros artistas o sobre el propio. Con frecuencia se nos olvida que en México escribieron sobre arte los muralistas Diego Rivera,⁵ José Clemente Orozco⁶ y David Alfaro Siqueiros⁷;

³ En lo sucesivo utilizaré la expresión *in situ* para referirme a la obra vista directamente en el sitio donde se expone y no a través de reproducciones o textos que la describen. En el caso del arte contemporáneo se refiere a la obra encargada para su ejecución a un artista para un sitio específico.

⁴ Este análisis del texto de Giorgio Vasari se nutrió de la discusión sostenida en las clases de “Metodología de la historia del arte” de Karen Cordero Reiman en la Facultad de Filosofía de la UNAM durante los cursos de 1999-2000.

⁵ Ver por ejemplo los textos reunidos del artista en: *Arte y política* de Diego Rivera Selección, prólogo y notas de Raquel Tibol. México: Editorial Grijalbo, 1979.

⁶ José Clemente Orozco, *Autobiografía*, 3ed., México, Secretaría de Educación Pública-Cultura-Era, 1983.

también lo hicieron de manera más circunstancial artistas como Agustín Lazo y Rufino Tamayo. Entre los artistas contemporáneos que también escriben podemos mencionar a Mónica Mayer, a Víctor Sosa, poeta y pintor, a Yishai Jusidman y Ramón Almela; entre los críticos profesionales Carlos Blas Galindo y José Manuel Springer tuvieron una formación inicial como artistas.

En el contexto de la revolución de 1917 en la Unión Soviética, escribieron ensayos y manifiestos Vladimir Tatlin, Naum Gabó, Antoine Pevsner y mujeres artistas como Natalia Goncharova, Varvara Stepanova, Liubov Popova, Nadezhda Udaltsova y Olga Rozanova y Alexandra Exter⁸. En campos afines como el cine, algunos directores como los rusos Serguei Eisenstein⁹, Andrei Tarkovsky¹⁰ y el mexicano Alejandro Galindo¹¹ tuvieron la necesidad de escribir para exponer sus ideas, teorías y experiencias. Un ejemplo contemporáneo en México es el cineasta Juan Mora Catlett¹² quien dirige, enseña y publica. John Berger¹³ merece una mención especial como artista, dibujante, guionista, poeta, crítico y novelista.

El crítico profesional generalmente tiene una formación con bases históricas y literarias, y desde allí escribe estableciendo relaciones que vinculan la obra o al artista en cuestión con corrientes, tendencias estilísticas, tradiciones, documentos y anécdotas que informan al lector. Mientras que el artista que escribe, es en esencia un productor que tiene

⁷ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, México: Gandesa, 1977.

⁸ Ver por ejemplo *Amazons of the Avant-Garde: Exter, Goncharova, Popova, Rozanova, Stepanova, Udaltsova*. The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 2000.

⁹ Ver entre otros textos de Serguei Eisenstein *Reflexiones de un cineasta*, Editorial Lumen, Barcelona, 1970.

¹⁰ Andrei Tarkovsky, (1986), *Esculpir el tiempo*, Centro de estudios cinematográficos, UNAM, 1993.

¹¹ Ver entre otros: Alejandro Galindo, *El cine mexicano*, Edamex, 1985.

¹² Mora Catlett publica regularmente en la revista *Estudios Cinematográficos* del CUEC-UNAM.

¹³ Uno de sus libros más difundidos es *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza, 2001.

algo que decir sobre su propia obra, el acontecer a su alrededor, su visión teórica, cultural y política del mundo.

Por otra parte, la obra como producción cultural en un contexto, siempre será objeto de interpretación y análisis para quien quiera acercarse a ella. En cada época, el arte del pasado lejano o inmediato adquiere nuevos sentidos independientemente del creador. Me gusta mucho la afirmación de David Hockney cuando dice que nosotros llevamos nuestro tiempo a la pintura.¹⁴ Por cierto, Hockney es otro pintor que se ha dado a la tarea en los últimos años de investigar y escribir sobre el uso de la óptica en la pintura del pasado con consecuencias extraordinarias, no sólo para la historia de la pintura, sino para la producción de imágenes en general, en el presente de la televisión y la manipulación digital.

No pienso que escribir como una productora de artes visuales represente una ventaja o una desventaja respecto a la crítica especializada; creo que el punto de vista es distinto. El hacedor aporta la experiencia y el “ojo” del que muchas veces el crítico carece, por la sencilla razón de que el oficio de éste último tiene como base la escritura, la historia, los textos sobre otros textos, los documentos, etc., por más que también vea las obras. Sobre esto, me parece un ejemplo interesante el descubrimiento de David Hockney¹⁵ del uso de la óptica por Ingres, al observar como dibujante experimentado la exactitud y el tamaño “innatural” de los retratos del pintor francés en una exposición. Las obras han estado allí frente a todos, igual que los textos sobre óptica y las referencias sobre su uso por los pintores, pero es un pintor y magnífico dibujante el que puede “ver” de nuevo algo que siempre estuvo allí, oculto y a la vez expuesto. Con este ejemplo intento subrayar el hecho

¹⁴ El pintor británico descubrió el uso de la cámara clara por Ingres y ha experimentado en los últimos años con su uso dibujando innumerables retratos. David Hockney, *El conocimiento secreto*, Barcelona: Ediciones Destino, 2001.

¹⁵ Op.cit.

de que muchos artistas han tenido por distintas razones, la necesidad de escribir y lo han hecho con independencia de la crítica profesional.

Valga también como justificación para este trabajo que en lo personal, escribir sobre arte me ha llevado a investigar y ampliar mi conocimiento sobre el enorme y complejo campo del arte, tratando de encontrar las coordenadas que me sirvan de orientación, al mismo tiempo que me obliga a analizar mis impresiones, juicios y prejuicios constantemente, ya que publicar implica una responsabilidad, un permanente cuestionamiento y un diálogo con las distintas producciones artísticas y las ideas de sus creadores. Debo agregar que esta selección de ensayos de crítica no es una tesis en el sentido estricto (con una investigación alrededor de un tema específico), sino más bien constituye un reporte del trabajo realizado en la conjunción de mi desarrollo como pintora y “escritora sobre arte”; sin embargo, cada uno de los textos implicó una investigación particular más o menos extensa según el caso.

Según Anna María Guasch y Jesús Carrillo, “el conocimiento que genera la crítica es por naturaleza híbrido y proyectado al ámbito general de lo social.”¹⁶ Actualmente en el campo teórico se discuten las fronteras entre la crítica, la historia del arte y la producción artística. Éste, fue de hecho el tema del *IV Simposio Internacional sobre Teoría de Arte Contemporáneo* titulado “Mitos de Permanencia y Fugacidad” (SITAC-2005). En el programa de dicho evento, el historiador, fotógrafo y artista canadiense Serge Guilbaut¹⁷ afirmó:

¹⁶ Anna María Guasch y Jesús Carrillo, “Presentación”, *La crítica del arte: Historia, teoría y arte*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003, p.13.

¹⁷ Serge Guilbaut, “Mitos de Permanencia y Fugacidad” *IV Simposio Internacional sobre Teoría de Arte Contemporáneo (SITAC-2005)*, México: Patronato de arte contemporáneo, A.C., s/p.

“Junto con un cambio radical de enfoque de la historia del arte del pasado mediante la incorporación de nuevas preocupaciones teóricas y sociales, al parecer los años posteriores a la década de 1960 fueron testigos de un cuestionamiento de estas convicciones. En ese entonces, desapareció la división entre la crítica de arte y la historia del arte, y los historiadores del arte comenzaron a participar en los debates contemporáneos cuestionando las estructuras de poder y relacionando la producción artística con las preocupaciones políticas y sociales. Actualmente la frontera entre la historia del arte y la crítica de arte ya es totalmente confusa, lo que permite el surgimiento de un amplio debate, en el cual también está involucrado el artista contemporáneo. Los temas candentes de representatividad ya no se dejan para que los determine otra generación, sino que se debaten continuamente con conocimiento de la política contemporánea.”

Para James Elkins¹⁸ en los ámbitos académicos de la historia del arte, la crítica no se considera dentro de su competencia, sino algo afín a la escritura creativa:

“La crítica de arte no se considera competencia de la historia del arte: Los críticos de arte contemporáneo provienen de muchos contextos diferentes, pero comparten una carencia crucial: no se han formado como críticos de arte del modo en que la gente se forma como historiadores del arte, filósofos, comisarios, historiadores del cine o teóricos literarios. Éste es el panorama de la crítica de arte tal y como yo lo esbozaría: es producida por miles de personas en todo el mundo, pero no posee un terreno común”.

Por otra parte, el uso extensivo de tecnologías de la información ha llevado a algunos de los teóricos de la posmodernidad a decretar “el fin de la historia” como una tesis reaccionaria y opuesta a la crítica que hacía Walter Benjamin¹⁹ a la cultura moderna en la “era de la reproducción mecánica”. En este sentido, el preconizado “fin de la historia”

¹⁸ En *Críticos y Fantasmas*, James Elkins, Octubre 22, 2007, http://salonkritik.net/06-07/2007/10/criticos_y_fantasmas_james_elk.php

¹⁹ “*Fiat ars, pereat mundus*”, dice el fascismo, y espera, como la fe de Marinetti, que la guerra sea capaz de ofrecerle una satisfacción artística a la percepción sensorial transformada por la técnica. Este es, al parecer, el momento culminante del “*l’art pour l’art*”. La humanidad que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético del primer orden. *De esto se trata la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo. El comunismo* le responde con la politización del arte.* (En otra versión del mismo Benjamin, en lugar de “El comunismo” dice “Las fuerzas constructivas de la humanidad...”, Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Ítaca, 2003, pp.98-99.

incide en la producción artística actual y en muchos de los “discursos curatoriales” en el arte contemporáneo. Desde esta perspectiva postmoderna se privilegia el arte que se presente sin vínculos con el pasado dentro de un escenario de absoluto relativismo²⁰. Desde mi punto de vista, lo que encuentro en muchos casos es ignorancia, borramiento intencionado de antecedentes e historia de las obras o bien descuido. Creo que en el arte contemporáneo, de la misma manera que ocurre con el arte del pasado, se pueden encontrar vínculos y relaciones, y precisamente es esta una de las tareas de la crítica: situar la obra en relación con la historia y el contexto, relacionar la producción artística de un autor con otro u otros, a fin de hacerla comprensible al público y ayudar así a que sea legible, es decir, proponer una escritura para hacer posible otras lecturas.

Desde la crítica, pensar en la historia y el contexto supone una distancia. Pero dicha distancia ha sido puesta en tela de juicio por pensadores como el mismo Benjamin:

“Solo los tontos se lamentan aún de la decadencia de la crítica. El momento de ésta hace ya mucho que pasó. La crítica consiste en adoptar una distancia adecuada y, por lo tanto, se corresponde con un mundo concebido en términos de perspectiva y de proyección en el que era posible adoptar un punto de vista. Ahora, sin embargo, la sociedad se ve presionada por las cosas desde demasiado cerca.”²¹

Las condiciones de posibilidad o la creación misma de tal distancia, es objeto de discusiones teóricas y luchas ideológicas en las que se debaten las posiciones marxistas, postestructuralistas, postcolonialistas y feministas. En el siglo XIX y hasta mediados del XX, podían parecer claros los terrenos y los conceptos donde “El crítico se convertía en el

²⁰ El abuso relativista ha sido también rechazado por el crítico literario y marxista Terry Eagleton, quien a diferencia de los teóricos de la posmodernidad sostiene que existe una categoría absoluta: “...todas las personas viven en un cuerpo que no puede ser poseído, pues nada han hecho para adquirirlo y nada (a excepción del suicidio) pueden hacer para librarse de él. Nuestros cuerpos y su muerte subsiguiente son un absoluto en torno al cual la especie humana puede llevar a cabo sus acciones.” en http://es.wikipedia.org/wiki/Terry_Eagleton

²¹ Citado en Jesús Carrillo, “La crítica de la crítica” en *La crítica del arte: Historia, teoría y arte*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003, p.327.

mediador necesario entre arte y público en un marco ideológico como el burgués fundamentalmente constituido por mediaciones, traducciones y representaciones.”²² Sin embargo, actualmente, tanto el concepto de “arte”, como el de “público” están bajo constante revisión.

En buena parte de las discusiones teóricas queda en el aire la cuestión ideológica. Entre las excepciones se encuentra el sociólogo francés Pierre Bourdieu, como menciona Jesús Carrillo²³:

“Gran parte de la obra de Bourdieu está dedicada a desmontar los mecanismos de distinción social y monopolización del poder simbólico que esconde la misma. (...) Bourdieu llama al intelectual y al artista a que salgan de sus reductos y pongan su competencia específica, por un lado, al servicio del desmontaje simbólico del discurso dominante y, por otro, a contribuir a un trabajo colectivo de invención política, creando nuevas armas simbólicas e imaginando nuevos fines y nuevos medios.”

En el campo de la crítica feminista, la historiadora británica Griselda Pollock formada en la tradición de pensamiento marxista señala:

“En la búsqueda de modelos para una historia social del arte dentro de la tradición marxista, la historia feminista del arte debiera de cuidarse de no repetir sus errores. Los problemas son los siguientes: tratar el arte como un reflejo de la sociedad que lo produce o como una imagen de su división de clases; tratar a un artista como representativo de su clase; el reduccionismo económico, esto es, reducir todos los argumentos sobre las formas y funciones de los objetos culturales a causas económicas o materiales; la generalización ideológica, colocar una pintura, en virtud de su contenido, en una categoría de ideas, creencias o teorías sociales de una determinada sociedad o periodo.”²⁴

En el mismo texto más adelante concluye apoyándose en las tesis marxistas:

“Sugiero que abandonemos todas las formulaciones tales como “arte y sociedad”, o “arte y su contexto histórico”, o “arte y su pasado histórico”, y “arte y formación”, “arte y relaciones de género”. La verdadera dificultad que no se confronta, reside en esos “y”. Lo que tenemos que enfrentar es el juego

²² Op.cit., p.330.

²³ Op. cit. p. 331.

²⁴ Griselda Pollock, (1988), “Visión, voz y poder: Historias feministas del arte y marxismo” en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Karen Cordero e Inda Sáenz (compiladoras), México: Ibero-Fonca-Pueg-Curare, 2007, p. 56.

conjunto de múltiples historias –de los códigos del arte, de ideologías del mundo del arte, de las instituciones del arte, de las formas de producción, de las clases sociales, de la familia, de las formas de dominación sexual, cuyas mutuas determinaciones independencias deben ser trazadas juntas en configuraciones heterogéneas y precisas.”²⁵

Desde 1998 he publicado en libros, periódicos, revistas y catálogos de artistas, diversos textos sobre artes visuales; aquí reúno algunos de ellos, hasta ahora dispersos. He dejado fuera tanto los textos que constituyen capítulos de libros, así como aquellos que, a la distancia, me parecieron de menor interés.

El orden de los apartados y sus contenidos obedecen a afinidades temáticas y propuestas artísticas muy generales. Por ejemplo, el apartado “Plástica contemporánea” inicia con pintores figurativos, continúa con pintores abstractos, presenta en seguida a escultores y termina con muestras colectivas. El orden y secuencia de los artículos es hasta cierto punto arbitrario, aunque traté de presentarlos de manera que entre uno y el siguiente hubiera alguna afinidad estilística o de género artístico. Al final de este trabajo se encuentra un listado de los artículos publicados en orden cronológico.

Los textos reunidos documentan una pequeña muestra de un amplio espectro de exposiciones que tuvieron lugar en la ciudad de México, entre 1998 y 2007, se refieren apenas a una pequeña fracción de la amplísima oferta cultural de nuestra ciudad. Aquí, cabe señalar que el periodo abarcado comprende todo el sexenio foxista y un poco más, periodo en el cual destaca la falta de una política cultural clara de apoyo a la producción artística en nuestro país. Dicho sexenio se caracterizó por proyectos erráticos y fallidos como la megabiblioteca José Vasconcelos, proyecto al que se desviaron muchos millones de pesos destinados en principio a otros proyectos culturales. Es notable también que en este periodo no haya habido exposiciones retrospectivas de artistas mexicanos vivos importantes en los

²⁵ Op. cit., pp. 58-59.

recintos de mayor prestigio como el Palacio de Bellas Artes, el Museo Tamayo o el Museo de Arte Moderno, por ejemplo de Francisco Toledo, Leonora Carrington, “los fridos” (Arturo García Bustos, Fanny Rabel, Arturo Estrada, Guillermo Monroy), Gilberto Aceves Navarro, Ignacio Salazar, Gabriel Macotella o tantos otros que merecerían exposiciones en dichos espacios, que en cambio, destinaron buena parte de sus exposiciones a múltiples revisiones de sus colecciones permanentes o a exposiciones internacionales de poca relevancia y menor trascendencia.

La selección de las exposiciones y artistas que reseño fueron siempre libremente elegidas de entre muchas otras. La extensión y sentido de los artículos estuvieron en parte determinados por el tipo de publicación y público al que estaban dirigidos. Así, en el caso de los artículos breves para la revista *Dónde ir/Fun* con circulación en la ciudad de México, Cuernavaca y Toluca, el escribir sobre una exposición relevante en el mes de la publicación tenía como fin buscar el acercamiento del público al arte contemporáneo, más que realizar una “crítica” en el sentido estricto (dicha revista es una guía de entretenimiento y está dirigida a un público de clase media y alta), es decir, se trataba fundamentalmente de “crear” públicos. En el caso de la revista *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño y turismo* con circulación nacional y de una periodicidad menor (la revista es formalmente bimestral, pero en realidad su aparición es muy irregular), los artículos en su mayoría abordan exposiciones importantes en curso, pero también escribí sobre artistas que no tenían una exposición al momento de la publicación. En *ADHOC* tenía mayor espacio, lo que me permitió escribir textos más extensos y documentados. Por otra parte, sólo he publicado dos artículos en el diario de circulación nacional *La Jornada*, sin embargo, quizá son los más difundidos, no sólo por el número de ejemplares y su circulación nacional, sino porque se encuentran también en *internet*.

Este trabajo de recopilación y selección se puede justificar, porque debido a su dispersión en publicaciones periódicas, en general los textos son ya de difícil acceso.²⁶ Hacer una revisión *a posteriori* de los textos propios, como ejercicio de crítica, también me permite un segundo momento de aprendizaje y reflexión sobre lo visto y lo escrito. Una justificación más, es que la reunión de estos textos puede dar a los interesados una idea del panorama en la plástica contemporánea en la ciudad de México entre 1998 y 2007, y en este sentido el trabajo puede tener un valor documental.

²⁶ Se encuentran publicados en *internet*: “Artemisia Gentileschi”, “La supuesta neutralidad de las artes plásticas en México” y la “Presentación del libro *Espejos que dejan ver.*”

I. ARTE Y GÉNERO

Comencé a escribir sobre arte motivada por lo que percibí en las columnas de crítica en la prensa como una ausencia, no solo de interés, sino de teoría y conceptos para abordar temas en los que se entrecruzan la producción artística y el género.

Como una excepción en este contexto, la artista visual y performancera Mónica Mayer sostuvo durante 20 años una perspectiva crítica feminista en su columna *Pinto mi raya* de *El Universal*, centrando sus textos en el *performance*, las artes “no objetuales” y dedicando muchos artículos al análisis de la situación de las artistas. Pero en general, desgraciadamente hay pocos espacios en la prensa para la crítica de las artes visuales y con excepción de Mayer¹, no encontramos en México articulistas que tengan una clara perspectiva de género.

Los artículos de esta sección abordan cuestiones en las que la perspectiva de género resulta no sólo útil, sino imprescindible. Creo en este punto conveniente aclarar que no existe un sólo enfoque de género, como no existe tampoco “el feminismo” como corriente única; al contrario, los estudios de “género” y “feminismo” están en constante evolución y bajo continuo debate y revisión; de manera que entre las teóricas especializadas se prefiere hablar de “feminismos.”² Siendo esta una discusión compleja que va más allá del objetivo de este trabajo, baste decir que mis puntos de vista desde la perspectiva de género, se basan fundamentalmente en el trabajo de algunas de las más reconocidas historiadoras de arte

¹ Mónica Mayer ha realizado diversas recopilaciones de artículos aparecidos en la prensa y libros sobre el tema, entre ellos: *Rosa Chillante: Mujeres y performance en México*, México: Conaculta-Fonca-Pintomiraya, 2003.

Al momento de concluir esta tesis, me entero de que se ha suprimido en *El Universal* el espacio de Mónica Mayer. La redacción del periódico comunicó a la artista este hecho diciéndole que “se reanudaría su colaboración en el futuro en caso de contar con más publicidad para la sección de cultura.”

² Para el caso de México, ver por ejemplo: Griselda Gutiérrez (coord.), *Feminismo en México: Revisión histórico- crítica del siglo que termina*, México: PUEG-UNAM, 2002.

feministas como Linda Nochlin, Griselda Pollock y Withney Chadwick, y que mi interés en este enfoque se ha extendido a ponencias, conferencias, capítulos de libros, así como a la publicación reciente en co-autoría con la historiadora de arte Karen Cordero Reiman de una antología de textos que en su mayoría no se encontraban hasta ahora disponibles en español titulada *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*³.

En el segundo artículo de este apartado “La supuesta ‘neutralidad’ en las artes visuales”, expongo algunos de los conceptos que desde la crítica feminista han sido un eje para el análisis de las producciones artísticas y problemas en el campo.

Me pareció importante incluir la presentación del libro *Espejos que dejan ver*,⁴ ya que aparte de la lectura ante un público reducido, este texto sólo se encuentra publicado en *internet*. Este texto aborda la obra de artistas latinoamericanas prácticamente desconocidas en México. Los dos artículos restantes tratan de dos pintoras: Artemisia Gentileschi, artista prácticamente desconocida en nuestro país al momento de escribir el texto y Frida Kahlo, ambas recuperadas significativamente por las historiadoras y teóricas feministas en los últimos 30 años.

³ Karen Cordero e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México: Conaculta-Fonca, Universidad Iberoamericana, Curare: Espacio crítico para las artes, Programa de Estudios de Género de la UNAM (PUEG-UNAM), 2007.

⁴ María Elvira Iriarte y Eliana Ortega, (eds.), *Espejos que dejan ver: Mujeres en las artes visuales latinoamericanas*, Ediciones de las mujeres, N.33, Santiago de Chile: Isis Internacional, 2003.

Artemisia Gentileschi*

Supe apenas hace dos años de la existencia de Artemisia Gentileschi en la historia del arte. El descubrimiento se lo debo al libro de Whitney Chadwick *Mujer, arte y sociedad*. Desde entonces, Artemisia se ha convertido en mi heroína secreta.

Artemisia fue hija del notable pintor contemporáneo y seguidor de Caravaggio, el italiano Orazio Gentileschi. El pintor mantuvo un apoyo inquebrantable a su talentosa hija, quien a los quince años, pintaba cuadros que su padre podría haber firmado.⁵

De Orazio se tienen noticias históricas que resaltan la imagen de un personaje bohemio, tan diestro con las armas como con los pinceles e iniciador de un estilo pictórico revolucionario conocido como caravaggismo. Se sabe que el artista entabló varios juicios, entre ellos, el más célebre, contra el pintor paisajista Agostino Tassi, colaborador suyo y maestro de perspectiva de Artemisia. Orazio demanda a Tassi por haber seducido a su hija que entonces tenía 19 años, por haber faltado a su promesa de matrimonio y llevarse de la casa de los Gentileschi varios cuadros, entre ellos, una Judith de gran tamaño.⁶

El pleito tenía menos que ver con la virtud de Artemisia, que con la hacienda legítima de Orazio, de la cual la joven pintora formaba parte. Hay que agregar, que en el siglo XVII, igual que en muchas latitudes en la actualidad, la víctima de violación, tiene como única opción para salvar su honor y el de su familia, contraer matrimonio con su agresor.

Tassi, pintor competente y gracioso según sus biógrafos, había pasado ocho meses en prisión bajo sospecha de haber arreglado el asesinato de su esposa. Según Wittkower el

* *La Jornada Semanal, La Jornada*, 21 de junio de 1998, p. 12, (texto publicado sin notas).

⁵ Marco Rosci, *Gentileschi*, Pinacoteca de los Genios, Argentina: Codex, 1965, p. 4.

⁶ Whitney Chadwick, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona: Ediciones Destino, 1992, p. 93.

lujurioso pintor era conocido por sus escapadas que incluían violación, incesto y sodomía.⁷

En el juicio, Tassi rehúsa casarse aduciendo que no ha sido el primero; afirma que Artemisia fue violada un poco antes, por otros tres hombres, de manera que en el proceso, se discute que tanto es o no, el culpable de daño a la propiedad legal de Orazio. La virtud, los deseos o sentimientos de Artemisia en realidad estaban fuera de la cuestión. Por su parte, ella es muy clara en su propio testimonio y alega que fue asaltada sexualmente por Tassi cuando se encontraba sola pintando y, ella opuso una vigorosa resistencia, hasta el punto de herirlo. Después de la violación, Tassi le prometió matrimonio, razón por la cual no revela el incidente a su padre hasta tiempo después, cuando es evidente que Tassi no está dispuesto a cumplir su promesa. Cuando Artemisia es torturada con empulgueras para comprobar la veracidad de sus palabras, espeta a Tassi con ironía: "Este es el anillo que me diste, y estas las promesas".⁸

Después de pasar unos meses en la cárcel Tassi es absuelto y Orazio arregla, muy poco tiempo después del juicio, un matrimonio para su hija con el florentino Pietro Stiatessi, abandonando Roma, escenario del escándalo.

Mary Garrard afirma que la manera de escudriñar públicamente la sexualidad de Artemisia, contribuyó a darle un nuevo enfoque a su pertenencia de clase y sexo, lo que permitió que después sobresaliera como artista destacada.

La vida de Artemisia estuvo marcada por una producción ininterrumpida, igualada en la historia por muy pocas artistas. Artemisia encarna muy tempranamente, una

⁷ Citado en Mary Garrard, "Artemisia and Susana" en Norma Broude y Mary Garrard (eds), *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, New York: Harper & Row Publishers, 1982, p. 164.

⁸ *Op.cit*, p. 163.

expresión de la subjetividad femenina que volvemos a encontrar hasta el siglo XIX en otras pintoras. Ella interpreta temas clásicos con una posición singular, como "hablados en primera persona."

Entre las obras más tempranas de Artemisia está una *Susana y los viejos* firmada en 1610, que habría pintado a los 17 años. El cuadro permaneció largo tiempo inaccesible a los estudiosos en una colección privada y, a pesar de que la firma es muy clara: ARTE GENTILESCHI 1610, hasta recientemente se discutía su atribución, ya que fue vendida como obra de Orazio. Esta, junto con otras cinco obras de la pintora, se reunieron por primera vez en la exposición *Mujeres artistas: 1550-1950* organizada por Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin en 1977.

El tema bíblico de la seducción de Susana, mujer de Joaquín, por los viejos y el triunfo de la virtud, era muy popular en Italia de los siglos XVI y XVII. En las numerosas interpretaciones, el drama se acentúa por la elección del momento: Susana sorprendida y desnuda en el baño, que tiene por fondo generalmente un exuberante jardín. El cuadro en cuestión ha sido tema para la disertación de historiadoras de arte feministas, así Chadwick dice: "La frecuencia con que a Susana se le asigna un papel de cómplice en ese drama de la mirada sexualizada, como vemos en la versión del Tintoretto de 1555-1556, confiere al tema una importancia primordial en el uso de la representación para confirmar una ideología del dominio sobre la impotencia, en la que el cuerpo voluptuoso de la mujer se afirma como objeto de intercambio entre los hombres."⁹

Pero la versión de Artemisia se aparta de la tradición en varios sentidos: Susana se encuentra semidesnuda dentro de un espacio arquitectónico rígido y poco profundo al centro del cuadro. La dirección de las miradas de los viejos y la composición central,

⁹ *Op.cit.*, p. 163.

incluyen al espectador en el drama. El cuerpo torcido y el gesto de sorpresa y rechazo de Susana, aportan un nuevo contenido a la representación del desnudo desde una óptica femenina en la pintura.



Tintoretto, *Susana y los viejos*, 1555-56, Vienna Kunsthistorisches Museum.

Durante su estancia en Florencia, Artemisia formó parte de la Academia de Disegno, gozó de fama y fortuna, y realizó varios de sus cuadros más importantes: La *Judith con su doncella*, *Judith decapitando a Holofernes* y la *Alegoría de Inclinación*.

La Judith con su doncella (c.1618), es la primera de seis variaciones sobre el tema: el heroísmo de Judith, viuda judía que cruza las líneas enemigas para seducir y luego decapitar, con ayuda de su doncella, al general asirio Holofernes: Esta pintura sitúa el momento de huída inmediato al degollamiento; las dos mujeres, con las cabezas giradas, miran en dirección al sitio de la escena. Judith y su doncella no se encuentran allí posando, acaban de realizar un asesinato.



Artemisia Gentileschi, *Susana y los viejos*, 1610, óleo sobre tela, 170 x 119 cm. Pommersfelden, Kunstmuseen Graf von Schönburg.

Se pueden apreciar las diferencias cuando se compara este cuadro con otros que tratan el mismo tema. Por ejemplo, en la interpretación de Orazio (c.1610-1612), la composición piramidal acentúa la pasividad de las figuras y las miradas hacia afuera del cuadro en direcciones opuestas, diluyen el sentido de acción común, al mismo tiempo que la expresión de Judith y su mirada hacia lo alto sugieren un cierto temor a la divinidad.

Aún más impactante y singular es el cuadro de *Judith decapitando a Holofernes* (c.1618). La escena presenta el momento justo de la decapitación del general; su mano que se alza intentando defenderse, parece estar a punto de desplomarse en el último instante de la resistencia, mientras Judith y su doncella inmersas en el acto, sostienen una violencia inaudita.

Es una composición inusual en muchos sentidos; el cuadro de Artemisia inquieta, porque trastoca los esquemas de representación y expresa una violencia desde lo femenino que no otorga ninguna concesión. En otras pinturas con el mismo tema, se acentúa la blandura de las mujeres, los pechos al aire, el guiño cómplice hacia el espectador, la mera anécdota, la Judith heroína transformada en la mujer lánguida y sensual objeto de contemplación e intercambio para el espectador masculino.

Artemisia vive en Florencia hasta 1620, año en el que regresa a Roma. En 1630, llega a Nápoles como toda una celebridad, vive con esplendidez y goza del mecenazgo de la nobleza. Los cuadros de esta época, como *Clío* y el *Autorretrato como alegoría de la pintura*, son ya de un estilo más refinado. De acuerdo con Chadwick, el *Autorretrato* pertenece a una tradición del Renacimiento tardío en la que la pintura se identifica ya con una de las artes liberales; pero aquí, artista y alegoría se funden en una sola y misma imagen, de manera que por primera vez, "una mujer artista no se presenta como una dama, sino como el mismísimo acto de pintar."¹⁰

¹⁰ Whitney Chadwick, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona: Ediciones Destino/Thames and Hudson, 1992, p.97.



Artemisia Gentileschi, *Judith decapitando a Holofernes*, 1620, óleo sobre tela, 199 x 162.5 cm. Florencia, Galleria degli Uffizi.

La película de Agnès Merlet (1997) tiene algunos méritos, además de recuperar para el público masivo de fin de siglo la figura de la Gentileschi. Hay escenas de belleza muy lograda, como la que recrea la manera en que Orazio pinta el retablo de *Santa Cecilia* mediante el montaje de una escena teatral con modelos bajo la luz dirigida de las velas,

incluyendo al ángel-niño colgado del techo con arneses. O la escena de Tassi en la playa con sus ayudantes pintando un barco a escala, montado sobre zancos que se superpone al fondo del mar.

Sin embargo, los desaciertos no son pocos: abundan las alteraciones de los hechos históricos en provecho de un guión atractivo y digerible. Por lo tanto, las líneas que hacen de epílogo al final de la película: "Artemisia nunca volvió a ver a Tassi" y "Se volvió a encontrar con su padre 10 años después en Inglaterra", confunden al espectador con la idea de que la cinta es una reconstrucción histórica.

He preguntado a mis amigos pintores y maestros si conocían la obra de Artemisia y la respuesta en todos los casos ha sido negativa. ¿Por qué, después de tres siglos de olvido, ahora tenemos que saber de Artemisia, pero pagando el precio de la fabulación historizada que exige la industria cinematográfica y asimilando los cánones en la fabricación de heroínas muy al gusto de nuestra época? ¿Artemisia Gentileschi correrá la misma suerte que Frida Kahlo convertida en personaje de un sinnúmero de "autores", al mismo tiempo que se oscurece su valor como artistas por derecho propio?

La supuesta “neutralidad” en las artes plásticas en México: falacia que invisibiliza a las artistas *

En la enseñanza, la crítica de arte y el ámbito de la plástica en general en México, se encuentra muy arraigada una visión que concibe a la producción artística como “neutra”. En las escuelas se enseña que el Arte con mayúsculas no tiene sexo. Cuando se discute la calidad y la trascendencia de las obras tampoco tienen importancia la raza ni la clase social de sus productores. Desde la perspectiva de un artista varón, esta visión no presenta ningún problema, ya que el Arte occidental está hecho de historias de genios, hombres blancos, con vidas más o menos afortunadas, cuyos legados están allí, en museos, colecciones y bibliotecas. Por otra parte, nuestras raíces culturales indias y mestizas han sido campo fértil para el surgimiento de grandes artistas con orígenes modestos e indígenas, sobre todo, después de la Revolución. Sólo hace falta dedicación, talento y un poco de suerte. Queda entonces por discutir el sexo.

Si se es una estudiante de arte, la perspectiva es más compleja. Todo artista construye su propia genealogía y todos los textos de la crítica construyen filiaciones a fin de dar legitimidad a un artista. El arte nace del arte y los artistas se nutren del trabajo de otros artistas. Van Gogh aprende de Rubens, Millet y las estampas japonesas. Picasso bebe de Goya, Ingres y Cézanne además de asimilar muchas otras influencias. Si eres un artista mexicano tienes una larga tradición desde el arte prehispánico hasta los tres grandes del muralismo, siguiendo con Tamayo y Toledo. Pero, si eres una artista tu genealogía en la

* *Triple Jornada, La Jornada*, 2 de abril, 2001, pp. 4 y 5.

línea materna probablemente no se extienda más allá de Frida Kahlo. Al menos ésta era la perspectiva cuando comencé a estudiar seriamente pintura a finales de los ochenta.



Johann Zoffany, *Los académicos de la Academia Real*, 1771-1772, Inglaterra, Royal Collection.

Crecí en un ambiente intelectual de izquierda, de manera que no desconocía el feminismo como corriente. Y, aunque estaba familiarizada con el trabajo de las artistas mexicanas más importantes y el de algunas artistas feministas extranjeras, fue hasta que descubrí los trabajos de las historiadoras feministas, que los incidentes, la ignorancia y la experiencia vivida cobraron pleno sentido. Mi mayor impresión fue descubrir en el libro de la historiadora norteamericana Whitney Chadwick *Mujer arte y sociedad* a la pintora italiana del siglo XVII Artemisia Gentileschi, de quien no tenía noticia, a pesar de conocer la obra de su padre Orazio Gentileschi. Me pareció inconcebible que una pintora tan

extraordinaria, pudiera haber sido borrada de la historia por tres siglos, hasta que en la década de los setenta es recuperada por las historiadoras, junto con muchas más.

En la enseñanza institucional de las artes plásticas en México, la idea hegemónica de que el Arte es neutro suprime el análisis crítico de las diferencias obvias, tanto en las formas de legitimación social, como en las características de la producción de los y las artistas; tampoco se analizan las diferencias con respecto a contenidos, aceptación social y circulación de las obras. Para muestra un botón: podemos constatar que uno de los libros más utilizados en las escuelas, es la *Historia del Arte* de Ernst Gombrich¹¹ quien, en una síntesis maravillosa recorre el arte desde las cavernas hasta la primera mitad del siglo XX, sin considerar digna de mención a ni una sola artista mujer. Hasta ahora, en ninguna de las escuelas de arte más importantes del país se considera necesario incluir en las clases teóricas ni en los talleres, la discusión sobre cuestiones de género, a pesar de que el feminismo es una de las corrientes principales en la transformación de los lenguajes artísticos llamados postmodernos.

La perspectiva feminista ha transformado el campo de la historia del arte y el lenguaje mismo de la plástica en las manos de las artistas mujeres. Las historiadoras feministas, reconstruyen lo que no se ve, estudiando la iconografía de la pintura clásica y contemporánea y la producción de artistas mujeres notables; analizan los contextos históricos, institucionales e ideológicos y consideran los determinantes familiares, educativos y socioculturales en los que las artistas crean. Se trata de una corriente que está lejos de ser un discurso monolítico. La historiadora británica Griselda Pollock, en su libro *Generations and Geographies in the Visual Arts*, advierte las dificultades que enfrenta la teoría y la crítica: “Si califico el trabajo de las mujeres como “diferente”, inmediatamente

¹¹ Ernst Gombrich, *Historia del arte*. Barcelona: Editorial Alianza, 1963.

caigo en una mortal paradoja: nombrar lo que hacen las mujeres como de interés para el estudio del arte, es condenar a las artistas a ser menos que artistas: mujeres.”¹²



Adélaïde Labille-Guiard, *Autorretrato con dos alumnas: MII. Marie Capet y MII. Carreaux de Rosemonde*, 1785, 210.8 x 151.1 cm. Museo Metropolitano de Nueva York.

El feminismo ha tenido un impacto tremendo en la producción cultural en Estados Unidos y Europa. Entre activistas, académicas y artistas, hay un flujo de ideas constante avivado por la polémica. Encontramos un desarrollo de 30 años en la producción académica

¹² Griselda Pollock, *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*. London: Routledge, 1996, (la traducción es mía).

y plástica, que va desde los primeros intentos en los que se recuperan los nombres de artistas del pasado para ingresarlos en los sistemas canónicos preexistentes de la historia del arte, hasta la incorporación en los análisis críticos de las herramientas post-estructuralistas y psicoanalíticas. Y, en el trabajo artístico, encontramos desde la postura esencialista de Judy Chicago, hasta el trabajo transgresor de la fotógrafa Cindy Sherman.

En México la historia del feminismo es otra y, aunque su influencia ha sido creciente en campos como la sociología, la educación, la historia y la literatura, en las artes visuales no es un tema que se considere aceptable. De manera que existe un casi total desconocimiento de las producciones feministas en otros países de historia, teoría y crítica, así como de la producción y escritos de las artistas; hay un vacío en la producción académica y encontramos escasas producciones artísticas que revelen una conciencia feminista.

Desde mediados de los setenta en México, podemos identificar a un grupo de artistas, que producen obra plástica en la que se manifiesta una conciencia de género, entre ellas: Maris Bustamante, Mónica Mayer, Lourdes Grobet, Carla Rippey, Rowena Morales, Magali Lara, Nunik Sauret y Yolanda Andrade; sin embargo, sólo Mónica Mayer y Maris Bustamante producen obras y escriben desde una postura consistente y declaradamente feminista. La tendencia general de las artistas es eludir públicamente tal filiación, aunque su trabajo evidencie una conciencia política de género. Y, como estrategia, indudablemente funciona ¿Quién va a querer el aislamiento y el estigma feminista, si se percibe un fuerte rechazo de colegas, críticos y galerías? Sí, es cierto que tenemos a Frida Kahlo y muchas artistas contemporáneas exponen y tienen un trabajo significativo. Pero es aquí donde los números, entre otras cosas, ayudan a dar dimensión al asunto: según datos de Mónica Mayer, en la exposición para conmemorar los 25 años del Museo de Arte Moderno se

puede comprobar que de 207 exposiciones individuales, solo 30, es decir el 15%, correspondieron a artistas mujeres. A pesar de que en la generación nacida en los 50, hay aproximadamente igual número de hombres que de mujeres que estudian arte, la participación de las mujeres en exposiciones individuales y colectivas es del 25%. De cada 10 artículos que escriben los críticos de arte en la prensa mexicana, dedican sólo uno a una artista. Calculando un grosero promedio de los precios en lista del Salón Bancomer 97, encontré que la obra realizada por mujeres vale casi tres veces menos que la que producen los hombres.



Maris Bustamante y Mónica Mayer, *Polvo de gallina negra*, 1991 en una manifestación ante la Comisión de Derechos Humanos,

En realidad, el panorama no es muy diferente en los países donde el avance del feminismo ha sido mayor. Según Chadwick (en conversación con Mayer), la mencionada proporción de 10 a uno en artículos de la crítica en Estados Unidos y Europa, es la misma que ella encuentra, pese a la fuerte actividad de las artistas y las feministas. En Canadá, a pesar de que las políticas culturales en los últimos veinte años han favorecido el otorgamiento de una gran cantidad de apoyos institucionales para las mujeres artistas, hay diferencias enormes entre las carreras de los artistas hombres y mujeres. Ellas alcanzan menores precios por sus obras, menor reputación internacional, menos comisiones y becas. Entre 1995 y 1996, las mujeres alcanzan la mitad de las becas, pero sólo participan en el 22% de las exposiciones. Y cuando se trata de espacios que otorgan el mayor prestigio, encontramos que la National Gallery de Toronto invierte menos del 1.5% de su presupuesto en obra de artistas mujeres.

Las cifras dan un carácter social y político a nuestra cuestión, sin embargo, es en el terreno de la representación donde se operan los cambios más importantes en el entrecruzamiento de la producción plástica y el feminismo a partir de los setentas. Las artistas, valiéndose de una gran variedad de medios: pintura, escultura, fotografía, instalación, video y *performance*, han hecho estallar los cánones estéticos cuestionando los discursos hegemónicos con respecto a la representación del cuerpo, el deseo, la mirada y el poder.

Una de las tendencias de la crítica en México, ha sido eludir el análisis de la obra considerando el género, a veces por ignorancia, falta de interés o, intentando evitar las apreciaciones que demeritan el carácter universal de la obra producida por artistas mujeres. Sin embargo, evitar el análisis no desaparece el problema. Esta tendencia se debe, en parte, al desconocimiento de la producción académica surgida en otros países y, en parte, al peso

social de lo que tradicionalmente significa producir “arte femenino” en la estética de lo cotidiano. En el ámbito de lo privado, pintar, escribir, tocar el piano o tejer, son adornos más que apuntalan la “mística femenina”. El problema es que los diarios íntimos, las crónicas conventuales, los paisajes y naturalezas muertas para adornar el comedor, justamente nunca estuvieron destinados al gran público. Sus creadoras nunca pretendieron publicar ni exponer sus obras, y mucho menos influir en las tendencias artísticas en boga.

La historiadora norteamericana Linda Nochlin en su ensayo *Why have there been no great women artists?* pregunta ¿Qué es lo femenino y lo masculino en el arte? Y responde: No hay ninguna sutil esencia femenina en la obra de Artemisia Gentileschi, Angelica Kauffman, Käthe Kollwitz o Helen Frankenthaler. Como en el caso de las escritoras, Safo, George Sand, Virginia Woolf, o Silvia Plath, las artistas o escritoras están más cerca de otros artistas o escritores de la misma época que lo que están una de otra. Nochlin precisa:

“El problema radica, no tanto en los conceptos feministas de lo que es la feminidad, sino en una concepción errónea -compartida con el gran público- sobre lo que es el arte: con la idea *naïve* de que el arte es la expresión directa de la experiencia individual del artista, el transporte de la vida personal en términos visuales. El arte casi nunca es esto, y el gran arte nunca lo es. Hacer arte, por el contrario, involucra el manejo de un lenguaje de la forma, particular y consistente; más o menos libre o dependiente de las convenciones temporales en boga. Para hacer arte, se requiere de esquemas o sistemas de notación que deben ser aprendidos y trabajados mediante el aprendizaje dirigido o por un largo periodo de experimentación personal. El lenguaje del arte se encarna materialmente en el lienzo, el papel, la piedra, el barro, el plástico o el metal. Nunca es un suspiro o un susurro confesional.”¹³

Por otra parte, la crítica utiliza un lenguaje que no excluye el sexo para analizar una obra, cuya validez siempre estará fracturada por el hecho de que el artista solo, no puede conferirle valor, ya que éste descansa en consideraciones institucionales, museos, voces con autoridad en el campo y peso de la tradición. El valor asignado al trabajo artístico no puede

¹³ Linda Nochlin, “Why have there been no great women artists?” en *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York: Harper & Row Publishers, 1971, p.149.

estar aislado del contexto social en el que se exhibe, circula y consume. Chadwick, en el libro suyo mencionado, demuestra cómo los textos críticos que acompañan la atribución o reatribución de una obra, determinan cómo la reciben el público, la crítica y el mercado. Esto es muy claro en ejemplos como las obras de Judith Leyster vendidas como Franz Hals a precios altísimos, en un mercado ávido de Hals. Al mismo tiempo que se evidencia la insistencia de los historiadores en sostener que las obras realizadas por artistas mujeres son de calidad inferior. Es decir, los rasgos y atributos femeninos o viriles de las obras en cuestión y finalmente, el juicio sobre la calidad y el valor de la obra, dependen de la atribución que por supuesto, incluye el género del artista. Pollock afirma que La Historia del Arte como una forma de conocimiento es también una articulación del poder. Esta autora se pregunta ¿Qué ha cambiado después de 25 años de activismo y análisis teórico? Más allá de las cuotas (en muestras y exposiciones), o la asimilación de unos cuantos nombres de moda ¿Las cosas realmente han cambiado? Y agrega:

“La ignorancia no sólo se refiere al desconocimiento de los nombres de las mujeres, o al ser capaces de identificar pinturas, esculturas, fotografías, películas o videos hechos por mujeres. Es mucho más complejo. Se trata del sentido de la invisibilidad que se levanta desde la indiferencia y aún hostilidad de la cultura desde la cual provienen estos trabajos y hacia la cual están dirigidos y cuyo contenido y destinatarios pueden resignificar nuestro entendimiento del mundo en general”.¹⁴

Los retos para el desarrollo de una corriente feminista en la plástica en México son muchos. A manera de conclusión, quisiera plantear que es necesario realizar una revisión de los planes y contenidos curriculares en las escuelas de arte, para que contemple la perspectiva de género dentro de los análisis estéticos y conceptuales. Junto con esto, sería importante realizar un esfuerzo por traducir y difundir al menos algunos de los más textos

¹⁴ Griselda Pollock, *Generations and Geographies in the Visual Arts*, New York: Routledge, 1996.

importantes de la producción académica feminista de Estados Unidos y Europa. Aquí, se han producido sólo dos publicaciones importantes en colaboración entre artistas, historiadoras, críticas y curadoras (número 9 de *Artes Visuales* de 1976 publicada por el Museo de Arte Moderno y *FEM* en el número 33 de 1984). Estas dos publicaciones, sin embargo, dan la pauta para un trabajo que podría resultar muy fecundo promoviendo los espacios de discusión y la colaboración desde distintas disciplinas.

WHEN RACISM & SEXISM ARE NO LONGER FASHIONABLE, WHAT WILL YOUR ART COLLECTION BE WORTH?

The art market won't bestow mega-buck prices on the work of a few white males forever. For the 17.7 million you just spent on a single Jasper Johns painting, you could have bought at least one work by all of these women and artists of color:

Bernice Abbott
Anni Albers
Sofonisba Anguissola
Diane Arbus
Vanessa Bell
Isabel Bishop
Rosa Bonheur
Elizabeth Bougureau
Margaret Bourke White
Romaine Brooks
Julia Margaret Cameron
Emily Carr
Rosalba Carriera
Mary Cassatt
Constance Marie Charpentier
Imogen Cunningham
Sonia Delaunay

Elaine de Kooning
Lavinia Fontana
Meta Warwick Fuller
Artemisia Gentileschi
Marguerite Gérard
Natalia Goncharova
Kate Greenaway
Barbara Hepworth
Eva Hesse
Hannah Höch
Anna Huntington
May Howard Jackson
Frida Kahlo
Angelica Kauffmann
Hilma af Klimt
Kathe Kollwitz
Lee Krasner

Dorothea Lange
Marie Laurencin
Edmonia Lewis
Judith Leyster
Barbara Longhi
Dora Maar
Lee Miller
Lisette Model
Paula Modersohn-Becker
Tina Modotti
Berthe Morisot
Grandma Moses
Gabriele Münter
Alice Neel
Louise Nevelson
Georgia O'Keeffe
Meret Oppenheim

Sarah Peale
Ljubova Popova
Olga Rosanova
Nellie Mae Rowe
Rachel Ruysch
Kay Sage
Augusta Savage
Vavara Stepanova
Florine Stettheimer
Sophie Taeuber-Arp
Alma Thomas
Marietta Robusti Tintoretto
Suzanne Valadon
Remedios Varo
Elizabeth Vigée Le Brun
Laura Wheeling Waring

Reprinted courtesy of "White", "White's", "White's International Artwork Auctions and Exhibitions" and "White's International Artwork Auctions and Exhibitions".

Please send \$ and comments to:
Box 237, 496 LaGuardia Pl., NY 10012

GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD

The Guerrilla Girls, Poster, 1989, *WHEN RACISM & SEXISM ARE NO LONGER FASHIONABLE, WHAT WILL YOUR ART COLLECTION BE WORTH?* 17 x 22 pulg.

Los prejuicios que oponen la educación artística a la maternidad, apuntan a la necesidad, tanto de construir un nuevo imaginario de la mujer creadora que también es madre, como a la de abordar los distintos aspectos prácticos, sociales y económicos que dificultan a las artistas el desarrollo pleno de sus carreras.

Es necesario revalorar la producción plástica de las artistas que “hablando en primera persona”, no sólo permiten a otras reafirmarse y legitimar sus voces, sino que también enriquecen nuestro sentido de la producción cultural en general. Otra necesidad es la de documentar y analizar la producción plástica de las artistas tanto en su uso particular de las técnicas tradicionales como pintura, grabado, fotografía y escultura, como en el video, la instalación, el arte objeto y el *performance*.

La mejor difusión, consumo y legitimación de las obras producidas por artistas mujeres, implica cambios sociales complejos y acciones en muchos niveles; pero también, es necesaria una mayor preparación de las artistas mismas para enfrentar las dificultades creativa y críticamente, desde la libertad y la fuerza que da la conciencia de actuar en los márgenes.

Espejos que dejan ver: Mujeres en las artes visuales latinoamericanas:* Presentación del libro en México.

El libro recién llegado a México *Espejos que dejan ver*. Tiene muchas resonancias con *Ser y ver: Mujeres en las artes visuales* escrito por la crítica de arte Raquel Tibol. Ambos libros comparten la intención de revalorar el trabajo de las artistas en el ámbito latinoamericano, dando cuenta de su increíble diversidad y riqueza.

Es notable que *Ser y ver*, con solo seis meses en circulación, se cita varias veces en el libro chileno; hecho que refleja la necesidad urgente de documentar y analizar el trabajo de las artistas visuales en nuestra región. Tibol seleccionó algunos de sus textos publicados a lo largo de casi 50 años en diversos medios; la mayoría de los cuales aborda el trabajo de artistas mexicanas y radicadas en México, pero incluye también ensayos sobre artistas notables cuya obra en algún momento se expuso en nuestro país, como es el caso de Amelia Peláez, Niki de Saint Phalle, Louise Bourgeois y Barbara Hepworth. El libro hilvana los textos seleccionados precedidos por una breve advertencia. Su intención era reunir el material disperso y permitir al lector un libre recorrido, por lo que no hay teorías de corte académico. El análisis, el contexto, la crítica a la crítica, pueden hacerlo otros si quieren, pero allí está un primer material que es ya una referencia ineludible.

El libro de Iriarte y Ortega reúne algunos ensayos encargados ex-profeso y otros publicados en fechas recientes. Es un mosaico de miradas que intenta un amplio recorrido e incluye prácticamente a toda América Latina. Destaca el número de artistas de Chile, Argentina, Brasil, Colombia y México, quizá como un reflejo de la mayor tradición en las artes visuales en estos países. Encuentro muchos nombres, obras y propuestas plásticas que

* Texto leído en la Casa de las Humanidades, UNAM, Coyoacán, octubre de 2003 y publicado en www.mujereshoy.com/secciones/1473.shtml

me resultan tan interesantes como hasta ahora ignoradas. Y me pregunto ¿por qué tanto desconocimiento? Para mencionar solo dos casos: desconocía el trabajo de la ecuatoriana Araceli Gilbert y de la brasileña Anna Letycia. La primera, simpatizante del proscrito Partido Comunista, asimiló la influencia de los muralistas mexicanos y el indigenismo; posteriormente, desarrolló una rica obra dentro del constructivismo y la abstracción geométrica. La segunda, tiene una trayectoria de grabadora excepcional, escenógrafa, diseñadora de vestuario, maestra y directora de un importante instituto de artes plásticas. También reencuentro a dos artistas que me impresionaron desde que leí sobre ellas en el libro de Tibol: la colombiana Beatriz González y la puertorriqueña Myrna Báez, cuyas obras agudamente críticas, reflexivas e inteligentes en sus muy distintos temperamentos, podrían y tal vez deberían, ser referencia para otras artistas latinoamericanas.



Myrna Báez, *En el patio de mi casa*, 1980, litografía, 22 x 30 cm., serigrafía.

Podemos encontrar tres grandes ejes que cruzan el libro: el cuerpo, la violencia (política y de género) y la necesidad de comenzar a escribir la historia desde las creadoras en América Latina.

El cuerpo femenino en la fotografía, la pintura o la acción *performática* ha sido resemantizado de innumerables maneras por las artistas. Es lugar de representación, instrumento de denuncia y espacio para la subversión. El ensayo de Lorena Zamora borda sobre este sitio de batalla privilegiado para la reflexión sobre los cánones y discursos artísticos dominados por la mirada masculina.



Ligia Clark, *Bicho*, 1960, aluminio.

Me parecen de sumo interés las revisiones históricas que dan contexto y resignifican la producción femenina y la pertenencia cultural, como la cronología que construye Ana María Portugal “apenas el comienzo de un recorrido memorioso por nuestro continente” dice la autora. También con un sentido histórico, María Elvira Iriarte escribe sobre cuatro artistas pioneras: la cubana Amelia Peláez, la brasileña Tarsila do Amaral la mexicana Frida Kahlo y la chilena Marta Colvin. El texto de Nestor di Maggio hace un repaso de algunas de las artistas más relevantes en Uruguay, desde las pioneras Petrona Viera y María Freire, hasta las más jóvenes. Por cierto, como ejemplo del destino común a muchas artistas, dice de Manolita Torres mujer del maestro del constructivismo latinoamericano: “en sus años de juventud realizó dibujos y grabados muy atendibles, los que abandonó para

no competir con su marido, en un entender de sumisión típicamente catalán...”

La producción artesanal es parte de la historia no escrita y subestimada de las mujeres. Un caso notable, son las figuras de barro policromado que con ingenio y humor realizan las mujeres del pueblo de Ocumicho en Michoacán. Eli Bartra ha dedicado sus investigaciones a estas anónimas artesanas. Ellas reelaboran desde estampas y reproducciones de murales mexicanos, hasta pinturas de Frida Kahlo en tres dimensiones, invirtiendo el proceso de apropiación que el arte “culto” hace del arte popular.

La historia reciente de América Latina es una historia violenta, marcada por el golpe militar en Chile hace treinta años y una sucesión de dictaduras en casi todo el continente. Frente a ella, las creadoras responden con distintas estrategias. Algunas, mediante sus objetos e instalaciones, como la colombiana Doris Salcedo, buscan dar cuenta del absurdo de la violencia. Otras, recurren a distintas formas de escenificación de la memoria. En este contexto, me llama particularmente la atención la comparación que se puede establecer entre los casos de Chile y Guatemala y las artistas que se mencionan en los artículos de Fernando Blanco y Aída Toledo. Aunque obviamente, las artistas seleccionadas por dichos autores no representan el universo de estos países, me hacen pensar en qué tienen de diferente sus realidades y porqué se encarnan de manera tan distinta en las obras. Para tomar dos ejemplos, me refiero al trabajo de la chilena Nury González y la guatemalteca Mariadela Díaz. En la instalación “Historia de cenizas” González cita, teoriza y resignifica los hitos de su historia personal en un montaje poético y a la vez violento; en ella, la palabra y la biografía se reinstalan en la historia compartida. Por su parte, Díaz ofrece su cuerpo como lugar de tortura comprometiendo al espectador desprevenido en el papel de victimario o cómplice. Y me pregunto, cuando se encierra en un estrecho cubo de plexiglás como carne para 25 mil moscas machos durante una hora y veinte minutos, ¿ayuda a

cambiar algo en las relaciones de género o a reparar simbólicamente las heridas hechas por la guerra en Guatemala? Creo que el horror en primer término suprime la palabra. Por otra parte, sabemos que el terror infligido por el estado a su población intenta eliminar a los rebeldes, pero sobre todo, a las posibles voces disidentes. Aún más, la parálisis y el desgarramiento del cuerpo social producen un ambiente pleno de desconfianza en el que a la víctima se le convierte en culpable. Por ello me pregunto sobre el efecto de este tipo de *performance* ¿Concientiza? o ¿se convierte en una extensión de la perversión instalada como forma de vida ante la cual ya nadie se conmueve?

Me resultan de particular interés algunas teorías de la postmodernidad y su uso como soportes de las discusiones sobre la vigencia o caducidad de las narrativas que fundan a los Estados-Nación en la modernidad latinoamericana. Del artículo de Fernando Blanco sobre artistas como Daniela Montecinos y Voluspa Jarpa se desprende una crítica a tales narrativas construidas sobre bases “patrimoniales.” La conclusión del autor es que “el modelo Nación-Estado está completamente superado” para las artistas que analiza, subrayando la importancia de las subjetividades, la percepción ritual y la documentación de la socialización del espacio en sus obras. Aquí, me pregunto si el despojo ha llegado a tanto que sólo nos queda el uso del propio cuerpo como vehículo y los testimonios individuales como respuestas. Contrastada con las realidades latinoamericanas de territorios explotados y poblaciones obligadas al exilio, la tesis de Homi Bhabha que cita el autor: “Las naciones como las narraciones pierden sus orígenes en los mitos del tiempo y solo vuelven sus horizontes plenamente reales en el ojo de la mente”, me parece demasiado conveniente, cómodamente dirigida exclusivamente al imaginario, en una época de renovado colonialismo y saqueo inaugurada por la cínica invasión a Irak.

En México, algunas(os) artistas y críticos en las últimas tres décadas han

cuestionado fuertemente la vigencia de los soportes narrativos nacionalistas e ironizan al respecto. Desde “dentro” dicha estrategia ha tenido la intención de “universalizar” las obras conectándolas con el *mainstream* internacional con mayor facilidad. Quizá sea ésta una cuestión de tensión irresoluble, pero no por ello menos discutible.

La “universalización” de la obra vía la eliminación de lo particular, que pasa por cierto, no sólo por la nacionalidad, sino por el género, es también tema de Héctor Domínguez. El autor plantea una pregunta clave que conduce a otras: ¿qué es pintar como mujer? Sus reflexiones se desencadenan a partir del cuestionamiento sobre el lugar de las artistas surrealistas más conocidas como Varo y Carrington, hasta las repercusiones de las acciones llevadas a cabo por *Las mujeres de negro*, en protesta por los centenares de jóvenes asesinadas en Ciudad Juárez, Chihuahua. Quiero anotar, que éste es el primer artículo sobre arte que leo escrito por un mexicano desde una perspectiva feminista, cuando lo común en nuestro medio es que los especialistas cuidadosamente, y a veces mostrando reacciones casi alérgicas, eviten cualquier marco que dé lugar a un análisis desde la perspectiva de género, aún cuando abordan obras que en sí mismas contienen dicha visión crítica.

Finalmente, quisiera mencionar la relación fecunda y constante entre las letras y las artes visuales. El libro chileno inicia y termina con dos hermosos textos: *Reposar la mirada* de la escritora y editora del libro Eliana Ortega y el *Diario de artista* de la pintora y poeta argentina Niní Bernardello. Este último, me hizo volver al libro de Tibol en el sensible ensayo que dedica a Victoria Compañ y su lucha por ser artista: “No ser pintora para no padecer la desesperación de lo perfecto inalcanzable. Ser pintora para encontrar el principio de todos los sentimientos y todas las relaciones...”

Frida Kahlo a cien años de su nacimiento*

“Realmente no sé si mis pinturas son o no surrealistas, pero sí sé que son la expresión más franca de mí misma, sin tomar jamás en consideración ni juicios ni prejuicios de nadie. He pintado poco, sin el menor deseo de gloria ni ambición, con la convicción de darme gusto y después poder ganarme la vida con mi oficio.”

Frida Kahlo

Cuando Frida Kahlo (1907-1954) vivía su obra se cotizaba al mismo precio que la obra de pintores entonces muy jóvenes como Manuel Felguérez. Cuánto ha cambiado esta valoración y lástima que Frida ya no pueda verlo. Para comenzar, saco este dato a colación porque siempre que hablo de las desventajas y los obstáculos con los que tiene que lidiar una artista mujer, salta alguien para recordarme que la Kahlo está cotizadísima en el mercado, como si este solo hecho invalidara por sí mismo todo intento por hacer un análisis que incluya al género como categoría útil y de paso, toda la historia del arte con sus omisiones y lagunas.

Las mujeres tuvieron acceso a la educación superior en México solo después de la Revolución. Con una población de dos mil alumnos, Frida era una de las 35 mujeres que estudió en la Escuela Nacional Preparatoria. Por donde se vea, es un asunto complicado ser artista y tener cuerpo de mujer en una tradición dominada por hombres durante siglos. Frida Kahlo conversando con su discípulo Arturo García Bustos se preguntaba ¿Por qué será que el ingeniero Morillo Zafa me compra tantos cuadros? ¿Será que esta enamorado de mí? Frida apuntaba así al lugar equívoco de las mujeres en la historia del arte como musas, modelos o figuras alegóricas, más que como creadoras por derecho propio. Recordemos que no hace tanto, en 1975, cuando se celebraba el congreso internacional por los derechos de las mujeres, en el Museo de Arte Moderno se organizó una exposición titulada *La mujer*

* (inédito)

como creadora y tema del arte, en la que predominaban las imágenes de “la mujer” como modelo desde la óptica masculina, haciendo patente la carencia absoluta de conceptos claros y pertinentes por parte de los bien intencionados organizadores.

Si bien, el trabajo de las artistas e historiadoras feministas ha tenido sus frutos después de treinta años, nos sigue costando trabajo pensar que han existido “Maestras” en el mismo sentido en que recordamos a los grandes “Maestros” en la historia del arte. Sin embargo, en el caso de Frida, está el hecho notable de que sus discípulos: Fanny Rabel, Arturo García Bustos, Arturo Estrada y Guillermo Monroy, se hacen llamar “los Fridos”, haciendo un reconocimiento atípico y orgulloso de su deuda con la Kahlo. Cada uno de ellos, en sus recuerdos dan testimonio amoroso la artista, intelectual, activista social y política, escritora, revolucionaria y una de las mayores representantes de la cultura mexicana.

La exposición ahora en Bellas Artes es un acontecimiento extraordinario, no sólo porque se presentan obras poco conocidas y exhibidas, sino porque el montaje y el énfasis en el contexto histórico recuperan a la artista en su dimensión política, muchas veces minimizada por las biografías que explotan la faceta dramática de su vida. Basta recordar que la Kahlo y Rivera militaron en el Partido Comunista, y que, un poco antes de su muerte, Frida participó en una manifestación de repudio a la intervención norteamericana en Guatemala que apoyó el derrocamiento de Jacobo Arbenz, presidente que había sido legítimamente electo. Tampoco podemos olvidar que su féretro fue cubierto con la bandera del Partido Comunista cuando se le velaba en el Palacio de Bellas Artes, motivo por el cual, al día siguiente se hizo renunciar a su entonces director.



Frida Kahlo, *Allá cuelga mi vestido*, 1933-1938
Óleo y collage sobre masonite, 46 x 50 cm. Colección FEMSA.

Los retratos y autorretratos constituyen una parte muy importante del cuerpo de la obra de Frida, y en Bellas Artes se encuentran algunos poco vistos hasta ahora, como el tondo de Marucha Lavín y el enigmático retrato del doctor Leo Eloesser, así como el retrato recientemente descubierto de su novio Alejandro Gómez Arias. Frida no repite fórmulas, cada obra es un universo único en el que las partes y el todo encajan con verdadera maestría. Encontramos composiciones vivas y complejas como el cuadro *Allí cuelga mi vestido*, en el cual condensa una crítica implacable al modo de vida norteamericano, o el maravilloso “exvoto” lleno de humor negro *El suicidio de Dorothy Hale*. El pequeño

cuadro *La niña con máscara de calavera*, es un ejemplo de obra que difícilmente podremos volver a contemplar “en persona” ya que pertenece a un museo japonés.

Los dibujos de Frida hasta ahora habían sido poco atendidos, aunque realizó una gran cantidad, muchos magníficos, tanto en sus diarios, como aquellos que hizo como bocetos preparatorios. En ellos es posible ver la solidez de la armazón que sostiene su obra, la inteligencia de sus composiciones y, en algunos casos, rastrear sus fuentes iconográficas, como en el caso del retrato de Luther Burbank, cuadro que abre la exposición.

La reunión de una parte importante de las naturalezas muertas que pintó Frida, permiten ver bajo una nueva luz, la manera original en que desarrolló un género considerado siempre como menor en la jerarquía tradicional de la pintura. Es notable su observación de la naturaleza, el color maravilloso y la vida que contienen sus objetos, a lo que se añade su peculiar manera de sexualizar las frutas. Raquel Tibol dice al respecto: “Frida tenía una obsesión por los elementos sexuales en la naturaleza, en su ser y en los demás. Ella buscaba tocar a la gente, lo que yo llamo ‘el piel a piel’. En esta época donde existe una nueva hipocresía y mayores libertades en torno a la sexualidad, hay que volver a leer las alegorías de Frida”. Su polifacética y fascinante personalidad ha llevado a Tibol a exaltarla como “una de las más grandes escritoras del siglo XX mexicano”. Fue ella, la primera y única persona que entrevistó a Frida con el propósito de escribir su biografía cuando estaba ya muy enferma y, en años recientes, se ha preocupado por reunir y publicar sus escritos (algunas cartas y manuscritos originales se pueden ver en la exposición). Entre las muchas páginas que ha dedicado Tibol a la artista dice: “No conoció la humildad porque no conoció la resignación. Frida es una paradoja definitiva para ejemplificar el poder de la rebeldía ante el destino, del triunfo de una actitud, de la belleza de ser consciente, de la voluntad tendida como flecha contra un destino adverso”.

En esta polémica muestra de pintura, dibujo, grabado, manuscritos inéditos y fotografías personales de Frida, enmarcada en el contexto sociopolítico en que vivió la artista, es posible, al mismo tiempo que revaloramos su obra, repensar los valores y riqueza de nuestra propia historia y cultura, en oposición y como resistencia a la uniformidad imperativa que intentan imponernos en un mundo en el que cada vez más, importamos solo como consumidores y cada vez menos como ciudadanos y seres humanos imaginativos y creadores.

(inédito)

II. PLÁSTICA CONTEMPORÁNEA: PINTURA ESCULTURA Y GRÁFICA

En este apartado reúno artículos sobre pintura, dibujo y escultura en su mayor parte, escritos a propósito de una exposición individual, retrospectiva o exposición de revisión antológica.

La vigencia de los géneros artísticos como la pintura, la escultura y la gráfica, es un tema de discusión y polémica. Para unos, la pintura murió hace ya rato, para otros, como los que aquí comentamos sigue estando más viva que nunca. Algunos teóricos y curadores no se cansan de asistir a sus funerales, mientras el publicista y galerista británico Saatchi proclama “El triunfo de la pintura” con una serie de exposiciones, después de ser uno de los coleccionistas y promotores más decididos de obra como la de la polémica exposición con el título de *Sensations*.¹ Es un hecho que la pintura no ha cesado de producirse coexistiendo con otro tipo de expresiones como la videoinstalación, el *performance* y otros formatos híbridos. Otro tanto ocurre con la escultura, desde que ésta se fue cuestionada por obras como una fosa cavada a medio campo o una masa de plastilina rodada por las calles y puesta luego dentro de las paredes de un museo. Ciertamente lo que ponen en juego estas obras son los conceptos mismos de “obra”, “arte”, “artista”, “museo”, etc., sujetos más que nunca a constantes mutaciones y revisiones. Y, sin embargo, la pintura, la escultura y la gráfica no dejan tampoco de producirse y ni de capturarlos, a pesar de los discursos y la teoría que hace esfuerzos por desterrarlas como “cosa del pasado”.

¹ “Lejos de ser revolucionaria o repugnante, *Sensation* permanece en el familiar terreno del estridentismo escatológico de feria y es un entretenido show de fenómenos que va de lo cosmético (apacibles pinturas de Gary Hume) a lo genial (las esculturas de Rachel Whiteread), pasando por la fascinante frialdad de Self, el busto de Marc Quinn (moldeado en nueve pintas de su propia sangre congelada)...” en “Sensation: el show que despertó al Nueva York provincial”, por Naief Yehya, *Letras Libres*, octubre, 1999.

Fernando Botero: 50 años de vida artística*

La biografía de Fernando Botero (Medellín, 1932) podría ser un buen guión de película. Su origen humilde, la precocidad de su vocación, su tenacidad, los éxitos y consecutivos fracasos iniciales, la pobreza y el aislamiento vividos en Nueva York seguidos por la fama internacional tejen una historia cercana al mito.

A los 16 años, Botero expone por primera vez en Medellín y ya hace las ilustraciones del suplemento dominical del periódico más importante de esta ciudad. En esa época llegan muy pocas noticias a la provincia colombiana del acontecer artístico internacional, pero se conoce y tiene un fuerte impacto el trabajo de los muralistas mexicanos: Orozco, Rivera y Siqueiros. En 1951 Botero se traslada a Bogotá, donde ilustra periódicos para pagar sus propios estudios, diseña la escenografía de una obra teatral y conoce a personajes claves de la vanguardia colombiana, como el escritor Jorge Zalamea,² quien se convertiría en uno de sus más entusiastas defensores. Con las ventas de su primera exposición se instala en Tolú, en la costa caribeña, realizando una experiencia "a lo Gauguin". De regreso en Bogotá vende todas las piezas y un poco después gana un premio nacional. Entonces, con sus ahorros puede realizar el sueño de su vida: en 1952 se embarca a Europa con boleto de tercera clase. Le siguen tres años de un aprendizaje intenso en las academias de Madrid y Florencia, pero sobretodo copiando la obra de Velázquez y Goya en

* *Dónde ir/Fun*, marzo, 2001, p. 72.

² Aunque poco conocido en México, el escritor Jorge Zalamea escribió: *El gran Burundú Burundá ha muerto*, que el pintor Roberto Matta tomó como tema para uno de sus cuadros con el mismo título. Realizó también una antología extraordinaria *Poesía ignorada y olvidada*, editada por la Casa de las Américas de Cuba en 1965.

el museo de El Prado. En Italia visita los centros artísticos más importantes y se apasiona con la obra de Piero della Francesca, Giotto y Uccello.



Fernando Botero, *Músicos*, óleo sobre tela.

La experiencia europea es seguida por un doloroso fracaso. Expone en una galería de Bogotá, pero no vende ni una pieza y los críticos reciben muy mal su obra de Florencia. Ya casado, se traslada a la ciudad de México. Expone en Washington y en el Guggenheim de Nueva York. En 1960, se instala en Greenwich Village con poco dinero y casi sin hablar inglés. El expresionismo abstracto y luego el *pop art* dominan la escena. Llega a conocer a De Kooning, Rothko, Kline y otros pintores importantes, pero todos muestran una actitud crítica a su estilo figurativo. Es hasta que el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMa) adquiere una de sus obras *La Monna Lisa a los doce años* que da inicio el éxito y

la consolidación del artista colombiano. Le siguen exposiciones y constantes viajes entre Colombia, Nueva York y Europa.

La obra de Botero aborda temas muy variados: retratos, desnudos, obispos, militares, naturalezas muertas y corridas de toros. Ha hecho versiones libres de Giotto, Durero, Rubens, Velázquez y Bonnard entre otros viejos maestros. Botero rechaza que sus gordas figuras sean simples caricaturas y prefiere el término "forma expresiva divergente" para nombrar la deformación que constituye su estilo y, que para mi gusto, expresa mejor en la escultura.

Botero espera despertar en el espectador lo que Berenson³ llamaba "imaginación o conciencia táctil" al referirse a los volúmenes pintados por Cimabue y Giotto. Al exaltar la carne y las formas opulentas, Botero es el reverso de Giacometti y de la actitud existencialista y también es el opuesto de la estética puritana protestante. Otra característica de su obra, es lograr una fusión de temas clásicos occidentales con una visión de raíces latinoamericanas, en ocasiones realizando paráfrasis o traducciones de los maestros como Giotto en su estilo.

Confieso que tras mi propio rechazo inicial, su anterior exposición en México *La Corrida* en el Museo Tamayo en 1989, me dejó un sabor ambiguo: no encontré la maestría técnica que se le atribuía y sí una avalancha de comentarios negativos de otros pintores que incluían sospechas sobre las fortunas que se pagaban por sus cuadros -¿la mafia colombiana lavaba dinero en Sothebys? Estas especulaciones dejaron de interesarme y ahora puedo ver a un pintor singular que ha sido capaz no sólo de crear un estilo inconfundible, sino de mantener la radicalidad de su apuesta estética por más de 50 años.

³ Bernard Berenson (1865-1959), como historiador del arte norteamericano se especializó en el Renacimiento y es uno de los responsables en expandir el mercado de los "Grandes Maestros".

Leonora Carrington*

Si existe una encarnación del enigma, para mí es Leonora Carrington (Lancashire, 1917). Siendo parte de mi historia familiar, desde que tengo memoria ha permanecido bajo el velo del misterio. Recientemente, algunos acontecimientos me han acercado a ella, aún cuando Leonora no lo sepa. En enero de este año hice un viaje a la huasteca potosina y visité Xilitla. Inesperadamente, en la posada “El Castillo” me encontré dos dibujos sobre los muros de animales fantásticos de la pintora. Desde ese momento su presencia comenzó a extenderse a mi alrededor. Edward James, el millonario y excéntrico inglés que construyó en “Las Pozas” de Xilitla un jardín de formas extravagantes en medio de la vegetación selvática, fue también el primer coleccionista y promotor de la obra de la Carrington.

He visto la obra de Leonora en exposiciones y en numerosas reproducciones, quiero decir que creía conocerla, pero no es así. Cuando recientemente visité su exposición de gráfica y escultura en la Galería Croquis de la ciudad de México, me estremecí. A pesar de la multitud que colmaba la sala y la terraza, la presencia inquietante de sus enormes y silenciosas esculturas se imponía sobre el bullicio, el desfile de modas y los *flashes* interminables. Esto es verdadera magia. En el marco de la galería, los mirones como yo, animales híbridos de toda calaña, inadvertidamente habitamos uno de los mundos de Leonora. El vendaval de imágenes y sentimientos que me había desatado la exposición no se detuvo allí. Unas semanas después, encontré el libro más reciente de Alejandro Jodorowski *El maestro y las magas* que dedica un capítulo a sus experiencias en México con la pintora. Lo que siguió fue una zambullida en librerías y bibliotecas, donde encontré

* *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño y turismo*, abril-mayo, 2006, Año 16, N. 2, pp.72-73.

dos libros especialmente recomendables y accesibles para el lector interesado: *Leonora Carrington: Surrealismo, alquimia y arte* de Susan L. Aberth y *Leonora Carrington: La realidad de la imaginación* de Whitney Chadwick; el primero, además del texto que resume una amplísima investigación que constituyó la disertación doctoral de Aberth contiene magníficas reproducciones de las obras; el segundo, revela aspectos inéditos de la pintora, gracias a la cercanía y amistad de la autora con Carrington, así como al profundo interés común por los planteamientos feministas. La artista ha dicho que la mayor revelación de su vida fue leer *La diosa blanca* de Robert Graves, obra que también influyó profundamente en otras artistas feministas, conectándola con sus raíces célticas, en las que hadas y diosas protagonizan relatos de magia y transformaciones fantásticas. Sin embargo, las fuentes literarias y simbólicas de la artista son innumerables. Ha profundizado en el budismo tibetano, la cábala, la alquimia, así como en los mitos de las antiguas culturas como la mexicana y la egipcia y, su enorme curiosidad, se extiende a la ciencia con fundamento humanístico como las teorías de Fritjof Capra e Ilya Prigogine.



Leonora Carrington, *El baño de Rabbi Loew*, 1969, óleo sobre lienzo, 45.5 x 68 cm. Colección privada.

La rebelde Leonora, expulsada de varios colegios por “ineducable” encontró en el surrealismo, la pintura prerrenacentista, en los libros de alquimia y antiguas religiones, las fuentes de su pintura, que es también su hogar y su patria. La historia de su arribo a México es conocida: Cuando Francia declara la guerra a Alemania en 1939, su compañero, el artista surrealista Max Ernst es arrestado y confinado, junto con otros ciudadanos alemanes en distintos campos de concentración. Leonora se queda sola y sufre una severa crisis nerviosa. Su familia había dispuesto enviarla a Sudáfrica, tras un periodo de internamiento psiquiátrico en Santander, España, pero ella logra escaparse de su cuidador refugiándose en la embajada de México en Lisboa, donde sabía que se encontraba el poeta y diplomático Renato Leduc, a quien había conocido en París como amigo de Picasso. Al contraer matrimonio con él, asegura la salida de Europa bajo protección diplomática y se libera también de su familia. El matrimonio radica dos años en Nueva York, donde habían llegado otros artistas refugiados, incluyendo a Ernst, que para entonces se había casado con Peggy Guggenheim. Con maneras de sentir el mundo muy distintas, mi tío Renato y Leonora llegan a México en 1943 y poco después se divorcian en buenos términos.

Leonora contrae matrimonio con el fotógrafo judío-húngaro también refugiado Emerico “Chiki” Weisz, con quien tuvo dos hijos, Gabriel, poeta y Pablo, pintor. Desde entonces, Leonora Carrington ha sido parte de la vida intelectual y artística de México. Su extensa obra comprende además de pintura, escultura, escenografía, literatura y dramaturgia.

Mucho se ha escrito sobre el contenido simbólico y hermético de la obra de Carrington, por lo que aquí me gustaría subrayar que, tal riqueza desbordante de escenarios y personajes, se encuentra sólidamente construida sobre una arquitectura espacial y dibujística que revela una gran maestría en el uso de la técnica y los materiales. Cada personaje, los detalles de cada rincón del cuadro, la vibración del color específico de cada

zona, todo ha sido cuidadosamente preparado y amorosamente trabajado. La técnica del temple de huevo exige a la vez rigor y soltura en la aplicación de pigmentos y veladuras. Se dice fácil, pero no lo es. Todos tenemos sueños y producimos imágenes absurdas y a veces poéticas, la diferencia es que una artista como Leonora Carrington, las atrapa en su red gracias a la amplitud de su conocimiento y a su dominio de la técnica, antes de que se desvanezcan en el aire.



Leonora Carrington, *Do You Know My Aunt Eliza?*
1941, dibujo sobre papel.

La mirada fuerte. Pintura figurativa inglesa*

Los pintores londinenses con un amplio reconocimiento internacional: Lucian Freud, Francis Bacon, Frank Auerbach y Leon Kossoff se presentan en el Museo de Arte Moderno junto con David Bomberg, William Coldstream, Michel Andrews y Euan Uglow, artistas menos conocidos en nuestro país, pero también claves para la comprensión de la pintura inglesa del siglo XX. Se trata de una generación marcada por los desastres de la segunda guerra mundial y revalorada recién en la década de los noventa, cuando los pintores ya contaban entre cincuenta y sesenta años de edad. Este reconocimiento tardío se debió a que el realismo existencialista inglés quedó al margen y como un fenómeno local, en medio del auge de la abstracción y el expresionismo.

La exposición resulta todo un acontecimiento, ya que la mayor parte de los artistas del grupo, expone por primera vez en México. Esta ausencia es remarcable especialmente en el caso de Lucian Freud. Nieto de Sigmund Freud y nacido en Berlín, Lucian llegó a Londres a la edad de once años exiliado junto con su familia. Su impactante pintura estuvo durante mucho obscurecida por el mayor éxito de Francis Bacon. A diferencia del maestro expresionista, Freud condensa lo esencial en los retratos de familiares, amigos y protectores, pero sobretodo destacan sus pinturas de modelos desnudos, que van más allá de las convenciones del género. Sus modelos tiene peso y habitan espacios densos; las carnes descoloridas iluminadas por la crudeza de la luz eléctrica, a la vez que invitan al tacto generan una sensación de extrañamiento e incluso repulsión.

* *Dónde ir/Fun*, abril, 2000, p.72.



Lucian Freud, *Reflection* (autorretrato), 1985, óleo sobre tela, 56.2 x 51.2 cm., colección particular.

Lo más cautivante es la sensación de escrutinio despiadado por una mirada casi hipnótica, que al mismo tiempo que construye mediante capas de pintura, revela la fragilidad y la desgarbada humanidad de sus modelos. Como un alivio frente a la imagen vacua y fácil de la manipulación digital y el arte conceptual, la pintura de Lucian Freud y la materia de sus gruesas pinceladas hacen cuerpo al cuerpo de la pintura. El artista ha recibido múltiples reconocimientos y goza de la protección de un pequeño círculo de la aristocracia inglesa. Desafortunadamente la exposición no incluye ninguna de sus obras mayores y más complejas.

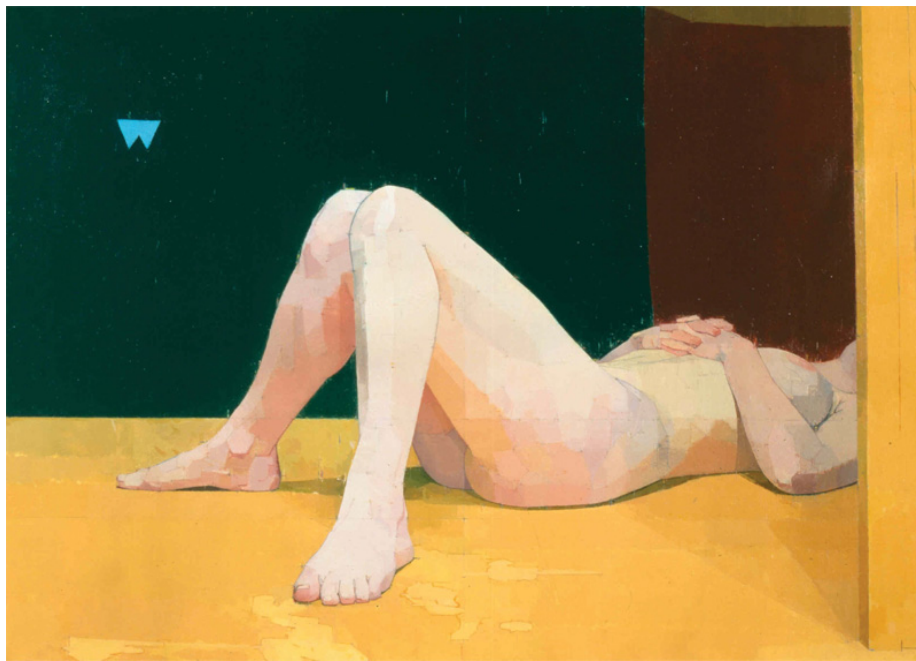


David Bomberg, *Sappers at Work*, 1917, dibujo.

Sobre los otros miembros del grupo, apuntamos brevemente que de Frank Auerbach (también de origen alemán), se incluyen paisajes y retratos en su estilo vibrante y empastado. De Francis Bacon, uno de los pintores más influyentes en la escena internacional, se presentan cinco obras de gran formato. David Bomberg, siendo inicialmente un activo vanguardista, abandonó las búsquedas experimentales y se concentró en la pintura de paisajes, personajes y naturalezas muertas. Michael Andrews, cuya obra resulta sugestiva y misteriosa, además de pintor y maestro fue administrador de la National

Gallery. Los paisajes y retratos de Leon Kossoff se caracterizan por su vitalidad expresionista y luminosa. La pintura de William Coldstream se concentra en obsesivos retratos y paisajes y, como cineasta ha realizado numerosas películas documentales. Por su parte, Euan Uglow se caracteriza por la nitidez y orden de su construcción pictórica.

Hemos tenido en México muy pocas exposiciones de pintura inglesa del siglo XX, entre las que contamos, hubo dos de Francis Bacon en el Museo de Arte Moderno, una de David Hockney en el Museo Tamayo en los ochenta y otra en los noventa en el Museo de Arte Moderno y, una de Stanley Spencer en el ya desaparecido Centro Cultural Arte Contemporáneo, por lo que sin duda esta exposición es una de las más relevantes este año, y una de las más esperadas según Teresa del Conde, directora del museo.



Euan Uglow, *The Quarry Pignano*, 1979-80, óleo sobre tela, 80 x 113.12 cm.
Arts Council Collection, Hayward Gallery, London.

Historia natural: La pintura de Luis Argudín*

Luis Argudín (México D.F., 1955) estudió pintura, estética y teoría del arte en Inglaterra; ha obtenido varios premios y ha sido artista residente en Nueva York (con una beca *Fullbright*) y recientemente en Colombia. Una vertiente importante de su trabajo está dedicada a la docencia de Teoría y Filosofía del Arte en la UNAM y en otras instituciones nacionales.

Theatrum naturae se llama la revista oficial del Museo de Historia Natural de Berlín y, me parece que como título alternativo, vendría muy bien a la serie que presenta Argudín en el Museo Universitario del Chopo. Dada su temática y en el contexto del centenario del recinto, esta exposición no podría resultar más atinada. Desde hace algunos años, el pintor trabaja naturalezas muertas en las que introduce esqueletos y animales disecados en el estilo de los *vanitas* (o recordatorios de la muerte); sin embargo, como algo novedoso en esta serie introdujo objetos, frascos y animales de la colección original del Chopo que el artista persiguió por los gabinetes de restauración y recuperó para sus escenarios. Las piezas del museo conviven ahora en los cuadros con la fauna disecada y huesos diversos de la propia colección del artista, junto con telas decoloradas, botellas y trastos que establecen relaciones insospechadas en cada composición.

La escenificación como una de las ideas fundamentales en la obra de Argudín, queda en relieve en un par de cuadros inusuales: "El suntuoso caudal de su apetito I y II" donde los mismos objetos: aves disecadas, cráneos, máscaras, telas y miembros humanos de plástico, están colocados en una posición distinta. Al "moverse" de una a otra pintura,

* *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño, y turismo*, 2003, N. I, Año 13, pp. 64-67

los objetos adquieren una nueva dimensión acentuando su individualidad, así como su drama en el espacio y en la reflexión del pintor. Y, al hablar de reflexión, me refiero no sólo a la que produce el pensamiento racional, sino a aquella que nos devuelve el ojo creador en su persecución de la verdad poética. Una definición de José Gorostiza viene aquí muy a propósito de las naturalezas de Argudín:

“...la poesía es una especulación, un juego de espejos, en el que las palabras puestas unas frente a otras, se reflejan unas en otras hasta lo infinito y se recomponen en un mundo de puras imágenes donde el poeta se adueña de los poderes escondidos del hombre y establece contacto con aquel o aquello que está más allá.”⁴



Luis Argudín, *Naturaleza con frascos*, 70 X 90 cm., óleo sobre tela, 2002.

⁴ José Gorostiza, *Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 11.



Luis Argudín, *El suntuoso caudal de su apetito II*, óleo sobre tela, 120 X 180 cm., 2002.

En la pintura de Argudín se juegan la virtualidad y el arraigo de los objetos en la infinita variedad de la naturaleza, dentro de las constantes que elige el pintor para hacerlos posar en sus telas, su teatro privado. Es notable la solidez que adquieren sus formas; como pintor realista, no teme apresar la verdad mediante luces duras y empastes rasposos como la realidad misma. Su afirmación pictórica es también un *no* a la moda del arte conceptual vacío y cínico. Las pinturas de Argudín resisten el consumo apresurado, por el contrario, reposan allí con sus rasgos de eterna inquietud, generando innumerables enlaces con la historia de la pintura, la filosofía y la poesía.

En particular, la pintura en diálogo cruzado con la poesía devela la ironía del terreno marcaje ineludible en los vuelos espirituales del hombre. En la visita que hice a su taller, el

artista citó un verso de *Muerte sin fin* de Gorostiza "...peces del aire altísimo los hombres" a propósito del inquietante cuadro "La historia del hombre".

Como teórico y maestro, una de las lecturas favoritas de Argudín para despertar la reflexión en sus alumnos es el texto de *La República* de Platón en el conocido pasaje de la caverna. Al releerlo, no pude evitar relacionarlo con la ideología postmoderna que decreta el "fin de la historia" acompañada por el reino de las sombras mediáticas. Porque, valdría la pena preguntar ¿realmente nos damos cuenta de quién y para qué se produce y controla el sentido de las imágenes que vemos en los medios, así como de lo que entra en los museos con el estatuto de "arte"? ¿Qué hay aún del valor estético y espiritual del arte, y qué queda de La Pintura y los pintores que insisten en mantener el oficio dando un sentido propio a la realidad?

En la historia de la pintura podemos atestiguar la disolución de la forma que inició con el impresionismo; sin embargo, en la obra de Argudín, como en la de algunos de los mejores pintores figurativos ingleses (Lucian Freud, Stanley Spencer o Frank Auerbach), encontramos de nuevo peso y densidad en un escenario pleno de sentido y carnal sensualidad, y esto es un respiro en medio de la estética puritana del arte conceptual que insiste en ofrecernos gato por liebre.

Una dosis de curare: La pintura de Marianela de la Hoz*

Marianela de la Hoz (Ciudad de México, 1956) estudió diseño gráfico en la Universidad Autónoma Metropolitana, pero más tarde decidió dedicarse por completo a lo suyo: la invención de pequeños mundos llenos de ácido misterio. Desde 1992 expone con regularidad en México realizando también algunas exposiciones en Canadá y Estados Unidos, donde reside desde hace algunos años.

Desde la primera vez que me topé con su trabajo en 1999 en el Museo Universitario del Chopo, me sorprendió su extraordinaria calidad técnica y raro humor. Cada obra es como una pequeña joya que encierra el más puro veneno; es una "bomba incendiaria" como ha dicho Gonzalo Vélez.⁵ No sabe uno donde termina el deleite de seguir sus finísimas pinceladas y dónde comienza el horror cuando poco a poco, o de pronto, encontramos lo repulsivo y lo extraño. Placer, humor y horror se mezclan en la obra de Marianela de una manera deliciosa y a la vez terrible. La artista recurre a un sofisticado juego entre la imagen y la palabra en el cual los títulos de las obras (que a veces se integran dentro del cuadro y a veces complementan los títulos) producen una narrativa, o más bien anti-narrativa que nos conduce a lugares y asociaciones inesperadas y desafiantes. Esto es lo que se agradece en su obra; en un medio artístico por demás autocomplaciente, encontramos un trabajo inteligente, punzante y a la vez exquisitamente elaborado.

La pintora trabaja en pequeños formatos, que son en ocasiones verdaderas miniaturas con la exigente técnica del temple de huevo sobre madera, logrando una transparencia y luminosidad imposible de lograr de otra manera. Debe usar pinceles de tres

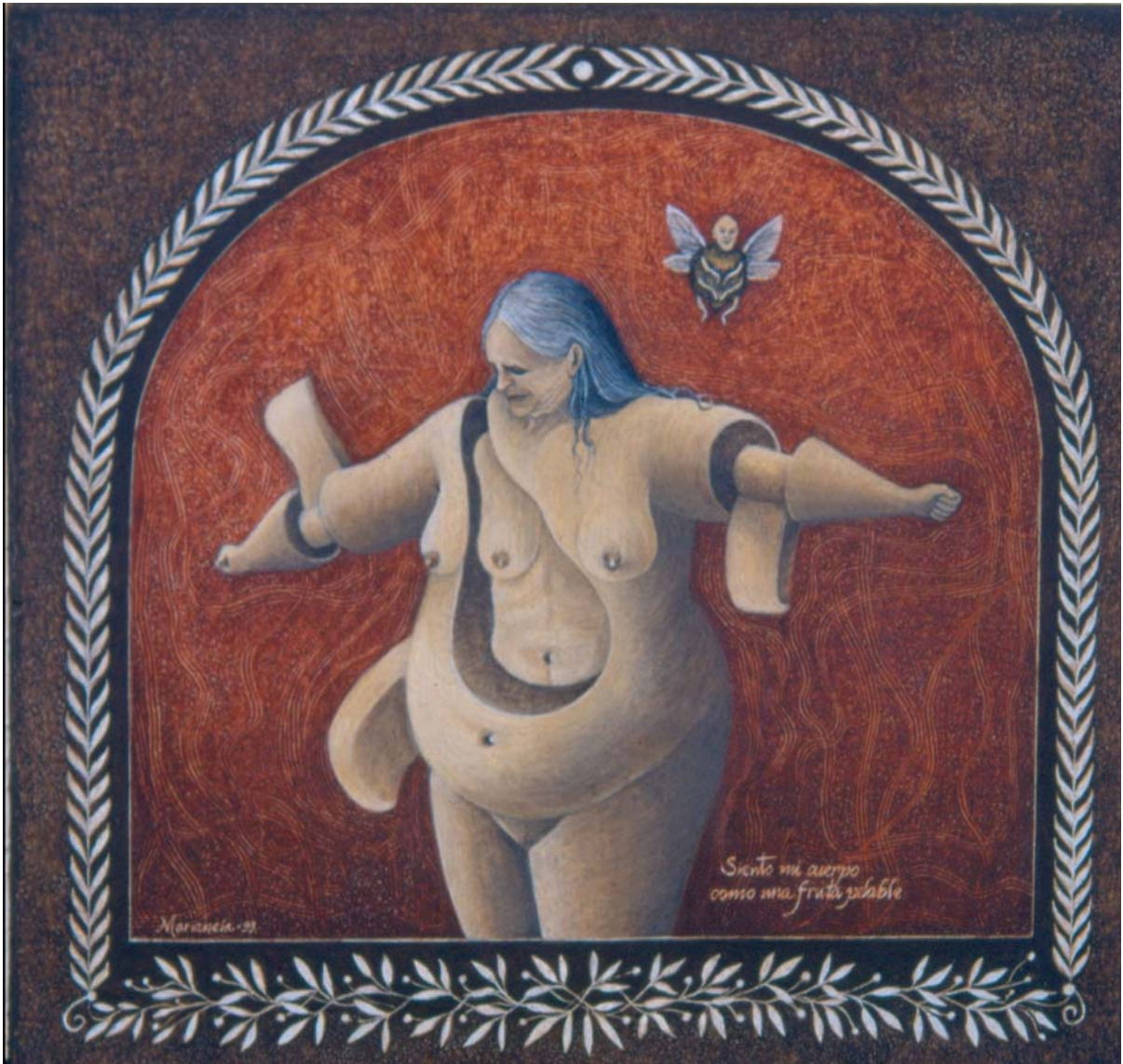
* *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño, y turismo*, noviembre, 2002, pp. 61-63.

⁵ Gonzalo Vélez, "Pequeñas bombas incendiarias", catálogo, *Marianela de la Hoz: Pintura de Hemoficción*, México, D.F., 2001.

pelos y una lente especial. Algunas de sus obras se componen a manera de polípticos: dos o más pinturas sobre marcos que ella misma diseña. En la pieza *El tiempo dura lo que le da la gana* una pequeña caja pintada como un trampantojo, delicada y nostálgica, se encuentra bajo otra pintura en la que dos cuchillas cercenan las cabezas humanizadas de las manecillas de un reloj; una de ellas ya ha caído sobre la bandeja y sangra. Ambas pinturas se encuentran enmarcadas por un largo texto de elegante caligrafía ¿Cuanto tiempo llevó a la artista la elaboración de esta obra? El tiempo dura lo que le da la gana y la pintora lo encoje y lo hace estallar en nuestras narices ¿Estamos ante una obra surrealista? Sí y no. Estamos frente una obra llena de simbolismo como muchas de las mejores obras surrealistas, pero estamos también ante una obra corrosiva y anti-romántica. De la Hoz no recurre a la asociación poética ensoñadora como lugar de lo imposible y refugio del mundo y sus horrores; más bien, sus imágenes suscriben la incongruencia con la ambivalencia que caracteriza su limbo en el filo de la navaja entre la brutalidad y la elegancia, entre el humor negro y la crítica social.



Marianela de la Hoz, *Música acuática bajo regadera sensual*, 2001, tríptico, temple sobre madera.



Marianela de la Hoz, *Me siento como una fruta pelable*, 2001, temple sobre madera.

La infancia feliz, la comodidad espiritual, la sexualidad bien resuelta, la identidad inequívocamente delineada, la buena madre, la patria venturosa, son algunos de los temas que la artista desencaja con aguda ironía. En algunas obras, De la Hoz alude a los temas y la iconografía masculina sobre la sexualidad femenina. En el tríptico *Música acuática bajo la regadera sensual* subvierte el imaginario tradicional, en el cual, usualmente una sirena

seduce a los hombres con sus cantos irresistibles: ella pinta a una mujer desnuda bajo una regadera (quizá un autorretrato), con un cuerpo en franca desproporción con la cabeza y un pez en sus manos como si se tratara de una guitarra; las pinturas que la franquean representan peces voraces con las bocas abiertas. Esta narrativa es mucho más compleja y bien distinta de la *Mujer atacada por peces* de Francisco Toledo, para citar un ejemplo donde las ecuaciones: peces=penes, activo=masculino, pasivo=femenino son más que obvias. De otra obra: *Siento mi cuerpo como una fruta pelable* se desprende una ironía hacia las obras surrealistas del tipo de Hans Bellmer y sus fotografías de muñecas seccionadas que celebran el sadismo machista; al mismo tiempo, la pintora se burla de las imágenes pictóricas y publicitarias que asemejan las frutas jugosa y los cuerpos de las mujeres.

En estas pequeñas parcelas de imágenes-palabras-semillas que nos ofrece Marianela de la Hoz, podemos creer por un momento que tenemos entre las manos joyas o bombas incendiarias, el caso es que caemos en la trampa de manera irresistible.

El sedimento de la luz: La pintura de Ignacio Salazar*

El desarrollo actual de la pintura de Ignacio Salazar (México D.F, 1947), contiene como un palimpsesto las estructuras compositivas de su obra abstracta anterior. Los enigmáticos lienzos que comenzó a introducir hace unos años, y más recientemente las máquinas, plantas arquitectónicas y paisajes urbanos forman parte de una piel visual con historia, construida con capas de recuerdos y sensaciones que se tejen y destejen de una manera compleja.

Se trata de un cuerpo de obra que exige del espectador un profundo conocimiento de la historia de la pintura, así como una empatía que comparta sus metas éticas y estéticas. Es tal vez, una exigencia necesaria frente al reino del "todo se vale" del arte actual.

En la pintura de Salazar el orden y el ritmo se entrelaza con las cualidades vibrantes del color, las sutiles texturas y el trabajo por veladuras sucesivas. Sin embargo, en este tejido complejo "algo" se ha sustraído. La esencia-escena ocurre "en otra parte" de manera que el sentido queda siempre por ser revelado en un plano distinto y apuntando a lo espiritual.

En la nueva serie se dan cita la historia de la pintura, el desarrollo estilístico del artista, la memoria personal y los viajes. Mucho más que en sus series anteriores, los cuadros contienen una fuerte carga como objetos portadores de historia.⁶

* *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño y turismo*, abril-mayo, 2002, pp. 56-59.

⁶ El pintor escribió a propósito de esta serie: "*La pintura se recrea a sí misma en una especie de acción especular, resurge a cada momento con una clara dependencia de sí misma, renace para sí; se reaviva con la acción de cada pintor. Esta acción se asemeja a la música recreada por el intérprete quien dota de un nuevo sentido a lo ya hecho. Este nuevo sentido es un encadenamiento con el arte y los artistas, es la eterna genealogía de la creación.*" En *Un lugar en la pintura*, tesis de maestría, ENAP-UNAM, 2002, p. 115.



Ignacio Salazar, *Hormigonera*, 2000-2001,
óleo sobre tela. 160 x 130 cm.

En el paso de la abstracción rigurosa a esta nueva serie de pinturas, hay un proceso de abstracción intelectual y decantación de imágenes. En la pintura de Salazar encontramos un exceso y un artificio controlado que conjuran el vacío. Su pintura conjuga abstracción y figuración en una manera que podríamos entender como manierista, vista desde el plano de la producción cultural posmoderna y como la ha definido el cineasta y pintor británico Peter Greenaway: como el cambio transitorio de un conjunto de valores por otro, como un periodo de inseguridad y búsqueda que produce ocasionalmente un impasse y desencuentros llenos de autorreferencias y pastiches que finalmente conduce a nuevos

caminos.⁷ Siguiendo a Greenaway en sus declaraciones y en su propio trabajo, el manierismo entonces correspondería a la producción artística más propositiva en nuestra época. Pero, ésta es sólo una lectura posible.



Ignacio Salazar, *Encuentro con Madame Antonia Devauçay en Roissy*, 2001.
óleo sobre tela, 130 x 160 cm.

El artista prepara cada una de las superficies de sus cuadros como un fino artesano lo haría con sus piezas, seguida por una cuidada organización estructural construida desde una matriz geométrica de proporciones áureas.⁸ Sin embargo, esta rigurosa construcción va

⁷ Peter Greenaway, *Cine y Pintura: Ubicuidades y Artificios*, Ciudad de México: CONACULTA-Museo Rufino Tamayo, 1997, p. 17.

⁸ A propósito de la sección áurea, el artista escribe: “*Es la magia de volverse consciente, del reconocimiento alquímico de la relación secreta y la identidad. Esta magia es también algo más: la revelación del contenido espiritual, disponible directamente en la forma*

más allá de la técnica y tiene su fundamento. En realidad, es difícil determinar cual es el principio en una pintura que vela y devela, crea y recrean su propia historia visual y su complejo mundo.

En el plano de la sugestión, los espacios generan un sentimiento sutil de expectativa, son teatrales. Los mantos son como fantasmas que señalan una ausencia, o bien signo que prelude un drama. Entrelazados como nuevos elementos compositivos se encuentran las plantas arquitectónicas, las máquinas y los paisajes urbanos.

Otros elementos que han sido sustanciales en el trabajo de Salazar son la transparencia y la luz. Ambas cualidades son tan intrínsecas a la gran pintura, como olvidadas por el arte contemporáneo que enfatiza, hasta la náusea la cualidad de objeto, al mismo tiempo, que privilegia el uso de los recursos tecnológicos del video, la instalación y el arte electrónico.

En la obra de Salazar, la transparencia sugiere espacios y hace tangible el aire que es aliento entre un espacio y otro. Y, más que metáfora, la luz es una cualidad constructiva que proviene de la historia de la pintura y tiene algo de la nostalgia por la magia perdida en el reino de la luz eléctrica y la tecnología. En la pintura, después de los impresionistas, muy pocos artistas -me viene a la mente el norteamericano Edward Hopper- se ocupan de sus cualidades dramáticas. En la obra de Salazar, la luz viene a ser aquello que nos permite ver con nuevos ojos el misterio en nuestro bien iluminado mundo.

universalmente simbólica de la sección de oro, inmanente en la realidad natural –esto es, la revelación de una construcción interna de la naturaleza-. Esto es una estructura que parece representar a la razón, pero de hecho apunta más allá de la razón. la preponderancia de la sección de oro en la naturaleza es inexplicable, por lo que puede ser descrita como mística.” En la tesis citada, p. 106.

Rodrigo Ayala: La casa*

La trayectoria artística de Rodrigo Ayala (Cuernavaca, Morelos, 1967) es una de las más sólidas de su generación. Ha sido acreedor de premios y distinciones como Arte Joven y ha obtenido en varias ocasiones la beca de Jóvenes Creadores del FONCA.

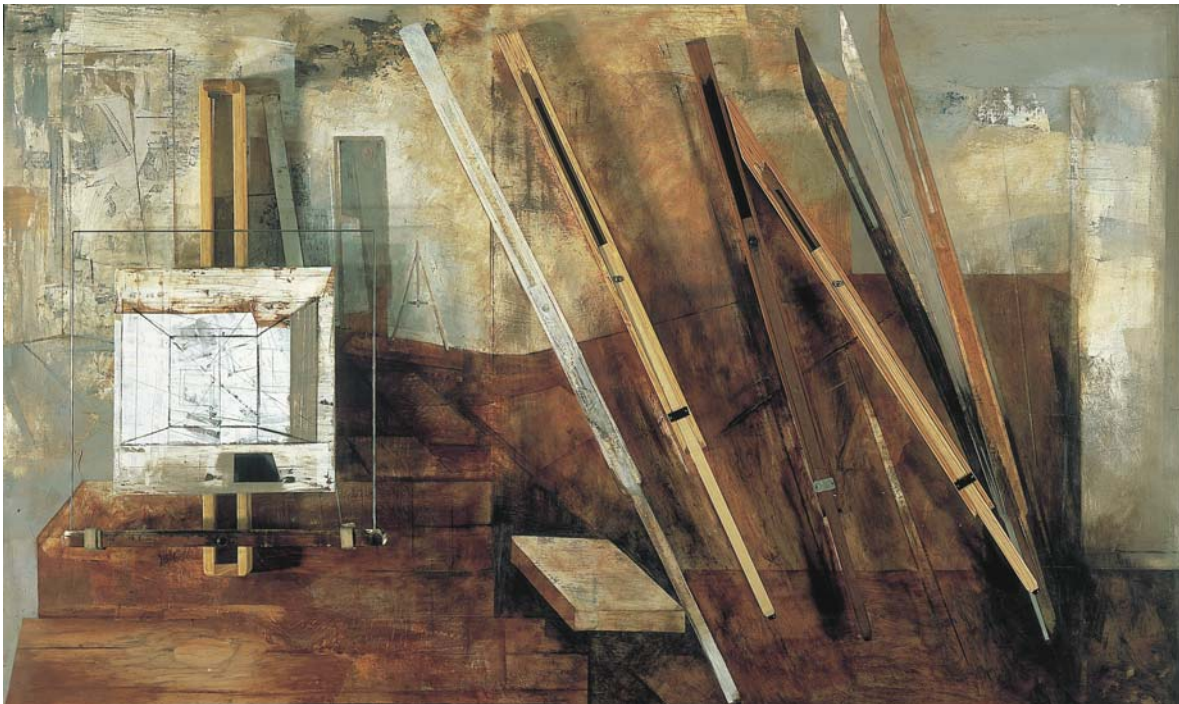
Desde sus inicios como pintor, Ayala encontró un anclaje para su trabajo en la pintura holandesa del siglo XVII: Vermeer y otros pintores de la Europa del norte. Esta ha sido la fuente para la investigación teórica, consustancial a su producción de pintura, objetos y *collages*. Pero, podemos preguntar ¿por qué va tan lejos un pintor mexicano contemporáneo cuando tenemos a disposición multitud de medios tecnológicos, desde la fotografía hasta la más sofisticada manipulación cibernética? Creo que en parte, la respuesta apunta a que precisamente estos medios no resuelven los problemas que se plantea el pintor: la relación epistémica e histórica del artista con el oficio, así como tampoco, los medios tecnológicos resuelven la necesidad de creación poética.

La casa donde se nace, el primer espacio, el cuerpo increíblemente vulnerable, son temas de “La poética del espacio” del pensador francés Gastón Bachelard y también del pintor Rodrigo Ayala, quien reconstruye “la casa” inventando un espacio que combina múltiples registros: el visual virtual al reproducir las plantas de los interiores holandeses, el abstracto-concreto al utilizar estas complicadas retículas en series progresivas que van desplegando numerosas variaciones siguiendo un plan riguroso, la gestualidad que proviene de la pintura expresionista abstracta, y el discurso espacial de sus obras que, a diferencia del pequeño tamaño y la noción de ventana ilusoria de la pintura holandesa, en la obra de

* *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño y turismo*, julio-agosto, 2006, Año 16, N. 3, pp. 88-89.

Ayala, se trata de “ocupar” el espacio escenográficamente, en ocasiones con obras de gran tamaño sobre soportes rígidos o mediante objetos pintados y *collages*.

Los objetos, como el marco metálico de una ventana real sobre una elaborada pintura construida con una rigurosa perspectiva, forman parte de un discurso que se despliega en series. Y, el trabajo con veladuras y marcas gestuales, establecen los elementos de una dialéctica que solicita la interlocución activa del espectador. En esta búsqueda que inició hace poco más de quince años, el pintor enlaza la racionalidad programática con la gestualidad informal que configuran la obra desde la estructura dibujística.



Rodrigo Ayala, *Homenaje a Siqueiros*, 2001, óleo, vidrio y caballete sobre madera, 120 x 200 cm., Serie *Negro-noche*.

Una dialéctica entre orden y caos, luces y sombras, historia y contemporaneidad, espacio virtual y escenografía, se despliegan en una producción múltiple. El espacio ilusionista de la caja de Hoogstraten, que fue punto de partida para su producción, ahora es el esqueleto bajo la piel de una puesta en acto brechtiana, que deja ver el “esto es una representación” implicando profundamente al espectador en el desciframiento.



Rodrigo Ayala, *Óptica dual*, 1996, óleo, vidrio, madera, 120 x 240 cm., *Serie Óptica dual*.

Principio de incertidumbre: La pintura de Beatriz Ezbán*

La serie de pinturas más reciente de Beatriz Ezbán (Ciudad de México, 1955), se desarrolla a partir de una reflexión conceptual y plástica que desemboca en lecturas divergentes cuyos sentidos se entrecruzan.

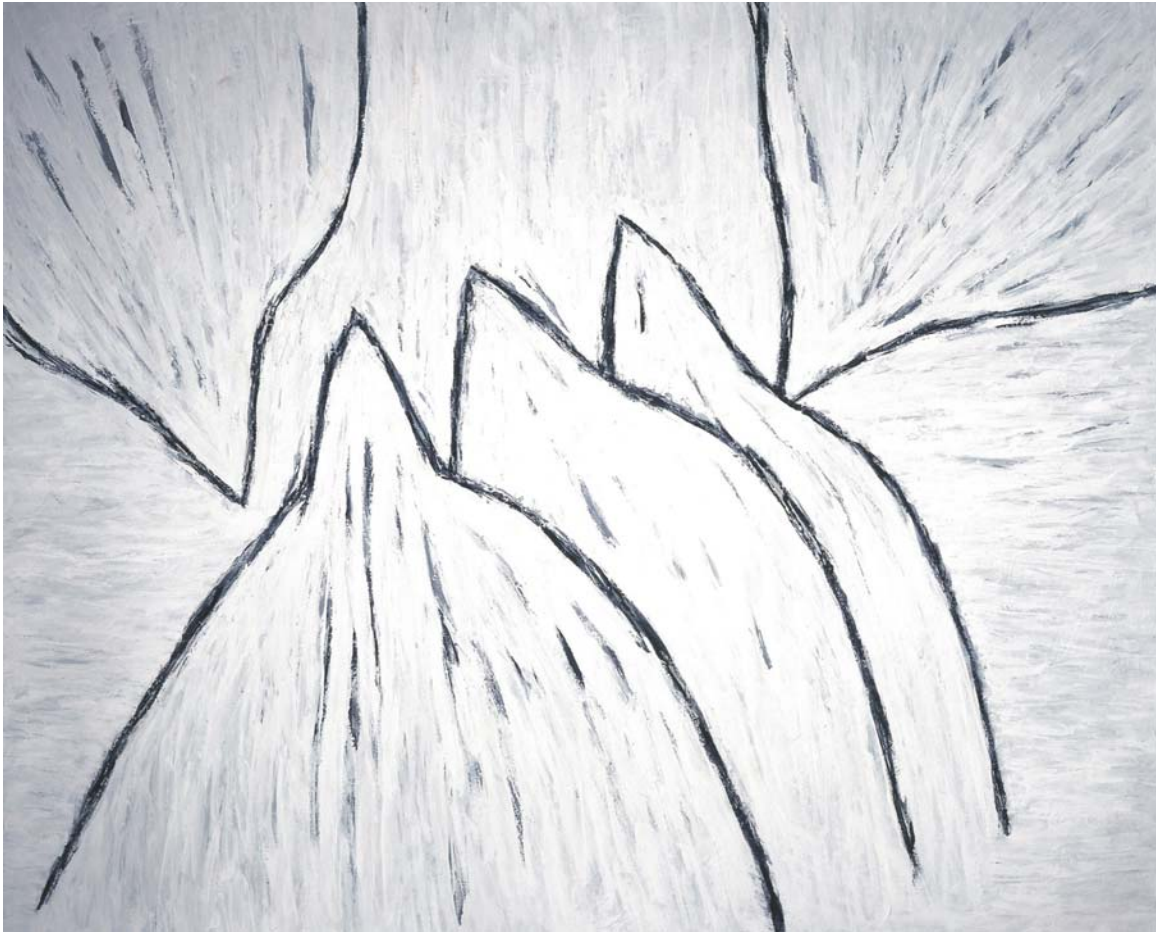
Las primeras obras de la artista estuvieron marcadas por el impresionismo interés en la vibración del color; por otra parte, había una intención expresionista cifrada en la emoción materializada en la marca de cada trazo. En las obras que conforman *Principio de incertidumbre*, estos elementos subsisten, junto con un cierto retorno a las improntas gráficas que caracterizaron a sus dibujos abstractos de la serie *Huelga nacional de ermitaños* realizada en 1987. En la obra reciente, subyace la estructura gráfica entretrejida con las muchas capas de materia pictórica saturada; pero, en otro nivel, la pintura se enlaza con formulaciones teóricas y especulativas que iremos exponiendo más adelante.

Como alumna del pintor Gilberto Aceves Navarro, pertenece a una generación de artistas posterior a la llamada “Generación de la ruptura”. Entre sus compañeros se encontraban Sergio Hernández, Gabriel Macotela y Pablo Amor. Sin embargo, lejos de asumirse bajo una corriente o tendencia establecida, Ezbán ha desarrollado sus propias búsquedas con determinación e independencia, colocándose como una de las artistas con trayectoria más destacada de su generación.

El interés de la pintora por la filosofía y sus vínculos con la pintura, provienen de muy temprano en su formación. Sus estudios en la Facultad de Filosofía se prolongan en la actualidad en un profundo interés por las consecuencias de las teorías post-estructuralistas,

* *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño y turismo*, Año 16, N.1, pp. 70-73.

así como de las teorías de la física, a las que alude con sus títulos como *Neutrino*, *Fisión* y *Gravitación*.



Beatriz Ezbán, *Teoría ondulatoria*, 2003, óleo, aluminio y cera sobre algodón, 200 x 250 cm.

En *Principio de incertidumbre* la especulación tanto científica como filosófica, apuntan a un “espacio otro” del pensamiento que anticipa con sus imágenes un devenir aún no visto e impredecible en sus consecuencias. Títulos como *Orden de ideas*, *Causa en sí* o *Momento lineal*, nos sugieren una extensión de las líneas y espacios del cuadro hacia el territorio de las puras formas del pensamiento. Tanto Heisenberg –autor de la teoría que da

nombre a la serie- como Bohr y Einstein describieron, entre las consecuencias de la nueva física cuántica, una experiencia de “falta de piso” subjetiva que, recordemos, tuvo importantes repercusiones en el arte de su época, tales como el surgimiento del cubismo y posteriormente la misma pintura abstracta. Pero, podemos preguntar ¿por qué la pintora recurre a estas formulaciones precisamente ahora? Me refiero a un “ahora” en la historia dominado por los *mass-media* en la sociedad de consumo post-industrial, en la que el concepto de Arte resulta cada vez más elusivo. Existe una superabundancia de “propuestas conceptuales” para las que “el proceso” más que el objeto artístico, crean significaciones y derivaciones vertiginosas que se nos escapan en su fugacidad. Frente a este remolino de significados y propuestas, Beatriz Ezbán desde la pintura, responde con una especulación que es no sólo reflexiva a nivel intelectual, sino también, digamos, matérica: el color vibrante que asoma bajo las capas pictóricas, tiene como contrapunto el plateado reflejante del aluminio que da a cada obra una inestabilidad, una siempre cambiante superficie, que nos remite a la imposibilidad de establecer un punto de vista único y definitivo. Lo que permanece en el espectador es entonces la reflexión: tanto física y óptica –ya que su propia imagen fragmentada se encuentra en algún momento en la superficie de la obra formando parte de ella- como a nivel cognitivo: su punto de vista resulta tan único como inestable, dejando abierta la posibilidad de preguntarse por el significado, tanto de éstas pinturas, como de La Pintura contemporánea que, teniendo como vehículo para la representación la superficie pintada, es, en un sentido último, como decía Leonardo da Vinci “Una cosa mental”.

Teresa Velázquez: Cada trazo*

Teresa Velázquez (Ciudad de México, 1962), desde el inicio de su trayectoria como pintora, a principio de los noventas, perfiló con claridad su apuesta y su rumbo: la abstracción. Antes de definir su vocación pictórica, estudió restauración y filosofía, de ahí, por un lado, su conocimiento y dominio de técnicas y materiales y, por el otro, la solidez de las ideas que subyacen a su pintura.

Velázquez estudió dibujo con el maestro Gilberto Aceves Navarro y pintura con el maestro Ignacio Salazar en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Ha obtenido premios importantes como el de Arte Joven de Aguascalientes y el premio de adquisición de la XII Bienal Tamayo. Fuera del país, ha realizado exposiciones en Québec, Lima y Washington y, en este año, ingresó al Sistema Nacional de Creadores del FONCA.

Su exposición en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México *Cada trazo*, reúne 27 piezas producidas en los últimos 5 años y comprende tres momentos o series: *El Fausto*, *Arquetipos del ser*, y el trabajo más reciente que no tiene referente ni justificación teórica. En este último trabajo, la pintora intenta lograr una “pura abstracción” o una “imagen por la imagen misma”, sin ideas de por medio que refieran a otra cosa que no sea el presente del cuadro activado por la mirada del espectador y su tiempo.

La serie del *Fausto* parte de la teoría del color de Goethe; en ella, las capas de dibujo, la profundidad y la vibración del color son correlato de la teoría que cautivó a la pintora. La tenue luz que se asoma entre el tejido intrincado de trazos, escurrimientos y

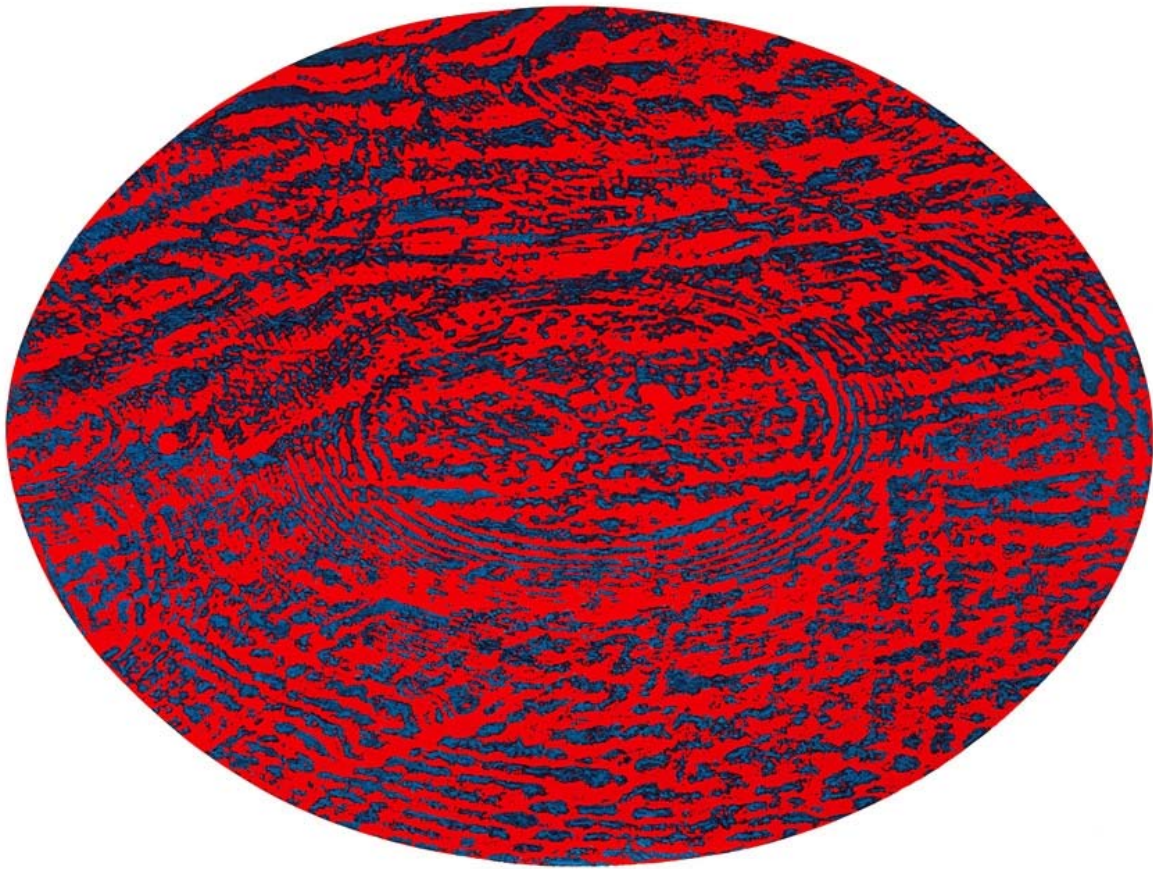
* *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño y turismo*, (2007).

pigmento, da fe del pensamiento que ilumina en la penumbra de lo no dicho, profundidad indeterminada de la que emerge un destello de verdad o de poesía.



Teresa Velázquez, *Vesica piscis*, 2005, óleo sobre madera, 165 x 225 cm.

En los *Arquetipos del ser*, hay como en el título, una intención todavía más abstracta y filosófica, aunque también política, si tomamos en cuenta que la serie surgió como una reacción de la pintora al ataque a las Torres gemelas de Nueva York y a la andanada anti-islámica y racista que desembocó en la invasión norteamericana a Irak. Velázquez estaba en Nueva York realizando una residencia artística en el momento del 11/9, teniendo que interrumpir su estancia en esa ciudad.



Teresa Velázquez, *Rosa de los vientos*, 2006, óleo sobre tela, 120 x 160 cm.

En la tradición islámica, con antecedentes persas y taoistas, la experiencia religiosa surge literalmente de la experiencia y no de la teoría. La prohibición islámica de la representación figurativa, hace florecer en contrapartida, una caligrafía y una decoración abstracta que conduce a la meditación sobre el origen, la verdad y el conocimiento por otras rutas distintas a las judeo-cristianas. En esta serie, toman relieve los formatos, algunos poco usuales, trabajados como piezas escritas con una “caligrafía” de un lenguaje desconocido; al mismo tiempo, la superficie habla de su propia historia, de las huellas y los silencios, del ritmo y los trazos. La pieza absorbe la mirada del espectador y en dicho proceso, se

establece un puente, una “comunidad” para usar un término religioso, a través del silencio y la contemplación. Cada obra es lo que es, igual que cada espectador es lo que es. Se trata de “experimentar visualmente las representaciones” ha dicho la pintora. En cierta forma, esta pintura y su conexión con el islam, el taoísmo y el brahmanismo, reivindica la profundidad y la verdad milenaria que subyacen en una religión y filosofía de vida que sostienen millones de personas en todo el mundo, señalando la perversidad de la generalización indiscriminada y la identificación con el “Eje del mal” que explotó el gobierno estadounidense al asociar a la religión y la cultura islámica con un puñado de terroristas de intereses oscuros y vínculos todavía más sospechosos.

La seriedad y compromiso con que trabaja Velázquez, su disciplina y elevada autoexigencia, le permiten producir tan sólo 4 o 5 piezas de gran formato al año. Sin duda, para sus espectadores, coleccionistas y para ella misma, ver reunida esta obra es una ocasión para recapitular y continuar en el camino que con determinación y singularidad ha trazado su autora.

Rumor de límites: La escultura de Eduardo Chillida*

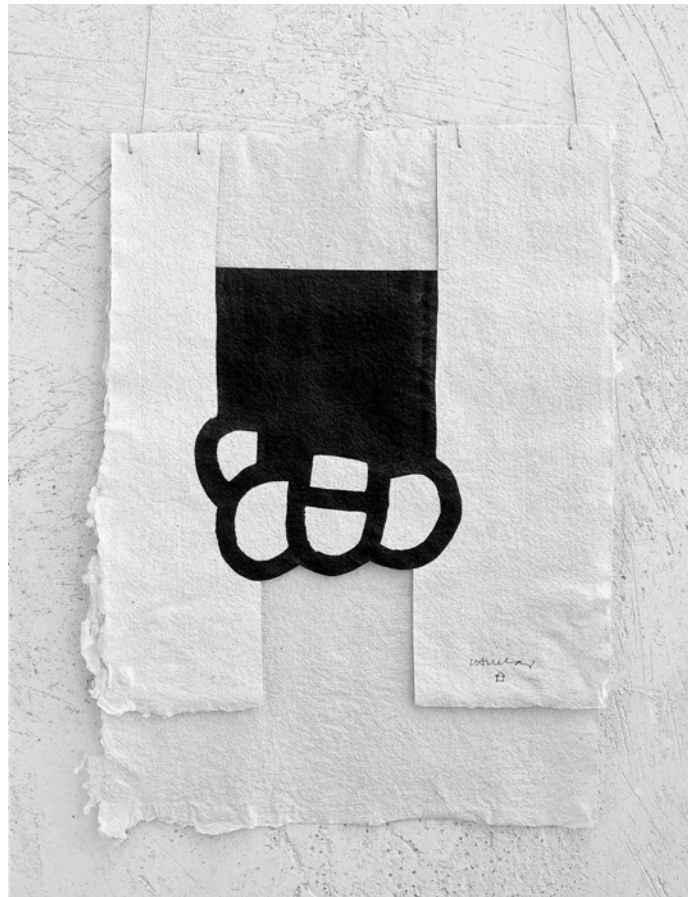
Organizada por la Gallerie National du Jeu de Paume, el Palacio de Bellas Artes, albergará una de las exposiciones más importantes de este año, con una muestra de la producción del artista vasco que abarca de más de 50 años.

La escultura de Eduardo Chillida (San Sebastián, 1924-2002) está hecha para atrapar lo inaprensible: el viento, el mar, la luz y el canto. Es bien sabido que Chillida intentó primero ser arquitecto y estudió durante cuatro años en la Universidad de Madrid, estudios que abandona para dedicarse completamente al dibujo y la escultura. Vive unos años en París, pero en 1951 regresa abruptamente a su tierra natal. Este regreso a los orígenes, en el país vasco de mar, fuego y hierro serán definitivos. A partir de entonces, ha expuesto en numerosas ocasiones y ha obtenido más de cuarenta premios y reconocimientos internacionales, así como también, ha realizado numerosas obras públicas dentro y fuera de España.

Sin duda su primera vocación de arquitecto imprime a su obra un sello particular en la manera de trabajar el hierro, el granito, la madera, el alabastro o el papel. A lo largo de su vida creativa ha realizado ilustraciones de libros, gráfica, obras públicas de pequeña y gran escala, así como miles de dibujos. Su rigor formal no excluye a la intuición y al ritmo. Chillida fue sensible a la influencia de los artistas abstractos de la pre-guerra, en especial de Kandinsky, quien estableció una fuerte relación entre el formalismo visual, la música y la espiritualidad.

* *Dónde ir/Fun*, julio, 2002, pp.54-55.

En la obra de Chillida hay frecuentes alusiones sonoras, ya sea estableciendo analogías formales, o mediante títulos como *Rumor de límites* o *Canto rudo*. Al utilizar estas asociaciones poéticas, Chillida se distancia, junto con otros artistas europeos, de los artistas norteamericanos cuyo énfasis descansa en las cualidades inherentes al medio que utilizan o del objeto, evitando las resonancias literarias.



Eduardo Chillida, *Gravitación*, tinta sobre papel.

Por otra parte, aunque los artistas post-modernos utilizan múltiples referencias lingüísticas y culturales, Chillida se mantiene dentro del pensamiento moderno, devoto de la creación de las formas puras en el juego permanente de establecer sus armonías. Se trata

de un juego de opuestos del que emerge un equilibrio, una tregua generadora; el artista lo llama “el espacio interior”. Las masas escultóricas de Chillida son construcción arquitectónica de un espacio, en el espacio mismo.

En 1987 inicia sus esculturas en papel: *Gravitaciones*, que consisten en recortes de papel suspendidos, que se articulan en relieve creando distintas tensiones entre sí. Con ellas, Chillida elabora relaciones espaciales a partir de los límites de las formas y su interrelación, es decir, cuestiona la forma y el espacio generados por una idea. En toda su obra, pero especialmente en esta serie, podemos intuir una concepción oriental del espacio, donde el vacío tiene una enorme importancia: es un silencio activo sin el cual no sería posible el surgimiento de la forma.



Eduardo Chillida , *Sueño articulado*, bronce.

Para Chillida, la luz también es un elemento constructivo, como para los arquitectos. En arquitectura la luz es contenida en un espacio, lo habita, lo impregna y lo modifica haciendo más leves o pesados los muros, provocando sensaciones que dan cuerpo a las estructuras sensualizándolas y expandiéndolas. Pero, ya sea mediante el hierro que invade el espacio a fuerza de golpe y martillo, a través de la sutil expresión del espacio interior del alabastro o con cortes de tijera en el papel, Chillida establece un diálogo con el material como si se tratara de un ser vivo; su virtud consiste en construir desalojando lo que no es esencial, descubriendo lo que encierra un rumor.

No es un razonamiento lo que conduce el fervor creativo de Chillida, sino la imaginación material. Como ha dicho el escultor: "No conozco el camino, pero conozco el aroma de ese camino".

Resonancias: La escultura de Saint Clair Cemin *

Cemin nació en Cruz Alta (1951), un pequeño pueblo de agricultores en el sur de Brasil. Su familia se mudó a Sao Paulo cuando él tenía 17 años; unos años después, viajó por Europa y estudió en la Escuela de Bellas Artes de París. Desde 1978, vive y trabaja en Nueva York.

En el Museo de Arte Moderno se presenta en estos días una muestra del escultor brasileño y viajero incansable que ha asimilado las lecciones de oriente y occidente. El mestizaje con raíces africanas, asiáticas, indígenas y europeas que permea su obra, nos ubica en muchos niveles de historia y mezclas culturales, de manera que es imposible localizar las referencias precisas a un lugar o un tiempo determinado; más bien, nos deposita en un territorio extraño y, a la vez, conocido de enigmas y juegos intelectuales. Su escultura desborda las clasificaciones; igual podríamos encontrarla decorativa, pagana o espiritual.

Cemin identifica como experiencias tempranas para el desarrollo de su obra, el paisaje y el sentido de los valores elementales de su tierra natal, así como el impacto que tuvo en él la escultura del artista barroco brasileño del siglo XVIII, O Aleijadinho, *El Cojito*. Otras influencias claves, las encontramos en la obra del artista alemán Joseph Beuys, la obra del arquitecto catalán Antonio Gaudí, la escultura del francés Paul Gauguin y la obra del poeta y dibujante inglés William Blake. Por otra parte, la experiencia de sus constantes viajes a Egipto, China, Tailandia, Japón y México han sido determinantes en el eclecticismo que caracteriza su trabajo. El artista utiliza en la mayoría de sus piezas

* *Dónde ir/Fun*, abril, 2002, p.34-35.

material "tradicional" como bronce, plata, barro o cobre e hidrocal para materializar conceptos donde fluyen la libertad y el humor.



Saint Clair Cemin, *Supercuia*, 2003, acero y resina sintética, 60 x 67 x 13 pulg.

Una percepción cuestionada o una poesía en movimiento (con todas las contradicciones que implican en una obra escultórica) pueden servir de metáfora a la corriente de referencias que despiertan sus obras. Así, una pieza como *Naven*, pone en tensión nuestros preconceptos sobre la abstracción y la figuración, el arte decorativo y el conceptual; al mismo tiempo que condensa y desprende una idea de libertad sublime y desconcertante. Como menciona Richard Milazzo en su texto de presentación, el escultor tomó este nombre del estudio antropológico que realizó Gregory Bateson en Nueva Guinea, donde un *naven* celebra el logro individual mediante formas rituales extremas, que desafían

incluso nuestras ideas occidentales de "libertad", El *Naven* de Cemin escenifica y cumple de alguna manera este deseo de forma exquisita y gozosa.

Tal vez exista una línea más continua y tenue entre lo abstracto y lo figurativo de lo que estamos acostumbrados a aceptar. Como cita Milazzo, "Cemin ha dicho que en el momento en que una vaca muerde una hoja de pasto (o una hoja de pasto se deja comer por la vaca), ya es falta de precisión hacer referencia al pasto como forma de vida vegetal sin cerebro (o a la vaca como un animal sin un cuerpo verde y "peludo"). La cosa que ahora es vacapasto (o pastovaca) tiene el cerebro de una vaca y los tentáculos verdes del pasto"

Esta no es la primera vez que expone Cemin en nuestro país, ya el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey presentó una muestra de una década de su trabajo en 1994 y lo representa aquí la galería Enrique Guerrero, pero es la primera vez que podemos ver un conjunto importante de su trabajo en la ciudad de México, sin duda, una experiencia tan deliciosa como inquietante.

La naturaleza revelada de Ángela Gurría*

En el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México se presenta hasta fines de enero una exposición antológica con obra de la escultora Ángela Gurría (México D.F., 1929).

Tras muchos años de trabajo en silencio y la realización de diversas obras públicas, se reúnen más de 80 piezas suyas; desde esculturas de pequeño formato hasta obras monumentales, dibujos (desafortunadamente unos cuantos) y fotografías de obra en el sitio específico como la *Estación N. 1* en la Ruta de la Amistad, el *Monumento al trabajador del drenaje profundo* en Tenayuca Estado de México y *México, monumento al mestizaje* en Tijuana.

Ángela Gurría descubre su vocación de escultora después de incursionar tempranamente en las letras y la música. Comenzó a explorar de manera autodidacta con distintos materiales y, posteriormente, entre 1951 y 1951 estudia con Germán Cueto, quien había asimilado las corrientes modernistas en Europa.

Junto con Helen Escobedo, Gurría es una de las escultoras con mayor trayectoria en el México contemporáneo. Ambas han realizado importantes obras monumentales y ambas se desarrollaron entre los nuevos lenguajes de la abstracción y el modernismo en una época en la cual, aspirar a ser artista profesional no era nada sencillo para una mujer. Gurría relata en una entrevista con la escritora Helena Urrutia,⁹ cómo en un principio, debió utilizar seudónimo para participar en los concursos, ya que presentarse como artista mujer le hubiese valido la descalificación inmediata. Pero en ese tiempo, también comienzan a

* *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño, y turismo*, 2004, N. 2, Año 14, pp. 54-55.

⁹ Elena Urrutia, "La escultura monumental y las mujeres", *La mujer en el arte, FEM*, V, IX, No.33, abril-mayo, 1984, pp: 29-31.

abrirse las posibilidades para las artistas. En la misma entrevista, la escultora dice a Urrutia: "Debo decirte que la escultura empezó a inquietarme cuando ví una exposición de Geles Cabrera hacia finales de los cuarenta. Me impresionó que fuera una mujer la que trabajara materiales como la piedra, y esa exposición, creo yo, me dio el valor para lanzarme en este camino."

Su trabajo incluye desde obra realista, hasta piezas abstractas de formalismo depurado. Cada obra se basta por sí misma y no requiere apoyaduras ni justificaciones "conceptuales". Las obras atraen al espectador por su honestidad. Esta es una tortuga, aquel es un caracol, aquí tenemos un cráneo. Cada pieza está trabajada desde las posibilidades del material, revelando un interior oculto o adoptando un nuevo espíritu con naturalidad. Las vetas pulidas del mármol se convierten en una mariposa nocturna, un bloque aprisiona el paso del ganado por el río, una biznaga florece y un cactus se eleva. Tan simple. La materia sueña. Los animales, las plantas y el agua de Gurría nos recuerdan la magnífica escultura prehispánica que nació en esta misma tierra; la naturaleza es representada con gracia y soberbia.

De manera notable, algunas de sus obras revelan el compromiso humanista de su autora sin requerir mayor elocuencia, como la cabeza en piedra de una joven que aprieta en sus labios ensangrentados una flor y se llama *1968*. O los jaguares que representan *La muerte en Chiapas*, de 1997. Esta es una faceta poco reconocida de la escultora y que me resulta cuanto más valiosa, en el ambiente actual del arte contemporáneo dominado por la moda del cinismo nihilista y estéril que es moneda corriente, no sólo en nuestro país, sino en casi todo el orbe.

A pesar de la intención del MAM de estimular y renovar el interés en la obra de Ángela Gurría con esta exposición, es de lamentar la torpeza museográfica con la que se

presenta. La sala resulta muy pequeña y las piezas parecen amontonadas aún teniendo como extensión la vista el jardín escultórico del museo; la iluminación es pobre y faltan piezas documentales, dibujos y proyectos de la artista que completarían la visión del proceso creativo de su obra.



Ángela Gurría, *Puerta celosía*, 15 x 3.5 m. Fábrica de billetes de México, Primer Premio, III Bienal Nacional de Escultura, 1967.

Maribel Portela: La presencia del fuego*

En las últimas décadas la escultura se ha convertido en un “campo expandido” según Rosalind Krauss.¹⁰ Una fosa a campo abierto, el Reichstag envuelto por Christo, una masa de plastilina que rueda por las calles recogiendo la basura y los accidentes a su paso, *son* escultura. No desconozco el valor artístico y conceptual de esta corriente cultural, pero no podemos tampoco perder de vista que, esta tendencia ha arrastrado consigo una enorme cantidad de obra hueca que se presenta como provocadora, y tiene circulación en los medios apoyada por ensayos que la colocan en un cuerpo crítico contribuyendo a su aceptación. Las preguntas son ¿hasta qué punto la construcción discursiva del valor estético y cultural de una obra, por encima de la obra misma es válido? y ¿hasta qué punto es admisible que artistas que se mantienen en una línea de trabajo distinta de las conceptuales deben aceptar la marginalidad, ya que sus obras no tienen difusión y ni espacios de exposición en museos importantes?

Un dejo de cinismo y descreimiento nihilista parecen ser la firma de autor en muchas de las obras conceptuales, entendiendo como tales, aquellas que privilegia la idea sobre el objeto artístico tal y como lo entendíamos, por lo menos hasta la modernidad. Es, dentro de este panorama que me interesa hablar de la escultura de Maribel Portela (Ciudad de México, 1960), como una postura de resistencia desde la materia y la inteligencia del espíritu.

* *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño y turismo*, Año 16, N. 4, pp. 89-90.

¹⁰ Rosalind Krauss, (1985) “La escultura en el campo expandido” en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 289-303.

Me acompaña, desde hace más de diez años, un pequeña escultura en barro de Portela que recogí de un gran círculo de 1500 figuritas que formaban *Visita Taller Espiral* en el Museo Carrillo Gil de la Ciudad de México. La inauguración había ocurrido el día anterior y quedaban unas pocas piezas que los visitantes podíamos tomar, como si se tratara de frutas caídas. He visto otras de exposiciones y piezas suyas desde entonces, pero es hasta muy recientemente que la conocí personalmente y visité su taller.



Maribel Portela, *Mujer con flor del pantano*, 2005, cerámica y engobe, 58 x 32 x 17cm.

Piezas únicas en bronce y mayoritariamente en cerámica conforman la obra de la escultora. Quizá, lo que más me impresiona es la fuerza de la *presencia* de sus figuras humanas. Hay una inquietante emanación de vida en cada una de ellas y en sus conjuntos. Y esto, va mucho más allá de cualquier “idea” o “concepto” en los parámetros de la crítica posmoderna. Quizá, es precisamente esa “vida paralela” que tienen sus piezas, la que resiste a la parafernalia del discurso *cool* e informado del *mainstream* actual. Este espíritu que habita a sus diosas de barro -y todas sus piezas-, quizá se debe a que “por naturaleza conocieron originalmente al infierno” como dice Juan Rafael Coronel Rivera en un texto sobre la artista. La fragilidad y el pasaje por la prueba de fuego son metáforas materiales de lo humano. Salidas del horno y del taller de Portela, cada figura hará su propio camino hasta su nuevo recinto donde, con suerte, vivirán por muchos siglos como las también extraordinarias esculturas mesopotámicas de Asur y Sumer o las mesoamericanas.

La obra en proceso de la escultora es un enorme jardín de flores y extrañas plantas que se acumulan en su taller. Me recordaron el extravagante jardín de Edward James en Xilitla. Pero, a diferencia de James quien diseñaba y daba a construir sus formas a otros artesanos, Portela trabaja cada pieza de casi dos metros de altura, añadiendo poco a poco arcilla sin necesidad de ningún armazón metálico.

Hay una lección profunda y una poética en el trabajo de Maribel Portela que cada espectador puede descifrar para sí. El misterio del palpitar de la frágil y maravillosa vida se manifiesta como en espejo, en un mundo paralelo, desde el cual, la *Diosa de la obscuridad*, la *Diosa de las palabras* o la *Diosa de los amores fallidos* quizá nos sueñen con benevolencia.

Paisaje discontinuo: Los proyectos colectivos de Manuel Marín*

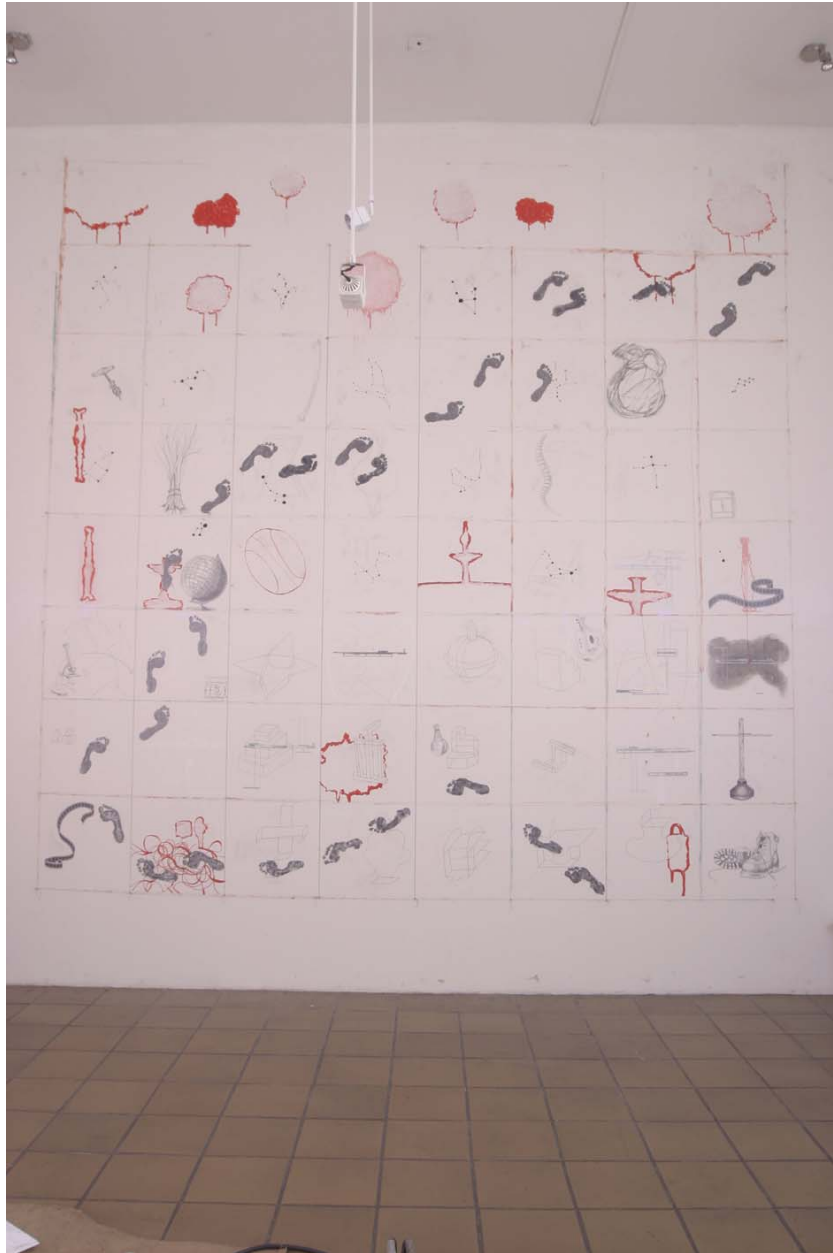
Manuel Marín (México, D.F., 1951) estudió pintura en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, del INBA. Ha tenido desde entonces una carrera muy destacada obteniendo premios y realizando múltiples exposiciones en México y en el extranjero. Pero el trabajo de Marín no se limita al desarrollo de una trayectoria artística convencional; ha sido un docente destacado impartiendo cursos especializados en instituciones y de manera privada, compartiendo sus conocimientos e intereses generosamente con muchos artistas jóvenes y colegas. A esta actividad, se agrega su interés por promover proyectos de intervención artística colectivos que constituyen siempre un reto para los participantes. Los dos ejemplos más recientes de ello, son el proyecto *Metamorfosis* y *Paisaje discontinuo*, que comentaremos aquí con más extensión.

Metamorfosis es un proyecto en proceso, que continúa integrando el trabajo de artistas invitados y exhibiéndose en nuevas sedes. El reto consiste en realizar una pintura de pequeño formato “partida en dos”, de manera que cada obra funcione como unidad, pero también de forma combinatoria con otras pinturas de la serie, teniendo como tema las *Metamorfosis* de Ovidio. Se trata de un proyecto sin duda estimulante, cuya próxima sede será el Centro Cultural de España en la Ciudad de México.

La exposición *Paisaje discontinuo* se exhibe actualmente en el Museo Nacional de la Estampa y participan, además del mismo Manuel Marín, once artistas: Otto Cázares, Aníbal Delgado, Fidel Figueroa, Vanesa García Lembo, Berta Kolteniuk, Grissel Lozano,

* *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño y turismo*, 2007.

Belén Moro, Elena Odgers, Armando Romero, Emilio Zaid y Rocío Sánchez. Se trata de una intervención gráfica sobre las paredes del museo, en su mayoría realizadas con grafito.



Manuel Marín, 2006, grafito y collage sobre muro, Museo Nacional de la Estampa.



Bertha Kolteniuk, 2006, grafito y collage sobre muro,
Museo Nacional de la Estampa.

La idea de mapa y paisaje subyacen al trabajo que en parte se demarca por las características del espacio: marcos, puertas, pasajes de un cuarto a otro, estableciendo un diálogo con la arquitectura del edificio y también entre una propuesta gráfica individual y la contigua. El espectador se encuentra inmerso en un paisaje de múltiples posibilidades: el

“paisaje” que cada artista propone, el del conjunto y el paisaje del edificio efímeramente intervenido. Un aspecto muy interesante de la exposición es el sentido táctil del dibujo, que para el visitante se amplifica al ser conciente de los accidentes y rugosidades de las paredes que normalmente sirven de fondo neutro a una exposición. Es aquí donde se nos hacen evidentes las posibilidades sutiles y extraordinarias de la gráfica, que expandidas inteligentemente sobre los muros de un edificio con su propia carga histórica en un momento específico, cobran también una dimensión que trasciende “el mundanal ruido” que queda afuera, en la calle que volveremos a recorrer como tantas veces, pero ahora con un mapa más que se agrega al sustrato de nuestra experiencia sensorial enriquecida. Como argumento de cada proyecto, Marín establece un guión conceptual que da sustento al trabajo; el artista escribe en el texto del catálogo algunas claves para la lectura del trabajo: “Dibujo: pensamiento del objeto. Espacio: lo que al ser habitado por el paisaje, se retrata en un mapa. Tiempo: aquello que concibe la continuidad del paisaje. Sólo ver nos libera de estar encerrados en un mapa”.

Cruce de miradas. Visiones de América Latina*

Al margen de la intención de los curadores y organizadores de esta muestra en el Palacio de Bellas Artes, nos encontramos con una muy afortunada conjunción de arte y política en la Ciudad de México.

La Colección Patricia Phelps de Cisneros con sede en Venezuela, es una de las más importantes de América Latina y se expone por primera vez en nuestro país, ocupando ocho salas del museo con dibujos, pinturas, instalaciones, fotografías y videos. El eje de la colección y de la muestra es el abstraccionismo que surgió entre los años cincuenta y sesenta y, que fue adoptado como postura estética por muchos artistas latinoamericanos. Su interés como movimiento residía en su apuesta por un lenguaje universal, lejos de los lugares comunes del folclor y el exotismo propios de la mirada eurocéntrica. Entre los pioneros destaca el uruguayo Joaquín Torres García, fundador de la Escuela del Sur, quien intentó construir un lenguaje propio, con raíces e iconografías sur-americanas utilizando las herramientas de la abstracción y la geometría.

Con tal antecedente, se desarrolló el *concretismo* brasileño por los mismos años, siendo Lygia Clark, Sergio Camargo y Helio Oiticica algunos de sus representantes. Entre ellos, me interesa destacar el trabajo de Lygia Clark, por su convencimiento de que las personas pueden crear a partir de sus propios cuerpos. Sus esculturas abstractas tienen la particularidad de estar articuladas y pueden ser manipuladas por el espectador, materializando así una “poética del cuerpo”. Clark, dueña de sus propios medios, también mantuvo una filosofía de vida que se expresa en sus propias palabras: “Ahora que el artista

* *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño y turismo*, Año 16, N. 4, pp. 86-88.

ha perdido en la sociedad su papel de pionero, cada vez es más respetado por el organismo social en descomposición. En el momento en que el artista está cada vez más digerido por la sociedad en disolución, le resta, en la medida de sus medios, procurar inocular una nueva forma de vivir”.



Joaquín Torres García, *Constructivo con una maderita superpuesta*, 1932, óleo sobre madera, 44 x 26 x 3.8 cm.

Fotógrafo: Mark Morosse.
Colección Patricia Phelps de Cisneros.



Jesús Soto, *Penetrable*, 1990, hierro, aluminio y mangueras plásticas.
Foto: Gustavo García.

Entre los artistas venezolanos más destacados se encuentran Jesús Soto y Carlos Cruz-Diez cuyas extraordinarias obras cinéticas cuentan con la participación del espectador y su punto de vista para activarse en sus múltiples efectos cinético-lumínicos. A la obra de la artista germano-venezolana Gego y al pintor Armando Reverón, se les destinaron salas exclusivas de exhibición. Las esculturas y “dibujos en el espacio” de la primera, son muestra de una voluntad constructiva que no se ciñe a reglas fijas y se permite el juego y la ironía. Por otra parte, podemos apreciar “en vivo” la pintura de Reverón, cuya factura y tramado lumínico resiste a cualquier registro fotográfico. Entre otros importantes artistas representados se encuentran el cubano Wilfredo Lam y el venezolano Alejandro Otero, así

como artistas de generaciones más contemporáneas como el argentino Guillermo Kuitca y la mexicana Laura Anderson.

Quizá, la obra emblemática de esta exposición sea el *Penetrable amarillo* de Jesús Soto que se encuentra en el exterior del Palacio de Bellas Artes, que desde mi punto de vista, también es la pieza que sintetiza esta inesperada conjunción de arte y política a la que me referí al comienzo. Estoy segura de que al maestro venezolano le hubiera encantado ver cómo cientos de personas que se dirigen a las asambleas del zócalo capitalino para escuchar a López Obrador o regresan de ellas para transitar por los campamentos del Paseo de la Reforma, la mayoría sin la intención de visitar la exposición dentro del museo, “penetran” divertidas su pieza. Por lo menos en este punto, y más allá de la algidez de los procesos políticos actuales en ambos países, el arte y la creciente ola de participación cultural y creativa en las calles de México dan fe del enorme potencial y vitalidad de la cultura latinoamericana.

La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México: 1968-1997*

Como un esfuerzo por reconstruir y rescatar una producción artística en un lapso de treinta años en México, esta extensa muestra en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de Ciudad Universitaria (MUCA-CU), reúne un gran número de piezas marcadas por la “discrepancia” de sus autores en respuesta a muy distintos contextos y motivos, tanto políticos como personales y comerciales. “Viva la discrepancia” fue la proclama de Javier Barros Sierra, rector de la UNAM, a un año de la matanza de Tlatelolco y, es el punto de partida de los curadores Olivier Debroise, Pilar García, Cuauthémoc Medina y Álvaro Vázquez Mantecón para reunir la muestra.

Quizá la frase de Barros Sierra ahora nos parece suave, pero si revisamos la historia colectiva y la contrastamos con la prensa de esos días, unánimemente oficialista, podemos comprobar hasta qué punto disentir resultaba peligroso: a los muertos y desaparecidos en 1968 se sumaron decenas de presos políticos, mientras que la prensa justificaba y celebraba la “mano dura” del gobierno. Es por ello que la “gráfica del 68”, realizada tanto por artistas reconocidos como anónimos, de la que se presentó una extraordinaria muestra hace algunos años en este mismo museo, tiene gran importancia: los carteles, los impresos caseros, los volantes, los murales efímeros fueron los medios para la comunicación y la protesta que no tenía cabida ni en los periódicos ni en la tele de entonces. Herederos y heraldos de aquellas manifestaciones, fueron los integrantes del grupo MIRA, conformado por Arnulfo Aquino, Melecio Galván, Jorge Pérezvega, Eduardo Garduño, Rebeca Hidalgo, Saúl Martínez, Salvador Paleo y Silvia Paz, cuya obra *Comunicado gráfico* presente en esta muestra,

* Debo a Raquel Tibol el haber compartido conmigo sus agudas observaciones y comentarios en una visita a la exposición dando pie a este texto, (artículo inédito).

destaca por su magnífica calidad plástica, así como por su contenido político eficaz y contundente.

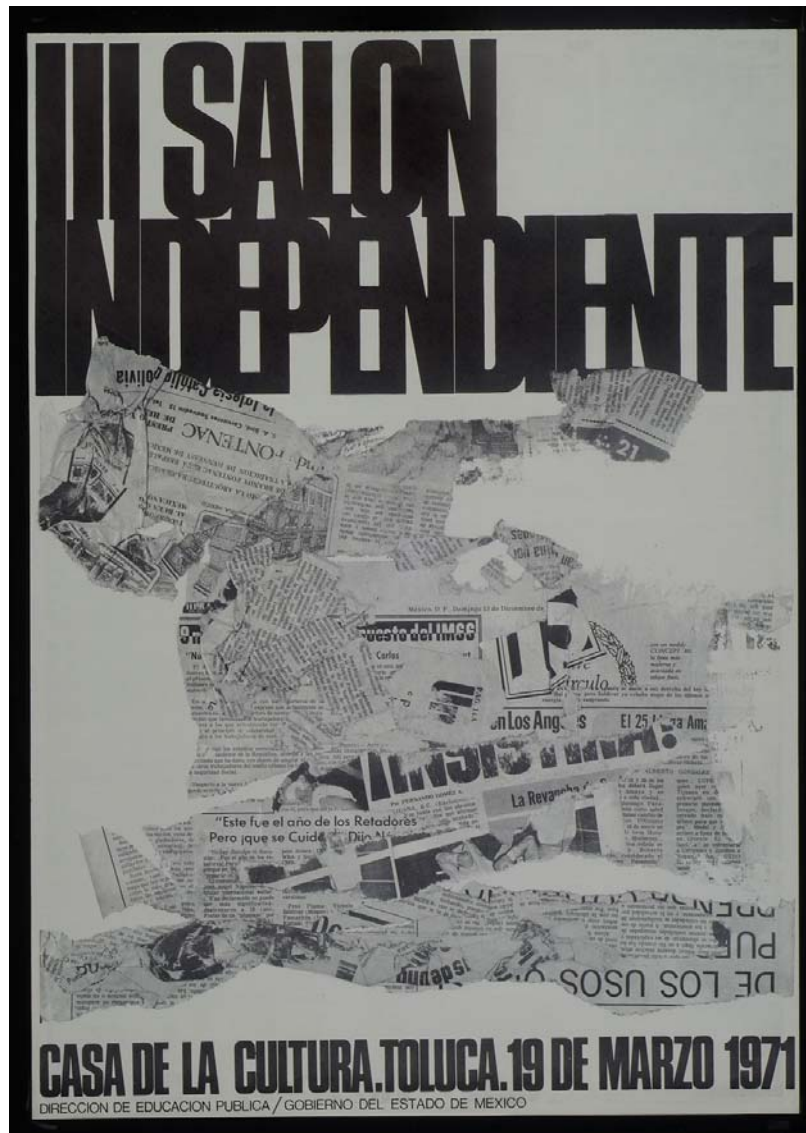


Segundo Salón Independiente, MUCA, 1969

Es notable la reconstrucción de piezas del Salón Independiente y los documentales de época, así como resulta también interesante ver muestras del “geometrismo mexicano” junto a otras producciones contemporáneas como los *comics* de Alejandro Jodorowsky y las pinturas y dibujos de Zhalatíel Vargas.

Entre las acciones del grupo SUMA (integrado por René Freire, Gabriel Macotela, Santiago Rebolledo y Patricia Salas entre otros), estuvo la realización de pintas callejeras usando estenciles; un ejemplo de ellos, son las imágenes de una sucesión de campesinos de

tamaño natural sobre una barda cercana a Paseo de la Reforma, de manera que el transeúnte parecía caminar al lado de la imagen un tanto fantasmática. Desafortunadamente, el sentido político y poético de esta pieza se desvanece por completo al reproducirla en las afueras del museo, en el alto muro visible sólo desde el estacionamiento del MUCA, quedando como imagen puramente decorativa e inconexa con el resto de la exposición.



III Salón Independiente, cartel, Casa de la Cultura de Toluca, 1971.

La falta de contexto en la museografía y reconstrucción de algunas piezas es uno de los mayores desaciertos de una exposición tan ambiciosa. La ambientación de un cuarto de tortura de Proceso Pentágono (Felipe Ehrenberg, Carlos Finck, José Antonio Hernández y Víctor Muñoz), aquí se presenta en versión *ligh*. En otro tenor en cuanto a contenido temático, la “cuchara de peltre” de Claudia Fernández, así solita, tampoco tiene, ni el sentido humorístico, ni las múltiples lecturas que se podían desprender del conjunto de piezas que presentó en el museo del Palacio de Bellas Artes.

La sección más confusa, y que menos lugar concede a la visión particular de los distintos autores es la de fotografía. Este conjunto, por su disposición museográfica, enmarcado y tamaño semejante resulta una sucesión amalgamada de imágenes. De manera que las temáticas, intenciones y particularidades se diluyen en el conjunto, lamentablemente, en demérito de sus autores. Dicha sección subtitulada como “Insurgencias” en los textos de la exposición, mezcla sin distinción clara fotografía documental de la guerrilla centroamericana, las actividades de la COCEI y el regionalismo juchiteco, el levantamiento del EZLN, foto urbana de chavos banda y la obra intimista de Maruch Sántiz, fotógrafa tzotzil muy promovida desde hace algunos años en galerías y museos norteamericanos.

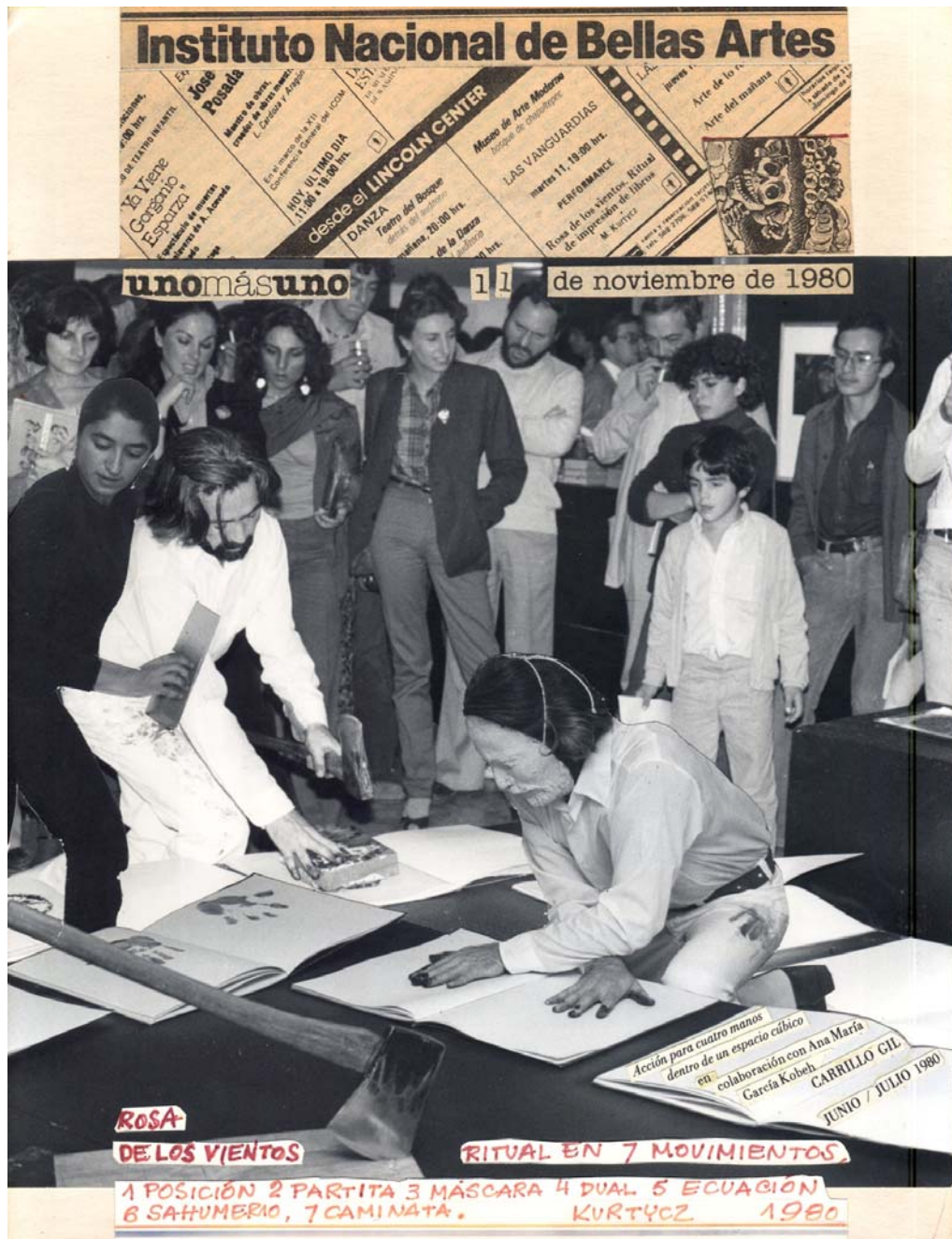
Los ejemplos documentales malos del trabajo extenso y complejo de algunos de los grupos y artistas, me dejaron una sensación de superficialidad y vacío, muy lejos de la intención de artistas como Marcos Kurtycz¹¹ cuyas acciones siguen siendo una referencia importante para otros artistas; por ejemplo, la presencia de unas pocas fotografías periodísticas de las acciones de Kurtycz y del *No Grupo* (Maris Bustamante, Melquíades

¹¹ Dulce María De Alvarado, *Performance en México: Historia y desarrollo*, tesis de licenciatura en Artes Visuales, México, UNAM, 2000.

Herrera, Alfredo Núñez y Rubén Valencia), no ayudan a que al espectador se entere de su importancia, como tampoco ayuda el catálogo excesivo.

Aunque puede parecer ocioso, atendiendo al “guión curatorial”, no quiero dejar pasar un cuestionamiento por algunas ausencias notables y otras presencias injustificadas: ¿Porqué se excluyó el trabajo de Arnold Belkin? ¿Qué hace allí Jan Hendrix? Rina Lazo produjo una serie de dibujos notables de presas bañándose cuando estuvo encarcelada en 1968, pero, la obra con contenido político de los discípulos de Rivera y Kahlo ni siquiera se menciona. Y, habiendo unas cuantas artistas feministas mexicanas ¿porqué no está representada Mónica Mayer?

Reconozco el mérito de la muestra como una primera aproximación a un periodo histórico que produjo manifestaciones artísticas de lo más interesantes y por mucho tiempo desatendidas. Sin embargo, la dilatada extensión temporal que abarca, la variedad temática de la obra misma, la “narrativa (discontinua, selectiva y episódica, interdisciplinaria y múltiple)” pretendida por los curadores, hacen que la exposición resulte al mismo tiempo excesiva y pobre, informada y confusa. Los cortes y narrativas curatoriales son tantos y tan diversos los ejes conceptuales intrínsecos de cada obra, que me queda la impresión de si -estirar y seccionar- de tal manera la “discrepancia” no termina más bien en “conformidad”, manifiesta sobre todo en la última parte de la exposición con artistas como Melanie Smith, Francis Alÿs y Thomas Glassford, plenamente incorporados al *mainstream* internacional desde la plataforma mexicana.



Marcos Kurtycs, 1980, *Rosa de los vientos*, ritual en 7 movimientos, Fotografía del periódico *Uno más uno*, 11 de noviembre de 1980.

III. LA IMAGEN REVELADA: FOTOGRAFÍA Y CONCEPTO

De los cuatro artículos aquí reunidos, el primero, referido a la obra fotográfica de Juan Rulfo, es quizá la que sostiene más sólidamente un planteamiento de la imagen fotográfica con valor artístico propio.

En el otro extremo, para Siqueiros, la fotografía fue una herramienta, apunte, boceto y fuente iconográfica para su obra mayor: la pintura mural. A diferencia de otros pintores, incluyendo a los grandes como Picasso que también se sirvieron de la fotografía, Siqueiros en general, se vale abiertamente de ella, así como de la imagen cinematográfica.¹

Desde los inicios de la fotografía, ésta se vio cuestionada por su estatus, ¿se le debía considerar arte o mera técnica de producción y reproducción de imágenes? Sin embargo, hoy día, fotografía artística ha ganado un lugar por sí misma en galerías, museos y bienales.

Como expongo más adelante, para Sugimoto y el matrimonio Becher la fotografía puede también ser un producto híbrido que refiere a otros medios, o bien, es el resultado de un planteamiento conceptual. En el caso de Sugimoto, la fotografía claramente es un medio para explorar conceptos como el tiempo, el espacio y la representación. Pero, el ejemplo paradigmático de hibridación es el de la pareja de fotógrafos alemanes Bernd y Hilla Becher, cuyo trabajo mereció el León de Oro en la categoría de Escultura en la Bienal de Venecia de 1990.

¹ El restaurador Tomás Zurián, identificó una fotografía de un criminal chino sometido a tortura, que sin duda fue la base para el mural *América Tropical*, y que aparentemente en este caso sí ocultó Siqueiros. Ver en Tomás Zurián “Arte y significación ideológica en Siqueiros: hallazgo iconográfico de América tropical”, *La Jornada*, 13 de septiembre de 1997, p. 28. (La imagen del mural se encuentra en el artículo dedicado a Siqueiros en este trabajo).

En un interesante artículo, Laura González plantea “Es irónico que unas imágenes planas que conscientemente niegan la tridimensionalidad merezcan un premio de “Escultura”. Sobre todo cuando hacen ostentación de aquellas cualidades con que se define convencionalmente la fotografía: objetividad, referencia mimética y contingente a una realidad física, mecanicidad como garantía de fiabilidad, precisión, exactitud, etc. El salto de la fotografía a la escultura sólo puede entenderse como un gesto conceptual: hay “algo” en las fotos que nos invita a leerlas como “esculturas”. El juego que jugamos con los Becher es hermenéutico: por analogía interpretamos una realidad con el código de otra realidad.”² Hacia el final del mencionado artículo, González nos refiere que los Becher llamaron a sus primeras series *Anonyme Skulpturen* (esculturas anónimas), logrando así después de cinco lustros “trasmutar el plomo en oro”. Hay aquí todo un juego simbólico y una complicidad expresa entre los fotógrafos y los curadores, teóricos y comisarios. Lo que para el común de los mortales resultaría una tomadura de pelo, para los entendidos es un giro conceptual genial.

No niego ningún mérito a la obra de los Becher, por el contrario me gusta mucho, y me pareció que había en ella algo muy interesante desde que comencé a verla. Lo que aquí pongo sobre la mesa es el exceso de “textualidad” o de “interpretación” en los altos circuitos del arte, en el sentido en que Susan Sontag la rechaza, por ser una manera de “domesticar” la obra.³

² Laura González, “El rectángulo roto: La fotografía más allá de sus bordes”, *Curare: Espacio crítico para las artes*, México, 1998, N. 13, julio-diciembre de 1998, pp.137-138.

³ Susan Sontag, *Contra la interpretación*, Barcelona: Seix Barral, 1969.

La otra cara de Juan Rulfo: Voces y silencios*

La exposición en el Museo del Palacio de Bellas Artes reúne fotografías, manuscritos inéditos, música, libros y el ambiente físico y emocional que rodeó a Juan Rulfo (Sayula, Jalisco, 1917- Ciudad de México, 1986).

Pocas veces como ahora tenemos la oportunidad de acercarnos a la complejidad y la riqueza de la vida creativa de un autor. Conocido por sus obras como *Pedro Páramo* y el *Llano en Llamas*, es hasta seis años antes de su muerte que Juan Rulfo accede a seleccionar cien de sus fotografías para exponerlas por primera vez en 1980 en el Palacio de Bellas Artes. Es evidente que Rulfo no se consideraba un profesional en este campo y que las más de seis mil fotografías que realizó las tomó para él mismo; sin embargo, ahora se reconoce que esta faceta de su obra es tan importante como la visión que en su momento tuvieron Gabriel Figueroa o Manuel Álvarez Bravo.

Rulfo se ganó la vida como inspector de inmigración y más tarde como agente comercial que viajaba por toda la república. En estos viajes entre 1945 y 1955, hizo la mayor parte de sus tomas. Sus fotografías lo revelan como aficionado al alpinismo, admirador de la arquitectura prehispánica y colonial y como caminante del México rural e indígena. Son imágenes de un México ya perdido, pero que al mismo tiempo reconocemos esencial y único, testimonian el paisaje árido, la tierra cultivada por los campesinos y su vida cotidiana sin folclor ni búsquedas estetizantes. Muestran serenidad, belleza, luz y una gran sensibilidad para solidarizarse con la gente del campo que retrata.

* *Dónde ir/Fun*, octubre, 2001, p. 61.

La exposición propone un recorrido con la presencia de Rulfo, del que no salimos inmunes. Su voz y la de sus personajes, así como la luz y la sombra que revelan la constante presencia de la muerte, nos permite descubrir nuevas facetas, no solo del Rulfo creador, sino de nosotros mismos y nuestra identidad como parte de la sustancia que se refleja en sus múltiples voces e imágenes.



Juan Rulfo, *Desde la puerta*, 1950, Colección Clara Aparicio de Rulfo.

Después de que la Editorial Lunwer publicara en España las fotografías de Rulfo y se realizara una exposición de ellas en Barcelona, se presenta de nuevo en nuestro país bajo una nueva perspectiva: mostrando una imagen integral del artista, sus vínculos

intelectuales, su ambiente y su vida. Para Mercedes Iturbe, directora del museo y curadora de la exposición, la escritura y la fotografía son parte de un proceso interno que se gestó simultáneamente; de manera que, en ambas vertientes podemos ver de manera muy precisa lo que emocionaba e interesaba al autor.



Juan Rulfo, *Encuentro musical*.

Más que una exposición, *Voces y silencios* es un viaje al que todos estamos invitados, especialmente el público joven que posiblemente ha leído sus cuentos o novelas, pero desconoce todo lo que Juan Rulfo representa en la gestación de la cultura mexicana.

El recorrido y museografía incluyen una “Sala de vida”, que muestra los orígenes familiares del artista, así como su temprana pasión por la lectura, el alpinismo y el paisaje mexicano, una instalación de su hijo, el cineasta Juan Carlos Rulfo, manuscritos inéditos y objetos personales.

Matrices fotogénicas: Siqueiros y la fotografía*

David Alfaro Siqueiros (1896-1974) combatió con Venustiano Carranza en la Revolución Mexicana y más tarde al lado de los republicanos españoles en la Guerra Civil. Su intensa actividad innovadora en el muralismo mexicano, estuvo ligada a su actividad política como militante del Partido Comunista, fundador de sindicatos y organizaciones obrero-campesinas. Vivió la prisión y el exilio, escribió manifiestos y polemizó con otros artistas de la época.

La interesante revisión del archivo del museo de Tres Picos, revela la arqueología del proceso creativo de David Alfaro Siqueiros, el más romántico, el más exaltado y el más extremo de los pintores muralistas. Fuera de los elogios y las severas críticas que han merecido tanto su trabajo como su militancia radical, descubrir las fuentes de una imagen o seguir el proceso de construcción en una elaborada composición poliangular, resulta apasionante.

Siqueiros fue uno de los primeros artistas que exploró en las primeras décadas del siglo veinte, las posibilidades de la fotografía, el cine y la óptica, además de experimentar, aunque no siempre con fortuna, con nuevos materiales como la piroxilina y el asbesto.

Entre las más de 14 mil fotografías de su archivo, encontramos naves industriales, plantas eléctricas y fotos de la prensa. El archivo incluye obra de Manuel Álvarez Bravo, cuya imagen “Obrero en huelga asesinado”, sirvió de inspiración al pintor para una figura en el mural del Hospital de la Raza. El artista también mandaba fotografiar espacios para estructurar sus composiciones, o pedía a sus allegados que asumieran gestos específicos y, en algunas ocasiones, él mismo posó como modelo de sus futuras obras.

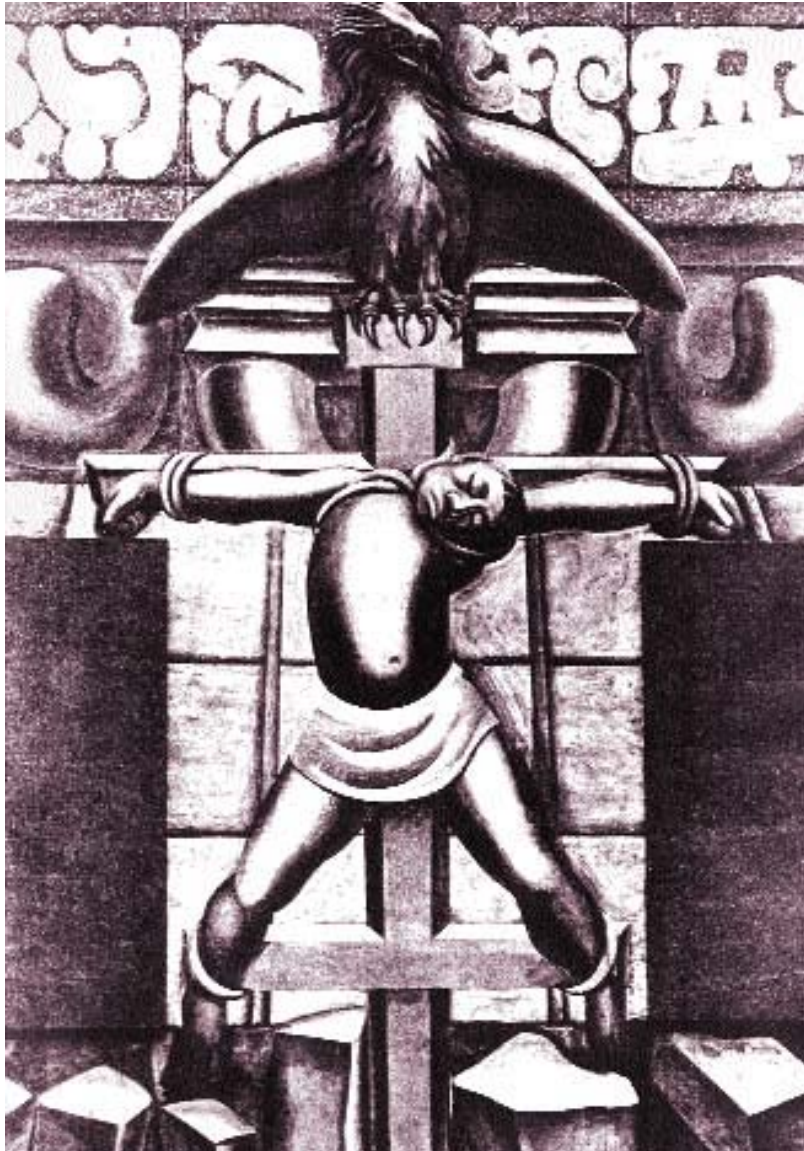
* *Dónde ir/Fun*, septiembre, 2002, pp.28-29.



Siqueiros como modelo.

Siqueiros comprendió muy tempranamente el valor de la fotografía como manifestación artística independiente, al mismo tiempo que reconoció su valor como dato objetivo que daba fundamento al realismo, eje de su credo artístico. Del cineasta ruso Sergei Eisenstein, a quien conoció en México, aprendió el sentido del montaje que le permitió superponer, eliminar y reelaborar complejos planos pictóricos creando una unidad rítmica y en movimiento. Además, el artista fue muy consciente de que creaba una obra que sería vista no sólo directamente, sino a través de sus reproducciones y filmaciones.

Siqueiros se refería a su archivo fotográfico como "documentos vivos". Esta fascinación por las imágenes marcó toda su vida.



David Alfaro Siqueiros, *América tropical*

El primer mural colectivo realizado en México: *Retrato de la burguesía* en el cubo de la escalera del Sindicato Mexicano de Electricistas, fue un momento central en la intensa

relación de Siqueiros con la fotografía. Entre lo mejor de su obra mural está el Poliforum Cultural Siqueiros, el mural del Castillo de Chapultepec y los realizados en Ciudad Universitaria, el Hospital de la Raza y el Centro Médico.

Finalmente, hay que recordar que Siqueiros, Orozco, Rivera, así como los artistas del Taller de la Gráfica Popular, fueron un modelo a seguir por muchos artistas que creían en el poder social y político del arte, no sólo en México, sino también en Estados Unidos y América del Sur.

Distancia y proximidad: La escuela de Bernd y Hilla Becher*

El trabajo del matrimonio Becher está considerado como el más influyente en la fotografía contemporánea alemana, no sólo porque inició un concepto y un estilo serial, minimalista y testimonial, sino porque formaron en la ciudad de Düsseldorf a un grupo de fotógrafos en los años setenta, que hoy también han adquirido un enorme prestigio internacional, como es el caso de Andreas Gursky, Thomas Ruff (quien actualmente también expone en el Museo Tamayo), Thomas Struth, Candida Hoffer, Petra Wunderlich, Simone Nieweg, Axel Hütte y Jörg Sasse, cuyo trabajo se incluye en la muestra del Museo Carrillo Gil. Dicha "generación Becher", como se le conoce, comparte la idea de profundizar en un tema u objeto con la voluntad de realizar imágenes puras, sin ningún tipo de manipulación.

Hija de una fotógrafa, Hilla Becher (Postdam, Alemania, 1934) recibió de su madre su primera cámara fotográfica cuando tenía 12 años. En 1954, su familia se traslada a Alemania Occidental, dejando atrás veinte años de su vida, hecho que determina su vocación. Bernd Becher es originario de Siegen (nace en 1931), una región fuertemente industrializada. Él estudió pintura y le apasionaban los sitios industriales que reproducía en diseños y litografías; de esta manera documenta y colecciona una gran cantidad de estos sitios. Finalmente, cuando Hilla y Bernd comienzan a trabajar juntos, llegan a la conclusión de que sólo la fotografía es capaz de restituir una imagen objetiva y neutra de tales arquitecturas. Ambos percibían el fin de una época, en medio de una profunda crisis económica en la región, por lo que fotografiar dichas construcciones se convirtió en una urgencia debida a la amenaza de su destrucción. Los artistas han dicho que estas

* *Dónde ir/Fun*, junio, 2002, pp.34-35.

arquitecturas testimonian una suerte de calvinismo barroco, sintetizando una paradoja increíble: siendo construcciones determinadas por su función, al mismo tiempo, son formas que reducidas a su esencia, devienen totalmente ornamentales.



Hilla + Bernd Becher, *Water Towers*, 1980, fotografías en blanco y negro montadas en bastidor, 61 7 D8 x 49 7 D8 pulg. (toda la obra).
Solomon R. Guggenheim Museum.

A finales de los años cincuenta, los Becher comenzaron a fotografiar construcciones en su mayoría abandonadas, vestigios mudos de una época a punto de desaparecer: las formas industriales capitalistas del siglo XIX y principios del XX, tales como torres de minas, depósitos de agua, silos y castillos de extracción. Intentaban entonces realizar una

especie de inventario de las arquitecturas industriales realizadas por manos anónimas, de indudable belleza, monumentalidad e interés histórico. Posteriormente extendieron sus exploraciones a casas habitación que mantenían variaciones dentro de una unidad estética.

Su técnica es la misma que emplearon los fotógrafos de arquitectura del siglo XIX: son fotografías realizadas en blanco y negro, con una luz uniforme y desde un punto de vista elevado que captura la estructura en su totalidad, de manera que destaca el aspecto escultórico de las construcciones.

Se ha dicho que la obra de los Becher es una especie de anatomía comparativa aplicada a los vestigios industriales y, en cierta forma lo es. Ellos han afirmado su filiación histórica con el espíritu científico enciclopedista del siglo XIX, con sus taxonomías y catálogos comparativos y han declarado que su interés central es la forma, más que la historia de las técnicas arquitectónicas o la preocupación por su conservación. Sin embargo, el carácter estético y objetivo de su obra resulta también un testimonio de indudable valor histórico y social: todas las minas que fotografiaron en Francia en los años 60 y 70 han sido destruidas.

En cierta forma, los Becher actúan como historiadores objetivos que evitan pronunciar juicios de valor; sin embargo, en la conciencia de los espectadores quedan las preguntas sobre la historia, el avasallante "progreso" y las políticas públicas, que no consideran a estas hermosas construcciones anónimas como parte del patrimonio común digno de ser conservado.

El grupo de fotógrafos alumnos del matrimonio Becher, han seguido un camino y técnicas propias que los distinguen en la escena internacional. Sus temas, siempre ubicados en la realidad cotidiana, incluyen interiores de edificios públicos, rincones con objetos de decoración *kitsch*, retratos familiares y paisajes urbanos.

La fotografía de Hiroshi Sugimoto*

Hiroshi Sugimoto (Tokio, Japón, 1948) reside en Nueva York desde 1975, pero ha declarado que más bien vive en los aviones; su trabajo y el éxito que le ha acarreado (ha obtenido importantes premios internacionales) lo lleva de un confín del mundo a otro constantemente.

Influido por el minimalismo y el arte conceptual, Sugimoto trabaja series temáticas en las que construye o deconstruye a partir de una idea. En sus imágenes se percibe un distanciamiento, ya se trate de paisajes marinos o de montajes escénicos de figuras de cera en un museo. Para Sugimoto, la luz, el tiempo y la percepción expresan la materialización de una idea. El fotógrafo ha dicho: "La imagen es una especie de decoración del concepto. El concepto es el concepto, no es sólido, por lo tanto necesito una imagen que lo haga sólido y visual."

El retrato es uno de los géneros artísticos más accesibles; sin embargo, la impresionante serie sobre figuras de cera cuestiona el fundamento de la idea misma del retrato: el artista fotografía en blanco y negro las figuras que han sido construidas a partir de pinturas o fotografías de pinturas. Por ejemplo, *Anne de Cleves* es una fotografía de la figura de cera de Madame Tussaud en Londres siendo esposa de Enrique VIII, quien comisionó a Holbein el retrato original. Mientras el pintor tuvo acceso directo al modelo, los escultores en cera reconstruyen de segunda mano, a partir de fotos o pinturas un personaje tridimensional destinado a causar la dramática impresión en el público de: "como

* *Dónde ir/Fun*, diciembre, 2001, p. 50.

si estuviera viva". La fotografía destaca los brillos de la cera y la desproporción de las manos, pareciendo paradójicamente "más real" que las figuras.

La maestría y la impecable factura de la obra de Sugimoto es notable. En su serie de paisajes marinos, mediante filtros y una prolongadísima y cuidada exposición, logra que literalmente la imagen del océano impresione por sí misma la película, de manera que, manipulando el tiempo, la obra evoca su ausencia en un paisaje que se antoja eterno.



Hiroshi Sugimoto, Enrique VIII y *Anne de Cleves*, serie figuras de cera.

Su serie más reciente registra la arquitectura emblemática del modernismo: edificios tan diversos y distantes como el Empire State Building de Nueva York y el templo de Tadao Ando en Osaka. El artista explora las maneras en que nuestra percepción del tiempo puede ser manipulada mediante su compresión en el cine, su presentación congelada en el museo o en los paisajes aparentemente intemporales del océano. Sus imágenes elaboran una

aparente paradoja: mientras por un lado el tiempo es un sistema objetivo que mide la realidad, por el otro, lo experimentamos subjetivamente como instrumento de nuestra relativa percepción personal y social. Igual que los monumentos de la antigüedad, las arquitecturas del modernismo, fijan el tiempo de una cultura mientras las poblaciones cambian. El artista retrata desde ángulos extraños y fuera de foco las fachadas, convirtiendo la monumentalidad en un detalle y confrontando así nuestros íconos arquitectónicos aparentemente invulnerables y eternos.



Hiroshi Sugimoto, *Teatros*.

En esta primera exposición individual de Sugimoto en México, se reúne una selección de fotografías de sus series más importantes: los cines, paisajes marinos, dioramas, figuras de cera, Budas y las que se refieren a la arquitectura. El conjunto, revela al artista como un manipulador magistral del tiempo y la percepción.

IV. CONTEXTO Y EXPERIENCIA: OBJETO, INSTALACIÓN Y *PERFORMANCE*

Los artículos presentados a continuación dan cuenta de exposiciones y artistas que no se clasifican dentro de las artes tradicionales. Los antecedentes de sus propuestas se encuentran en el *dadá* y en Marcel Duchamp, en el arte de la postguerra en Europa, cuando los artistas manifestaban su rechazo hacia una “civilización” que acababa de mostrar su rostro de barbarie.

Para los fines de esta tesis, consideramos de manera genérica el término “arte contextual” para reunir bajo este apartado un tipo de producción que abarca del arte objeto, la instalación, el *performance* y los proyectos para un sitio específico. La obra de los artistas reunidos en este apartado: Jannis Kounellis, Julio Le Parc, Ana Mendieta, Mona Hatoum, Carlos Aguirre y Gabriel Orozco, se caracterizan por utilizar varios medios. El “medio” puede comprender desde el cuerpo mismo del artista, como la obra de Ana Mendieta, instalación, video, fotografía, elementos naturales como huesos, tierra y hojas, así como objetos encontrados o contruidos para un sitio específico.

Jannis Kounellis y la poética de la absorción arquitectónica*

En la actualidad hay muchos artistas que realizan instalaciones, pero son muy pocos los que logran intervenciones plenas de sentido; uno de ellos es el artista greco-italiano Jannis Kounellis (El Pireo; 1936); quien recientemente realizó una de sus obras en la ciudad de México, como parte del proyecto del Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA-Móvil) de la UNAM.

El artista eligió para esta ocasión en la que trabaja por primera vez en México, la impresionante nave del Templo de San Agustín (inmueble de la UNAM en proceso de restauración); siguiendo, según sus propias palabras las “indicaciones” sedimentadas en su arquitectura, el espacio ha tomado un nuevo sentido poético. Hay que recordar, que este magnífico edificio se construyó bajo un plan que competía con la Catedral Metropolitana y que más tarde, durante la Reforma se convirtió en la Biblioteca Nacional.

El templo se encuentra impregnado de vestigios tanto religiosos como laicos; vale señalar, que una figura de Cristo comparte el espacio con una fila de estatuas de poetas, filósofos y científicos en los costados de la nave central.

Kounellis confronta la dialéctica de cada espacio que elige, con el acto amoroso y dramático de habitarlo con “materiales pobres”. El artista pertenece a la generación que inició en los años sesenta la corriente de *Arte Povera* o Arte Pobre en Italia, junto con otros artistas como Michelangelo Pistoletto, Mario Merz y Luciano Fabro. Su apuesta desde entonces, no sólo es estética, sino también política. En la Italia destrozada, entre el fin de la

* *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño y turismo*. N. 1, Año 10. México, 2000, pp. 58-61(segunda versión ampliada sobre la primera publicada en *Dónde ir/Fun*, enero, 2000, p.76).

Segunda Guerra Mundial y la acelerada industrialización, los artistas encontraron que podían utilizar los materiales que la sociedad consideraba como “desechos”.



Fotografía: Magdalena Martínez Franco bajo una idea de *Jannis Kounellis*, 1999, Templo de San Agustín, UNAM.

Kounellis, quien insiste provocativamente en llamarse “pintor”, realiza su obra con materiales como carbón, láminas de acero, piedras, animales vivos, granos, lámparas de propileno, sacos y plantas. Sin embargo, él ha declarado que lo esencial en su obra no reside en los materiales que utiliza, sino en la relación poética y dialéctica que establecen con un espacio específico. Para el artista, el espacio es una cavidad teatral propicia para el acto dramático y, opone claramente, su sentido del drama recuperado, a la producción artística conceptual dominada por el dogmatismo del movimiento minimalista.

Kounellis es parte de una generación de artistas que abandonaron el cuadro para explorar una nueva dimensión del arte, en el cual, la arquitectura y los espacios públicos serían objeto de las más diversas intervenciones. Para él, la crisis de la credibilidad del

cuadro y su centralidad como espacio de representación, indicaba una nueva intuición de fronteras, y una experiencia a la vez dolorosa y placentera.

El artista ha participado en las bienales más importantes del mundo, y ha realizado obra en espacios públicos como edificios abandonados, fábricas y almacenes. Como ejemplo de su apuesta radical, podemos mencionar su exposición "Sin título" de 1967, en una galería privada en la que introdujo 12 caballos, convirtiéndola en un establo. Su última exposición retrospectiva en 1994, tuvo lugar dentro de las bodegas de un buque carguero en Atenas.



Jannis Kounellis en México en el Templo de San Agustín, 1999.
Fotografía de Aurelio Amendola.

En el interior de la nave central del Templo de San Agustín, el artista construyó seis "casas" de piedra volcánica sin puertas ni ventanas, sobre plataformas metálicas elevadas unos cuarenta centímetros del piso y dispuestas en zig-zag. El efecto inmediato, es de acercamiento entre la bóveda y el piso, generando así una polarización y una tensión dramática entre la enorme dimensión de la nave del templo y la escala humilde de una habitación modelo. Las "casas" semicubiertas por una tela blanca que, "confirma un tono de sacralidad" según Kounellis, se encuentran rodeadas por unos enormes trípodes de acero formando una cruz de espinas; éstos, actúan como multiplicadores de los símbolos religiosos del templo.

El artista llenó los enormes estantes que aún habitan en el lugar, con pájaros vivos, sacos y cactus, "signos" distintos al libro. La obra hecha ex-profeso para el sitio, se complementa con otras piezas monumentales sostenidas por enormes caballetes de metal a los lados de la nave central.

Confieso que mi admiración por Kounellis creció cuando lo escuché en la plática que ofreció al público y en la conferencia de prensa, eventos que tuvieron lugar en el mismo Templo de San Agustín. Traduzco aquí, o más bien "translitero" lo que dijo el artista con la mediación de una traductora italiana. En la conferencia de prensa una periodista le preguntó ¿Qué quiere decir usted a México con su obra? y el artista respondió casi a quema ropa: *"No existe el decir. Éso, representa un decir amoroso. Existe el ser presente. Ser amoroso es ser presente. La formalización es lo que es, no hay un mensaje moral, pero confío en el público y su sensibilidad."* Aunque, más adelante afirmó que las descripciones aunque molestas, son necesarias para presentar la obra.

La mayor parte de las obras de Kounellis no tienen título, esperan despertar la palabra en el espectador que se ve envuelto en ellas. Él explica que la ausencia de título en

su obra no es casual; el título describe, da a la imagen un foco central, es una indicación literaria:

La "pintura" que realizo es incompatible con el tipo de pintura que da a la lengua un peso central (...) Antes, primero existía el título, el concepto o el encargo y luego se realizaba el mural o el retablo, pero a partir del cubismo, primero se produce la pintura y luego el título y (para colmo) el título no dice nada como: "Frutero con mandolina.

Con su interés por utilizar materiales no pictóricos y su concepto de la salida del cuadro, Kounellis promueve otra manera de concebir el arte y la figura del artista: *El artista es un poeta inventor de la realidad (...) Esa forma de ser constituye un valor, una voluntad.*

Kounellis no es un artista hermético, por el contrario, habla de su posición ideológica y del sentido estético y político de sus obras con amplitud. Ha escrito:

Estoy en contra de Andy Warhol y de los epígonos de hoy en día. Quiero restaurar el clima que los cubistas han vivido (...) Amo las pirámides de Egipto, amo a Caravaggio, amo a Van Gogh, amo el Partenón, amo a Rembrandt, amo a Kandinsky, amo a Goya, amo el ímpetu de Nike de Samotracia, amo las iglesias medievales, amo el personaje de Ofelia como lo escribe Shakespeare y honro a los muertos pensando a propósito de mi que soy un artista moderno.

En la conferencia de prensa comentó esta declaración agregando que se trataba de una crítica estratégica contra el tipo de imaginario de Andy Warhol, imaginario que reflejaba su ambiente, pero no el de un país como Italia. La historia es el centro ideológico de Kounellis:

Colocar carbón en la esquina de un edificio, es hacer acopio del legado imaginario de la historia ochocentista, tiene una proveniencia ideológica. Poner una bolsa de carbón es equivalente a la intención de Van Gogh con sus pinturas de comedores de papas; hay una misma sustancia ideológica.

En las conversaciones, Kounellis mencionó varias a veces al pintor informalista francés Fautrier, como el artista que marcó una crisis en la centralidad fantasmagórica de la pintura, marcando así también el rumbo de su obra. Para Kounellis, la pintura de Fautrier acaba con la centralidad cuando ésta, como idea, ya estaba en crisis: *El cuadro intenta*

entonces la idea de crisis, dijo, y me parece que es una formulación aún válida para la pintura actual.

En oposición con la tradición pictórica, Kounellis trata a los materiales que utiliza como contenedores de potencias activas que exigen del espectador una reflexión y una toma de postura. El artista ha dicho: *El hilo conductor es la energía entendida en sentido físico y mental. Mis trabajos pretenden ser ellos mismos energía porque siempre son trabajos vivientes o son trabajos en acción o trabajos futuribles.*



*Jannis Kounellis en México en el Templo de San Agustín, 1999.
Fotografía de Aurelio Amendola.*

Por otra parte, el trabajo de Kounellis cuestiona la idea de progreso utilizando sus vestigios: lámparas de petróleo, carbón, cuerdas de yute o máquinas de coser Singer; junto con elementos orgánicos como café, lana, cera, madera y aún animales vivos. Todos ellos son elementos que, por su naturaleza, actúan como portadores de un malestar y una nostalgia en el espectador y confrontan radicalmente el paso y el devenir de la cultura occidental. Sin embargo, la postura de Kounellis apunta más allá de la cristalización de la desesperanza o de la pura confrontación, y ha dicho:

Busco dramáticamente la unidad, aunque sea inaprensible, aunque sea utópica, aunque sea imposible, y por eso dramática. Estoy contra la estética de la catástrofe, soy partisano de la felicidad, busco el mundo del cual nuestros padres del diecinueve, vigorosos y arrogantes, nos han dejado ejemplos de forma y contenido revolucionarios.

A diferencia del movimiento iniciado en norteamérica como Antiforma y que ha derivado en la "instalación" como moda (o autopista bien señalizada como dice Tadeusz Kantor¹), Kounellis se afirma heredero de la tradición moderna en oposición a las corrientes antihistóricas anglosajonas y dice: *No es una cuestión de continentes, es siempre una cuestión de historia. Eso equivale a decir que es sumamente difícil hacer un cuadro sin tener una idea de la historia.*

La obra de "absorción arquitectónica" que Kounellis realizó en México, confirma y amplifica su relevancia internacional, sosteniendo una coherencia ideológica y una fuerza poética extraordinarias.

¹ Tadeusz Kantor, *El teatro de la muerte*, Buenos Aires: Ediciones la Flor, 1987.

Las obras cinéticas de Julio Le Parc*

Como un verdadero lujo, tendremos hasta finales de agosto la colección extraordinaria de obras de Julio Le Parc (Mendoza, Argentina, 1928) pertenecientes a Daros-Latinamerica de Zürich en el Laboratorio de Arte Alameda en la ciudad de México.

En verdad, es un acontecimiento que no hay que perderse. Todo el magnífico edificio colonial ha sido acondicionado y oscurecido para albergar 40 exquisitas piezas, algunas de grandes dimensiones, producidas en su mayoría en la década de los sesenta.

Julio Le Parc emigró a París en 1958 donde continúa viviendo y trabajando. El clima social y político de esos años, fue determinante para que, conjuntamente con sus colegas del Grupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), iniciara una ruptura con la tradición y creara obras cinéticas a partir de las propuestas constructivistas. A diferencia de la pintura estática, la dinámica de luz y movimiento de sus obras modifican el espacio y recrean las formas constantemente al incluir al observador en la "obra de arte total". Las condiciones que crea el artista y el juego aleatorio entre estas y el movimiento del espectador, conducen constantemente a situaciones nuevas y sorprendentes, nunca abarcables del todo, quedando un resquicio por donde se desliza tanto la libertad del creador, como la del observador, que puede reflexionar sobre la inestabilidad de la realidad y el fluir de la vida. Así, sumergido en la experiencia lumínica, sonora y táctil, el observador es parte de la obra, al mismo tiempo que mantiene "su" punto de vista. El artista ha dicho: "Lo importante es lo que la gente ve y no lo que alguien diga al respecto".

* *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño y turismo*, julio-agosto, 2006, Año 16, N. 3, pp. 84-87.

Le Parc ha expresado en numerosos manifiestos sus posiciones políticas. Al respecto, Hans-Michel Herzog dice en el texto de sala:

“En la negación rigurosa de cualquier pretensión de absoluto es donde reside el aspecto más profundamente humano de este arte, y también el más político: un arte que se concibe como liberal y democrático, respetuoso de los hombres, anti-autoritario y enemigo de cualquier tipo de culto al genio.”



Julio Le Parc, *Image en vibration, autoportrait*, 1981, madera, espejo, proyector de diapositivas y motor, colección Daros-Latinamerica, Zürich.

El misterio y la magia de cada obra nos deja con la interrogante de cómo fueron hechas. ¿Cómo se trenzaron la investigación, el mecanismo, la idea del efecto y los ajustes del artista? El efecto lumínico es tan preciso y armónico, y los mecanismos parecen tan sencillos como una maquinaria de reloj: una fuente de luz, un mecanismo sincronizado, láminas acrílicas, son elementos en esencia simples, pero en su precisa combinatoria causan

un efecto hipnótico y misterioso. Ningún registro, ni siquiera el cinematográfico, es suficiente para abarcar las obras, es necesario moverse frente a ellas, penetrarlas, manipularlas, jugar con ellas o contemplarlas tumbado desde un gran sillón. Cuando sales del edificio y te deslumbra la luz del sol, lo que deseas es volver a entrar a ese jardín de la infancia fuera del mundo y disolverte en sus juegos de luz.



Julio Le Parc, *Images projetées*, 1962, metal, madera, motor, luz, etc., colección Daros-Latinamerica, Zürich.

Ana Mendieta: Retrospectiva*

Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que recorre a través de todas las cosas: del insecto al hombre, del hombre al espectro, del espectro a las plantas, de las plantas a la galaxia.

Mis obras son las venas de irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, las pensamientos inconscientes que animan el mundo.

No existe un pasado original que se deba redimir; existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo la búsqueda del origen.

Ana Mendieta, 1983.

Ana Mendieta nació en la Habana, Cuba en 1948 y murió en Nueva York en 1985 al caer desde un alto edificio. Vivió una infancia feliz dentro de una familia acomodada, rodeada por la intensa vida cultural, política y artística de la isla. Su abuela y su madre (que era científica), habían estudiado pintura de jóvenes, su padre y sus tíos eran aficionados y su hermana Raquelin tenía dotes para la música. Sin embargo, en una familia de profesionales, no se aceptaba que el arte pudiera ser una actividad seria, sino sólo un *hobbie*. Desde pequeña, Ana disfrutaba tanto la representación de pequeñas obras y canciones populares como la confección de collares, esculturas y objetos efímeros, que junto con Raquelin elaboraba durante sus vacaciones en la playa. Cuando Ana tenía 12 años, la dorada infancia se transformó en repentino exilio; su padre la envió, junto con su hermana al estado de Iowa, en Estados Unidos, debido a las actividades políticas de la familia y los movimientos revolucionarios en Cuba.

Ana Mendieta terminó sus estudios en la Universidad de Iowa al inicio de los años setenta. El clima entonces era de una gran libertad dentro de las plásticas configurativas y

* *Dónde ir/Fun*. Marzo, 2000, p. 77.

esto fue determinante para su desarrollo. Sin embargo, Mendieta fue extraordinariamente consciente de que en ella se reunía lo particular y lo universal, dando cuerpo al mestizaje entre lo más avanzado del arte anglosajón y sus profundas raíces afrocubanas, entre los años setenta y ochenta. Su obra establece una conexión profunda con la tierra, así como con los ritos y creencias de la santería antillana. Y, si bien Mendieta coincide con el auge del *body art* y el *land art*, sus acciones van mucho más allá del puro hecho estético, para convertirse en fragmentos o mensajes de una existencia plenamente conciente de su potencia y su particularidad.



Ana Mendieta, *Sin título (serie Árbol de la vida)*, 1977, performance en Iowa, Galería Lelong, Nueva York.



Ana Mendieta, *First silueta*, 1973, fotografía a color de “earth/body work” con flores realizado en Yagul, Oaxaca, Galería Lelong, Nueva York.

Ella exploró el paisaje y las propiedades plásticas de los materiales orgánicos. Utilizó hojas vegetales, flores, papel amate, tierra y raíces, algunas de sus obras incluyen velas, pólvora, agua, madera, piedra y hongos. En la serie *Silueta* que inició en México, trabajó con su propio cuerpo mezclado con ramas, piedras, lodo, pólvora, hongos y zacate pintado y quemado, con un ritual de purificación y transformación.

Ana Mendieta utilizó su propio cuerpo como tema principal: convertido en huella, tumba y vehículo de conexión con la naturaleza, adquirió un peso propio como fragmento existencial en un entorno civilizado que insiste en cancelar los vínculos entre los seres y la naturaleza. Estaba convencida de que el lenguaje y el conocimiento eran a la vez opresión y libertad, pero el oprimido podía hacer un pacto con la cultura utilizando el lenguaje y el arte como medios liberadores.

Las acciones de Mendieta reivindicaban el poder mágico de "la Diosa", la fuerza primigenia femenina de las antiguas tradiciones y las religiones precristianas, de la misma manera que otras artistas anglosajonas contemporáneas como Monica Sjoo, Marika Tell y Mary Beth Edelson, usaron también la imaginería de la Diosa para afirmar el poder y la herencia de lo femenino. Mendieta utilizó la sangre por primera vez en un *performance* de protesta contra la violación. Su toma de postura política, como artista feminista perteneciente a las minorías étnicas marginadas de los Estados Unidos, permitió que su trabajo se difundiera y fuera recuperado por las vertientes más contemporáneas del arte.

La retrospectiva que organizó el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), y que ahora podemos ver en el Museo Rufino Tamayo de la ciudad de México, reúne casi 70 piezas creadas entre 1976 y 1985. La muestra tiene como eje los *performances* realizados en los años setenta y, a partir de ellos, se recorre la producción de la artista cubana. La muestra incluye instalaciones, escultura, dibujo sobre los más diversos soportes y fotografías de las intervenciones en la naturaleza que realizó en Iowa, México y la Habana. Mendieta realizó una parte importante de su obra en Oaxaca y en la ciudad de México lo que añade, para nosotros, un interés adicional hacia su obra y personalidad, plena de una fuerza y autenticidad que todavía nos conmueve.

Mona Hatoum: El hogar en los bordes del mundo*

La fuerza de la obra de Mona Hatoum (Beirut, 1952), reside en la articulación precisa de situaciones provenientes del contexto que explora con sus preocupaciones estéticas y conceptuales. La artista viajó a México para conocer el entorno del museo y de ésta exploración surge el trabajo que presenta en el Laboratorio Arte Alameda.

Hatoum, ha definido su existencia como nomádica, a consecuencia de una historia personal de desarraigo que ella resignifica continuamente en sus encuentros con lo extraño; de manera que su trabajo resulta el vehículo de una estética crítica hacia la geopolítica actual de guerras, refugiados, identidades mutantes y globalización. Sin embargo, su obra es mucho más que una simple denuncia, por el contrario, es un tejido que juega sutil y simultáneamente, con la materialidad de los objetos cotidianos que transforma y con el lenguaje, sus desplazamientos y metáforas. Su vocabulario estético está marcado por el surrealismo y el minimalismo, el feminismo, el trabajo sobre el cuerpo como receptáculo y fragmento y su condición como artista proveniente del tercer mundo. Los cuestionamientos sobre la identidad han provocado respuestas suyas como:

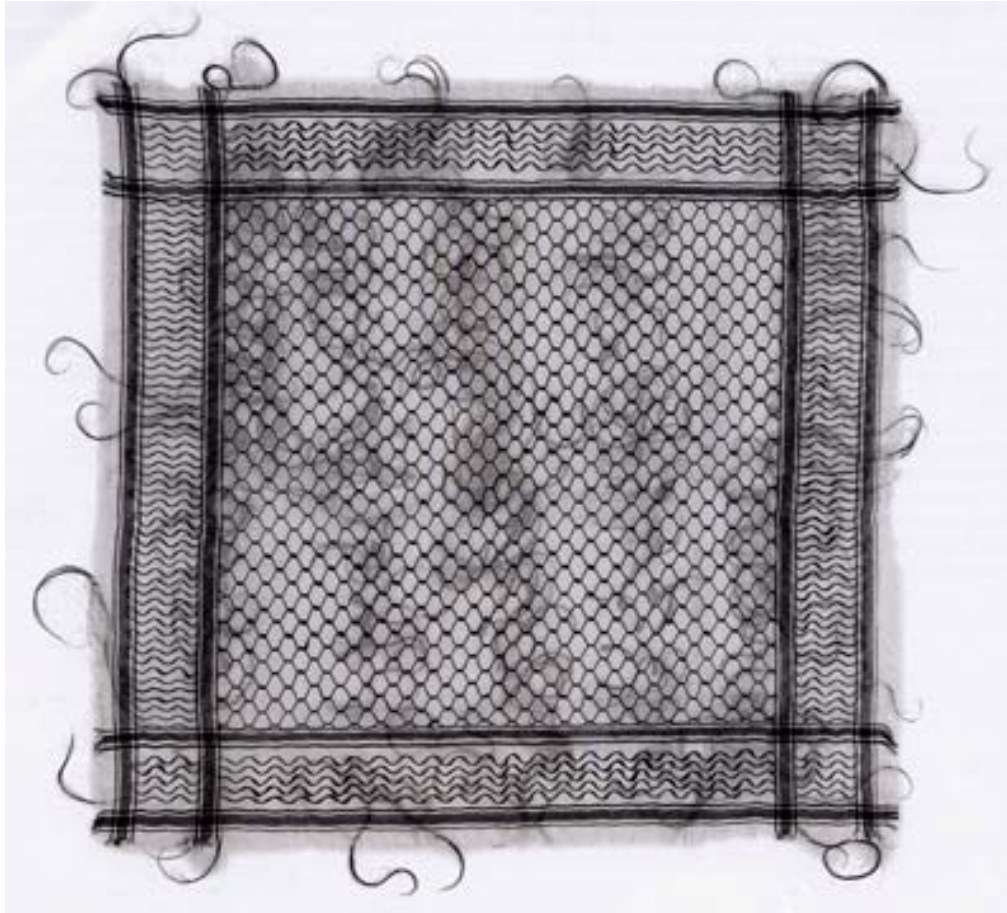
Me disgustan las entrevistas. Frecuentemente me preguntan la misma cuestión: ¿Qué de tu trabajo proviene de tu propia cultura? Como si tuviera un recipiente y pudiera de hecho aislar el ingrediente árabe, el ingrediente mujer y el ingrediente palestino. La gente frecuentemente espera pulcras definiciones de la otredad, como si la identidad fuera algo fijo y fácilmente definible.

En el clima anti-árabe actual, que ha creado una nueva polaridad oriente-occidente, resulta singular la obra de una artista nacida en una familia palestina exiliada en Líbano y que luego obtuvo la nacionalidad británica. Su obra cuestiona situaciones particulares, pero

* *Dónde ir/Fun*, marzo, 2002. p. 34-35.

es también suficientemente general como para tocar temas humanos básicos. Ella ha defendido el valor esencialmente artístico de su trabajo afirmando:

Tu primero experimentas una obra de arte físicamente. Los significados, connotaciones y asociaciones vienen después de la experiencia física. Quiero que el trabajo tenga en primera instancia una fuerte presencia formal y, a través de esta experiencia física, activar las respuestas psicológicas o emocionales.



Mona Hatoum, *Keffieh*, 1993-99, pelo humano y algodón, colección Peter Norton, Sta. Mónica.

Hatoum hace hablar a los objetos de múltiples e incómodas maneras; por ejemplo, en su exposición titulada *Imágenes de cualquier parte*, presentó como pieza central un *keffieh*, el pañuelo que tradicionalmente usan los hombres sobre la cabeza, símbolo de la

identidad y la resistencia palestina, bordado con largos cabellos femeninos. En una entrevista, ella comentó que la pieza podía leerse como la expresión de la ira controlada:

En árabe se dice algo como “Estoy tan enojado que podría arrancarme los cabellos”. Me imaginé a las mujeres arrancando sus cabellos en furia y controlando esa ira mediante el acto paciente de transcribirla trenzando el cabello en la prenda de todos los días que se ha convertido en el símbolo del movimiento de resistencia palestino. El acto de bordar puede ser visto en este caso como otro lenguaje: una clase de protesta silenciosa.

Al mismo tiempo, la pieza cuestiona los rígidos roles sexuales, de manera que feminizando una vestimenta tradicionalmente masculina la voz de las mujeres se incluye en la protesta. Pero si se quiere, ha dicho la artista, en términos freudianos es un objeto siniestro en varios sentidos: siendo un objeto familiar que visto de lejos sigue el patrón de bordado conocido, de cerca, produce una sensación inquietante de extrañamiento. Por otra parte, al introducir algo vivo (el cabello sigue creciendo en los cadáveres), se anima al objeto, es decir, resulta de nuevo siniestro. Y, finalmente, el cabello largo que simboliza en el mundo árabe la sexualidad irrestricta, siendo en este caso femenino, también puede articular la ruptura de las barreras impuestas por el género.

Las obras que presenta Hatoum en El Laboratorio funcionan como detonadores de asociaciones sobre aspectos particulares del entorno, como la obra *Ahogando penas*, relacionada con la embriaguez, y que en el contexto del museo, alude a los niños y personas que deambulan intoxicados en sus inmediaciones. Esta formada por 1000 botellas de tequila cortadas en distintos ángulos y colocadas sobre el piso, de manera que sugieren la sensación de hundirse y al mismo tiempo flotar.



Mona Hatoum, *Caja mexicana*, 2002, madera.

Las instalaciones, objetos, fotografía y video realizadas ex-profeso para El Laboratorio, sugieren comentarios sobre el entorno social como parte de la estrategia artística de Hatoum, quien ha declarado:

Elijo el material como una extensión del contexto, o a veces, en oposición a éste, creando una situación contradictoria y paradójica de atracción-repulsión, fascinación y revulsión. Y también: Diferentes espacios y lugares siempre me inspiran. No soy alguien que busca inspiración clavando la mirada en las paredes blancas de mi estudio; pienso mejor cuando estoy en movimiento. Me encuentro con frecuencia descubriendo ideas o resolviendo problemas viajando en avión o en tren. La existencia nomádica me sienta bien, porque no espero identificarme completamente con ningún lugar. Todos son bases provisionales para operar.

Carlos Aguirre: Obsolescencia programada*

Recientemente se presentó en el Antiguo Palacio del Arzobispado una muestra de la extensa obra de Carlos Aguirre (Acapulco, Guerrero, 1948). Las instalaciones, dibujos, objetos y esculturas de Aguirre, propician un encuentro lleno de cuestionamientos sobre la naturaleza, la cultura, la política y la ecología. Su obra expone las maneras en que "lo humano" con toda su fragilidad, es una fuerza transgresora del orden natural que nos pone en vilo como especie en el afán de conocimiento y dominio.

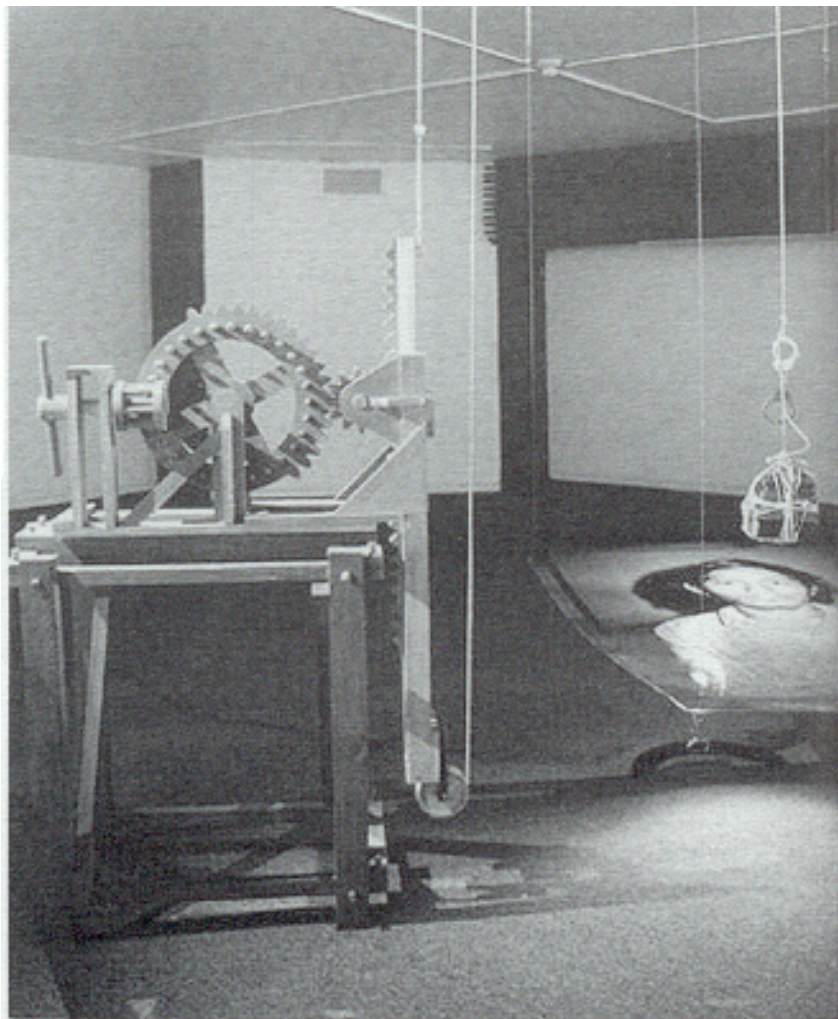
El artista estudió diseño industrial en la Universidad Iberoamericana y artes visuales en la Central School of Art and Design de Londres, formación de la que vemos huellas en sus instalaciones y proyectos realizados con una precisión de ingeniero, así como en sus pulcras libretas de trabajo.

Su trabajo se ha caracterizado por explorar los desechos del pasado confrontándolos y con el presente; así, buscando en archivos y anaqueles de cosas viejas, reunió fotos, cuadernos de escuela, libros y sellos. Estos objetos, transformados en piezas de arte contradicen la historia oficial. Algunas de sus obras han tenido como tema la Revolución Mexicana, la violencia y la contaminación ambiental y cultural.

Por otra parte, Aguirre reelabora los discursos del cuerpo como objeto, apuntando al límite éticamente admisible para que un artista lleve a cabo manipulaciones sobre éste o sus partes usándolas como objeto artístico. El ejemplo más notable en este sentido, es la obra titulada *Acuerdo notarial* realizada en pleno auge del *body art*, la cual exhibe el convenio legal por el cual tres personas declaran su voluntad para que el artista realice una obra con sus cenizas en caso de fallecimiento. En otra pieza, el artista balancea unos sacos llenos de

* *ADHOC: Arquitectura, Arte, Diseño, y turismo*, Año 12, N 3, (2002), pp. 68-71.

una materia misteriosa con fémures humanos; mientras una más, produce en el espectador una sacudida al poner en marcha un mecanismo que prácticamente deja caer un atado de libros de leyes sobre la fotografía de un joven de apariencia marginal e hipotético infractor, llevándonos a preguntar ¿Cuál es el equilibrio entre La Ley y la mecánica judicial esencialmente corrupta y cayendo con todo su peso sobre este joven que ni de lejos -lo adivinamos- realizaría delitos como los que cometen muchos políticos impunemente?



Carlos Aguirre, Instalación “*Sin título*”, 2001, libros, fotografía y metal, medidas variables.
Foto de la instalación en el sitio, Museo del Arzobispado de la SHCP.

Los fundamentos conceptuales de Aguirre tienen sus raíces en el *Arte Povera* y en las propuestas del artista alemán Joseph Beuys, que elaborados a partir de nuestro contexto mexicano, resultan profundamente críticos y originales. Así, la instalación realizadas con varillas de acero que exhibe los grandes encabezados de la prensa amarillista tales como *Susto o Matazón*, nos lleva a tomar una cruda conciencia del desperdicio al contrastarla con la pieza contigua titulada *Balance ecológico*, que consiste en una gran viga de madera suspendida en la que se insertan varias sierras.

En los últimos dos años, el artista ha trabajado objetos y esculturas minimalistas utilizando libros forrados de los que se venden en el mercado de la Lagunilla a los nuevos e ignorantes ricos que quieren llenar sus estanterías lo antes posible; es decir, son libros inútiles que representan árboles sacrificados sólo para disimular la idiotez de sus dueños. Pero, parece que los libros favoritos para su intervención, son los editados coyunturalmente por los políticos; Aguirre los corta en rebanadas realizando con ellas una especie de códices o muestrarios en donde todavía podemos leer en sus lomos los ridículos títulos y ver las caras seccionadas de sus autores, algunos de ellos ex-candidatos en declive, funcionarias de la cultura y ex-presidentes. La obra que cierra la exposición, consiste en un mural que representa troncos talados hechos con el polvo generado por el corte de los libros intervenidos.

La importancia de la obra de Aguirre radica no sólo en sus propios valores estéticos y conceptuales, sino en la manera en que nos conduce a pensar de otra manera la esencia y las relaciones, entre la tecnología y la naturaleza, la violencia ideológica y la transformación material de todo aquello que por cotidiano, aceptamos sin reflexión.

Gabriel Orozco*

Gabriel Orozco (Jalapa, Veracruz, 1962), es el artista mexicano vivo con mayor reconocimiento internacional actualmente. Su trabajo se ha expuesto en las bienales más prestigiosas como la de Venecia, Italia, Documenta Kassel de Alemania y la de Sao Paulo, Brasil y en los museos más importantes del mundo como el Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York y el Museo de Arte Moderno de París, así como el Museo Tamayo y el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México. Recientemente, se le otorgó el segundo premio *blueOrange*, uno de los más prestigiosos en Alemania y, el Museo Ludwig de Colonia exhibe 672 impresiones digitales suyas con el título *Samurai tree invariant*. Los organizadores se decidieron por el artista mexicano entre un gran número de candidatos también con amplia trayectoria, considerando que “su creación reta nuestra percepción de la realidad y lo hace mediante un gran espectro de obras.”

Su obra concebida como indeterminada y abierta es resultado de una investigación sobre el sitio específico. En el proceso de alterar los objetos y la realidad cotidiana con aguda conciencia de su potencial crítico y poético, resulta clave en su trabajo, el estiramiento de los límites entre objeto y escultura, juego y arte.

En una producción tan amplia y variada como la de Gabriel Orozco, sin duda encontramos desniveles. Entre sus obras más conocidas y logradas está *La DS* -el emblemático auto francés *Citröen DS (la déesse)* seccionado y reensamblado por los extremos- obra técnica y conceptualmente impecable. En el extremo opuesto, tanto por su material como por las asociaciones que desencadena *Piedra que cede*, es una masa de plastilina con el mismo peso corporal de Gabriel, que rodó por las banquetas de Nueva

* “Gabriel Orozco”, *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño y turismo*, (2007).

York recogiendo todos los accidentes y la basura a su paso. Es por así decirlo, una anti-escultura, o bien, una escultura vulnerable; tanto, que resulta indestructible según ha dicho el artista. Es una pieza que puede ejemplificar cómo algunos conceptos del compositor John Cage y la filosofía Zen subyacen en su trabajo: la obra-objeto es pensada como si fuese un sujeto que cede a la realidad y la integra.



Gabriel Orozco, *Piedra que cede*, 1992, plastilina.

Papalotes negros es un cráneo humano adquirido en una tienda de *SoHo* llamada “Evolución”, y es soporte para un dibujo esquemático con grafito que sigue todas las

sinuosidades y bordes: una especie de tatuaje que refiere a capas de lenguaje y signos culturales que nos envuelven, y al mismo tiempo, hacen visibles e invisibles aspectos de la realidad humana y el cuerpo vulnerable. La pieza fue parte de *Documenta X* entre otras obras de dimensiones monumentales.



Gabriel Orozco, *Papalotes negros*, 1997, grafito sobre cráneo, 21.6 x 12.7 x 15.9 cm., Marian Goodman Gallery, Nueva York.

Entre sus obras hay otras que encuentro irritantes y que han sido muy polémicas, casi tanto como las justificaciones que ha dado el artista sobre ellas, como la caja de

zapatos vacía que presentó en la bienal de Venecia. Cuando se le cuestionó sobre ésta obra, dijo que con ella quería causar “la mayor desilusión.” Bien, lo logra. Una vez echados a andar los mecanismos de legitimación oficial en los circuitos artísticos difícilmente se detienen, y la mencionada caja tiene precio en el mercado del arte. Cuando expuso en el Museo Tamayo de la ciudad de México, en una de las conferencias alguien preguntó al artista sobre las razones del monumental diseño de cerveza Sol pintado sobre un muro, dijo entonces socarronamente: “necesitaba un sol en mi planetario”. Y, más recientemente cuando se le preguntó por qué, como curador, solo había seleccionado a seis artistas en la pasada bienal de Venecia, cuando pudo haber seleccionado más (en los otros pabellones se representaba a mayor número de artistas) su respuesta fue que -seis le parecía mejor que siete-. Muy bien, el curador-artista goza de libertad para presentar a sus amigos, pero ¿sus amigos representan realmente lo mejor del arte mexicano contemporáneo? y ¿qué hay de lo que cuesta al erario público la participación en estas bienales? y ¿cuál es el beneficio o estímulo de una selección de tal naturaleza para el desarrollo del arte en nuestro país en toda su riqueza y pluralidad?

La fotografía tiene un lugar destacado en el trabajo de Gabriel Orozco. Más que “obra en sí”, la fotografía cumple distintas funciones. En ocasiones, es un documento que testimonia una acción irrepetible y mínima, cuando por ejemplo, registra el vaho en *Aliento sobre piano*. Es también un vehículo que deja constancia de su manera de operar sobre la realidad. Así, cuando vive en Berlín y compra una *Schwalbe* amarilla, (motocicleta fabricada como prototipo del diseño popular en Alemania del Este), descubre que existe una especie de “hermandad” secreta entre los propietarios de ese modelo que se saludan por las calles; entonces decide fotografiar a cada *Schwalbe* amarilla que encuentra estacionada

junto a la suya. Esta secuencia de actos premeditados y registrados en lapsos de tiempo largos, dieron como resultado la serie *Hasta encontrar otra Schwalbe amarilla*.

Un aspecto que en lo personal me resulta inevitable y necesario, es la identificación de referentes de las obras tanto en el arte del pasado como en la producción contemporánea. En el caso de la obra de Gabriel, él mismo y los críticos como Molly Nesbit y Benjamin Buchloh, han establecido su genealogía en línea con los “mega padres”, como les llama Mira Schor: Marcel Duchamp y Joseph Beuys (línea genealógica privilegiada en la que Picasso está descontado como “mega padre”)².

A propósito, me llama la atención que los críticos que se ocupan de la obra de Gabriel Orozco, parecen preferir la mención constante como referencias legitimadoras de Beuys y Duchamp, e incluso Warhol y no del Arte Povera italiano, al que me parece, debe mucho, como muestra su uso constante de materiales “pobres” como: plastilina, cubetas, pelotas ponchadas, trozos de madera encontrados, hamacas, piedras, naranjas, etcétera. Aunque, como ha señalado Benjamin Buchloch³ al referirse a la obra *Estacionamiento* en la Galería Micheline Szwajcer en Amberes, en 1995, transformada en estacionamiento real por el artista, podemos encontrar una referencia directa a la famosa instalación de Jannis Kounellis en la Galería L'Attico en Roma en 1969, cuando introdujo caballos vivos en la galería y convirtió en caballeriza el espacio.⁴

² Mira Schor, “Patrilineage”, en *Wet: On Painting, Feminism and Art Culture*, Duke University Press, Durham and London, 1997, pp. 98-117.

³ Benjamin Buchloh, “Gabriel Orozco: La escultura de la vida cotidiana”, en *Gabriel Orozco*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Museo Tamayo, 2000, pp. 66-102.

⁴ Quizá, si comparamos la obra y declaraciones de Kounellis (en este mismo trabajo) con las de Gabriel Orozco, podamos encontrar algunas semejanzas y diferencias fundamentales, en aspectos tales como el uso de materiales “pobres”, la manera en que ellos se caracterizan a sí mismos como artistas y la manera en que sitúan su trabajo, así como el distinto enfoque que los críticos adoptan alrededor de ambos artistas.

Para realizar la obra *Home Run*, el artista pide al Museo de Arte de Moderno de Nueva York que negocie con los vecinos la colocación de naranjas en las repisas interiores de las ventanas de los departamentos y oficinas frente a la fachada norte del museo, que se ven desde el jardín escultórico. La obra es claramente eso: una negociación entre el espacio interior y el exterior del museo. Como parte del concepto de la obra, el museo es llevado a sus límites como contenedor del arte “inmortal” y consagrado, al mismo tiempo que, por un tiempo breve, se ve ocupado de la vida perenne de unas simples naranjas en las ventanas de enfrente. La obra altera las categorías tradicionales de naturaleza muerta, objeto, fetiche privado, interior, paisaje, escultura e instalación. Al respecto de esta obra, Buchloch afirma que “Orozco comprende la naturaleza precaria del objeto escultórico entre los fetiches privados y el espectáculo público”.⁵

Un aspecto no explorado es el iconográfico: ¿de dónde proviene el objeto “naranjas” como signo de confluencia en la obra de Gabriel Orozco? El mismo artista utilizó naranjas en una obra anterior *Turista maluco* de 1991, en la que fotografía naranjas aisladas sobre las mesas de un mercado en las calles de un poblado de Brasil. Una asociación que a mí me viene a la mente con la obra *Home Run*, es el cuadro de *Los esposos Arnolfini* de Van Eyck, un hito obligado para la historia del arte en donde se encuentra pintada una naranja en la repisa de la ventana. Haciendo una lectura contemporánea de ésta obra, creo que se podrían abordar cuestiones semejantes a las discutidas en torno a la obra de Gabriel, por ejemplo: negociación entre el espacio público y el privado, lo que nos ofrece el artista en el sentido de posibilidad de fisgonear dentro de un

⁵ Benjamin Buchloh, “Gabriel Orozco: La escultura de la vida cotidiana”, en *Gabriel Orozco*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Museo Tamayo, 2000, p. 88.

interior burgués, el cuadro mismo como fetiche privado y su nueva ubicación dentro del espacio público del museo.

A estas alturas, pienso que es necesario comenzar a discutir la influencia y repercusiones de la obra de Gabriel Orozco en la obra de otros artistas. Algunos amigos que dan clases en La Esmeralda o en la ENAP, me han dicho que “todos sus alumnos quieren ser Gabriel Orozco”. Estamos hablando de todo un fenómeno. En el paso de una generación a otra, dejaron de ser referencia los pintores, escultores y grabadores de la escuela mexicana y, para estos jóvenes que aspiran a ser artistas, tampoco son ya referencias aceptables ni la llamada generación de Ruptura, ni la generación de “los grupos” (como Proceso Pentágono, Suma, Tlacuilas y retrateras, etc). Definitivamente, el concepto mismo de arte y artista han cambiado rápida y radicalmente. Sin embargo, justo aquí nos encontramos en un punto crítico: el arte desvinculado de la historia y con una enorme pretensión de autosuficiencia, corre el riesgo de ser apenas discernible dentro del mar de provocaciones amplificadas mediáticamente; hecho hace cinco minutos, nació ya pasado de moda. Y, lo que es quizá peor, en medio del vértigo, se desdeñan o desconocen las referencias que justamente harían legible la obra. De ahí mi interés en buscar los referentes. Aquí viene al caso mencionar la obra que presentó Damián Ortega en la pasada Bienal de Venecia siendo curador Gabriel Orozco. La pieza de Ortega consistió en un Volkswagen Sedán desarmado. Aunque la pieza llamó la atención y fue muy fotografiada en los medios, en las reseñas que encontramos, con excepción del artículo de José Manuel Springer⁶, no se hace mención alguna a su

⁶ “Una pieza que llamaba la atención fue la instalación de Damián Ortega, un Volkswagen sedan desarmado de manera que se puede ver claramente la estructura del vehículo. Resulta una versión masculina de la famosa pieza de Orozco, el Citroën cortado por la mitad y reunificado, solo que esta presenta el automóvil desmembrado, volando en el aire, que por oposición al Citroën alude a connotaciones masculinas.” En José Manuel Springer “La

fuente más inmediata y obvia: la obra del mismo Gabriel Orozco. Si Gabriel compacta *La Citroën*, Ortega realiza la operación inversa: desmembra un Volkswagen en clara alusión a la obra de su amigo y estableciendo una continuidad discursiva con éste.

La muestra en el Palacio de Bellas Artes que reúne 140 piezas provenientes de colecciones privadas y museos de México, Estados Unidos, Brasil, Puerto Rico, España, Francia, Suiza, Inglaterra e Italia, sin duda es una oportunidad para acercarse a un trabajo complejo e influyente, que como obra abierta, tiene implicaciones conceptuales y contextuales que se mantienen en proceso de interpretación.

REFLEXIONES FINALES

Realizar este trabajo me ha permitido primero, reunir material disperso en diversas publicaciones periódicas, y en un segundo momento, teniendo una cierta distancia que sólo da el tiempo, observar críticamente los materiales.

Cuando comencé a escribir sobre arte no contaba con una preparación previa, pero encuentro ahora que esta es la condición de la gran mayoría de los críticos de arte, ya que dentro de las carreras de historia, literatura o arte, no hay cursos especializados ni en México ni en otros países. De manera que mi reflexión sobre las implicaciones de tal ejercicio recurriendo a textos teóricos, también se da *a posteriori*.

El artista visual, crítico y teórico Ramón Almela¹ escribe:

“La crítica de arte actual se diversifica en análisis cultural, alegato académico, ensayo filosófico, relato descriptivo y escrito poético. El crítico se confunde en papeles de curador, y las disciplinas de su procedencia se amplían. Ante este estallido sobre la identidad y función de la crítica de arte, apuntaría, siguiendo a James Elkins, tres cualidades que debería poseer el texto crítico: Una, el texto de crítica de arte debe ser abiertamente ambicioso buscando comparar la obra con pasados trabajos, relacionándolo en contexto histórico. Dos, el texto debe ser fundamentado en conocimiento teórico elaborando un juicio sustentado con argumentos, y no sólo creado a partir de opiniones viscerales intuitivas. Y tres, el texto de crítica de arte debe procurar enlazar lo periodístico con lo académico en arte como testimonio y reportaje del arte contemporáneo.”

De manera general, puedo decir que en los textos reunidos intenté que estuvieran presentes la primera y la tercera de las cualidades que Elkins considera importantes en la crítica y en menor medida la segunda (“el texto debe ser fundamentado con conocimiento teórico”), aunque en algunos artículos este conocimiento teórico se encuentra más bien

¹ En http://www.replica21.com/archivo/articulos/a_b/348_almela_replica21.html

implícito en el establecimiento de relaciones y puntos de vista. Quizá sea en los artículos sobre arte y género en los que la reflexión teórica sea más explícita.

Debo señalar entre mis limitaciones, el desconocimiento de autores fundamentales, no solo de la crítica internacional, sino de la producida en México y Latinoamérica. Por ejemplo, entre los autores importantes que he comenzado a leer solo muy recientemente, están Damián Bayón, Juan Acha, James Elkins y Ana María Guasch. Sin embargo, al leer las respuestas de Damián Bayón a Francisco Vidargas² en una entrevista, pienso que mi disposición al ver las obras y escribir sobre ellas, se encontraba muy cerca de la suya cuando contesta la pregunta: ¿Cual es la condición primordial que requiere una obra para que a usted le interese y la analice? Bayón responde:

“Me acerco a la obra sin prejuicios, me pongo delante de ella y empiezo a reaccionar: digo lo que veo. La gente que va a los museos no tiene esa disponibilidad, va a favor o en contra de las obras que verá. El papel del crítico es el de poner en situación al espectador, y en eso yo soy optimista porque creo, como Sócrates, que el hombre sabe.”

Por otra parte, en la introducción a este trabajo hablo de los artistas que han escrito sobre arte, siendo fundamentalmente desde éste lugar que he tratado de escribir “diciendo lo que veo.” Buscando apoyos para justificar esta postura, puedo citar a Antonio Alatorre³ quien dice:

“La palabra *Teoría* viene de un verbo griego que significa <mirar>, y no más. Cada ser humano tiene su visión, su mirada, su <teoría>. Cada quien tiene asimismo su <criterio>, el cúmulo de experiencias y circunstancias de donde brotan, espontáneos, el <Esto me gusta> y el <Esto no me gusta> (o el <Esto no acaba de gustarme>). Son las cosas elementalísimas que dice, de hecho, todo buen crítico <profesional>, sólo que él con refinamiento, o con un gran

² Francisco Vidargas, “Damián Bayón en México”, publicado originalmente en *El Día, El Gallo Ilustrado*, 1993, No. 1614, 30 de mayo de 1993, pp. 11-12. <http://textosdispersos.blogspot.com/2007/01/dam>

³ En el prólogo a *Escrituras de Frida Kahlo* de Raquel Tibol, (1999) México: Plaza y Janés, 2004, pp. 9-10.

esfuerzo de disquisiciones. Pero la *Teoría* y la *Crítica* son entidades abstractas: lo real, lo tangible, son los millones de teorías y de criterios diversos que existen.”

En su momento, los artículos aquí reunidos surgieron pensando en un público amplio, mientras que este trabajo se dirige a un ámbito más especializado de académicos, profesores y estudiantes de arte. Cuando al escribir pensaba en un “público amplio”, imaginaba personas a las que probablemente mis textos les animaran a ver una exposición, a conocer más sobre un artista o simplemente, compartir conmigo el placer de ver una obra interesante pensando en algunos problemas. En este sentido, consideré fundamental exponer mi punto de vista con la mayor claridad posible, sin preocupaciones por un estilo literario ni por establecer discusiones teóricas.

Como menciono en la introducción, el medio y el público a quien se dirige un texto influyen en algunas cuestiones como la extensión (espacio limitado por la publicación) y la intención (si se trata de “crear” públicos se escribe con matices diferentes que si se trata de “hacer crítica”). El público para una guía de entretenimiento (*Dónde ir/Fun*), una revista especializada en arquitectura (*Adhoc*), un periódico de circulación nacional (*La Jornada*), o el público que acude a conferencias o presentaciones de libros, determina en parte el tono, la cantidad de información documentada, las referencias a otros autores y la pertinencia o no de introducir elaboraciones teóricas. Mientras colaboré para la revista *Dónde ir/Fun*, no sólo era muy consciente de que la intención fundamental era acercar a un público de clase media y alta a la oferta del arte contemporáneo en la ciudad de México, sino que debía también tener en cuenta a lectores del medio como los funcionarios de museos, coleccionistas y al propio editor de la revista, Alberto Labarta, experimentado promotor cultural y también coleccionista muy informado sobre la escena del arte contemporáneo. Paradójicamente, fue en esta revista con formato de guía de entretenimiento, en la que por

mi inexperiencia y las demandas que se me planteaba, escribí bajo una enorme exigencia, aunque los resultados entre un artículo y otro sean muchas veces desiguales.

En *Adhoc* las condiciones fueron muy distintas. Su público lo conforman arquitectos, ingenieros, constructores y un “público en general” muy difuso. La sección de arte cumplía allí una función accesoria que intentaba suavizar la aridez a los contenidos especializados y técnicos de la revista. Si bien tenía mayor espacio, que traté de aprovechar con artículos más informados que incluyeran elementos contextuales y teóricos, otras condiciones hicieron difícil mi colaboración en ella, tales como la casi impredecible periodicidad de la revista, la falta de claridad de los editores respecto a lo que querían con la sección y la definición de lectores más “focalizados”, pero que yo sentía también más invisibles.

Los dos artículos que escribí para la sección *La Jornada Semanal* del diario *La Jornada* están entre los que más me gustan, tanto porque los escribí bajo una necesidad casi imperiosa de decir lo que plasmé, como por la exigencia que me planteaba la publicación en este medio prestigioso y de circulación nacional.

La enorme oferta cultural en la ciudad de México no se corresponde con el registro y la reflexión sobre ella en los medios impresos de nuestro país, ni tampoco con la que debería ser correlativa producción académica de análisis y teoría. Es común que una exposición tenga difusión, pero no crítica, esta es una queja constante entre los artistas. Y, no solamente hay pocas columnas de crítica de artes visuales en los diarios y revistas, sino que se han cancelado algunas que existían. Lamentablemente, hace poco desapareció la columna de la artista y crítica Mónica Mayer de las páginas de *El Universal* después de 20 años de sostenerla semanalmente a cambio de una retribución económica ridícula. Y,

paradójicamente, son artistas como Mayer⁴ quienes se han abocado a la tarea de documentar el trabajo y acciones de otros artistas, tarea que al parecer, no interesa a muchos historiadores mexicanos.

Otro ejemplo relativamente reciente que señala carencias, es la recepción polémica que tuvo la exposición “La era de la discrepancia.” El artículo que aquí incluyo sobre esta exposición no se publicó en la revista *Adhoc*, revista a la cual estaba destinado, marcando el fin de mi colaboración en dicho medio. Y, algunos artículos que la comentaron⁵, señalaron no solamente las ausencias remarcables de artistas en esta revisión (Ana Mendieta, Arnold Belkin, Carlos Aguirre, La semana Cultural Lésbico Gay, Polvo de Gallina Negra, etc.) sino sobre todo, el vacío y desatención analítica, teórica e histórica en la investigación hacia esos treinta años de producción plástica en México, un vacío que la exposición intentaba subsanar, al mismo tiempo que acentuó.

Hay que mencionar que a falta de espacios académicos y revistas especializadas con un enfoque crítico, han surgido en los últimos años en México tres páginas en *internet* que tratan de dar cabida y difundir la reflexión que no tiene espacio en los medios impresos convencionales, ellos son: *Pinto mi raya* de Mónica Mayer y Víctor Lerma, *Réplica 21* de José Manuel Springer y *Criticarte* de Ramón Almela.

⁴ Además del anteriormente citado libro “Rosa Chillante” Mónica Mayer es autora de *Escandalario: Los artistas y la distribución del arte*, México: Fonca, Pinto mi raya, ExTeresa Arte Actual y Fundación Bancomer, 2006.

⁵ Vale la pena mencionar al menos cuatro de ellos: José Manuel Springer (2007), “La carrera de la discrepancia, la rebeldía y la asimilación del arte” en http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/510_springer_discrepancia.htm; Luis Rius Caso (2007) en http://luisrius.arteven.com/07_la_era_de_la_discrepancia.html; Carlos Aranda Márquez (2007), “Los (h)usos de la historia” en <http://www.arteamerica.cu/14/dossier/aranda.htm> y Mónica Mayer (2007) “La historia es de quien la trabaja” en <http://www.el-universal.com.mx/columnas/65618.html>

No pretendo que los textos aquí reunidos suplan las carencias o den respuestas, son solo un intento por encadenar algunos ensayos de crítica que dan testimonio, así sea de manera parcial, del múltiple y rico acontecer plástico en nuestra ciudad. Es también, una manera de reconocermé dando voz a mis ideas y a mi manera de “comprender con los ojos”, para aludir a la frase tan querida de Luis Argudín cuando cita a Fernando Pessoa⁶. Enfatizando que es quizá este “comprender con los ojos” de pintora, lo que puede hacer una diferencia con los textos de críticos que provienen de otros campos tales como la historia, la literatura, la poesía o la filosofía. Este “comprender con los ojos”, tiene lugar desde la elección de una exposición entre muchas otras, hasta la reflexión más o menos afortunada sobre cada obra y artista.

Un asunto que me saltó a la vista al realizar esta revisión crítica, es la distinta valoración de la obra en el momento y sitio de la exposición comentada y, posteriormente revisitada en un contexto distinto, como la colección de un museo. Un ejemplo, es el gran tapete rojo con la imagen grabada de la guadalupana que Mona Hatoum incluyó en su exposición del Laboratorio de Arte Alameda (Ex-Pinacoteca Virreinal), y que desde mi punto de vista, ya como parte de la colección actual del Museo Muros en Cuernavaca es un objeto más que ha perdido valor simbólico. Sé que habría que plantear las preguntas en cada caso y respecto a cada obra. En este punto, solo quisiera señalar un problema en el que se mezclan: la necesidad de documentación e historia del objeto artístico, la construcción de legitimidades y el comercio en juego, dentro del cual se encuentran el artista y la obra, pero

⁶ El fragmento del poema de Fernando Pessoa (bajo el seudónimo de Alberto Caeiro) está transcrito en el texto de Santiago Espinoza de los Monteros (2002) en el catálogo de la obra *Comprendí con los ojos* de Luis Argudín: *Es fácil definirme. Viví como réprobo. Amé las cosas sin sentimentalismo. No tuve deseos irrealizables, no me cegué. El mismo oír no fue sino compañía del ver. Comprendí que las cosas son reales y diferentes. Lo comprendí con los ojos, no con el pensamiento. Comprenderlo con el pensamiento sería hacerlas iguales.*

también cada vez más los criterios de los curadores como protagonistas en un medio institucionalizado y conformado. Hace más de treinta años el dramaturgo y director de teatro polaco Tadeusz Kantor,⁷ uno de los primeros en realizar *happenings*, antecedentes de los *performances* actuales decía en un manifiesto y ha repetido en entrevistas:

No me gustan los embotellamientos, en 1973 escribí el esbozo de un nuevo manifiesto, que toma en consideración esta situación falsa. Este era el comienzo: Desde Verdún, el Cabaret Voltaire y el Water-Closet de Marcel Duchamp, cuando el “hecho artístico” fue tapado por el tronar de la Gran Berta, la DECISIÓN siguió siendo la última posibilidad que le quedaba al hombre para intentar cualquier cosa que antes o ahora fuera inconcebible. Durante largo tiempo, fue el estimulante primero de la creación, una condición y una definición del arte. En estos últimos tiempos, millares de individuos mediocres, toman decisiones sin escrúpulos ni reticencias de ninguna especie. La decisión se ha transformado en un asunto trivial y convencional. Lo que era un camino peligroso es hoy una cómoda autopista –seguridad y señalización hipermejoradas. Guías, mementos, paneles indicadores, cartelitos, centros, complejos de arte- todo lo que garantiza una perfecta creación artística. Somos testigos de una LEVA EN MASA de comandos de artistas, de combatientes callejeros, de artistas de choque, artistas carteros, escritores, viajeros de comercio, saltimbanquis, encargados de oficinas y agencias. En esta autopista que a partir de ahora es oficial, el tráfico crece cada día y amenaza con ahogarnos con un torrente de borroneos insignificantes y pretendidos efectos teatrales. Hay que abandonarla lo más pronto posible, pero no es tan fácil. Y mucho menos porque –ciega y garantizada por el alto prestigio del INTELECTO, que cubre igualmente a sabios y a tontos- está en su apogeo la OMINIPRESENTE VANGUARDIA...

Después del recorrido que proponen los textos aquí reunidos, y sin desconocer el valor de artistas de incuestionable valor como Jannis Kounellis, Ana Mendieta o Julio Le Parc, estoy convencida de que si existe en el momento actual una posición de resistencia a tal “leva en masa”, ésta se encuentra en la recuperación desde su tradición e historia, de las “artes tradicionales” como la pintura, dibujo, escultura y gráfica, que realizan cotidianamente los artistas vivos en nuestro país y en otros, como algunos de los comentados en este trabajo: Leonora Carrington, Ignacio Salazar, Luis Argudín, Manuel

⁷ Tadeusz Kantor, (1977). *El teatro de la muerte*, Buenos Aires: Ediciones la flor, 1987, pp. 244-245, (las cursivas son del autor).

Marín, Marianela de la Hoz, Teresa Velázquez, Beatriz Ezbán, y Rodrigo Ayala. Pero también habría que mencionar a otros como los fridos (Arturo García Bustos, Guillermo Monroy, Fanny Rabel, Arturo Estrada), Rina Lazo, Francisco Toledo, Manuel Felguérez, Gilberto Aceves Navarro, Gabriel Macotela, Othón Téllez, Francisco Castro Leñero y tantos otros. Así como en la escultura resisten Ángela Gurría, Maribel Portela (reseñadas en este trabajo), Kioto Otta y Edna Pallares, para dar solo algunos ejemplos.

Como pintora y también como espectadora, me preocupa el desdén actual de muchos curadores y espacios institucionales hacia la pintura, el dibujo, la escultura y la gráfica. Un ejemplo en estas fechas (agosto de 2008), son las tres exposiciones simultáneas de obra que usa como soporte la fotografía exhibiéndose actualmente en el Museo Tamayo de los artistas: Henrik Hakansson, Artur Barrio y Jeff Wall, al mismo tiempo que no es posible ver ni una sola obra de Rufino Tamayo ni de la valiosa colección permanente del museo. Por otra parte, es notable que la Fundación de la Colección Jumex aparece como patrocinadora en los *logos* de las tres exposiciones, lo que a mí me genera sospechas sobre su interés particular en el apoyo de dichas exposiciones. Por lo que cabría preguntarse ¿Desde cuando los museos públicos pasaron a ser simples escaparates exclusivos de artistas apoyados por colecciones privadas como la mencionada? ¿Dónde quedan la misión, historia y proyección del propio museo? Por supuesto que me interesa el “arte contemporáneo”, pero estas tres exposiciones simultáneas desplazan por completo a otras producciones, así como a la misma colección del Museo Tamayo, ocupando los espacios que al mismo tiempo les son vedados a artistas mexicanos y latinoamericanos que cuentan con mucha mayor trayectoria, calidad e interés que los mencionados.

Por otra parte, en términos temporales, los textos de este trabajo prácticamente cubren el sexenio foxista, cuyo balance en cuanto a políticas culturales resulta muy

negativo, por no decir desastroso. Por un lado se otorgan unas cuantas becas a artistas y apoyos a proyectos, y por otro lado, se gastaron 2 mil trescientos millones de pesos en dos años en la megabiblioteca José Vasconcelos que como sabemos, tuvo que ser cerrada por fallas en su construcción. Este derroche no significa más que corrupción e ignorancia de un “gobierno” que prometió el “cambio” sólo para dar paso a otro que navega en la ilegitimidad. Y, ¿qué podíamos esperar de la cultura? si como recordó Carlos Monsiváis el ex-presidente Fox presumió a los artistas e intelectuales durante su campaña: “Ustedes se formaron leyendo libros, yo me formé mirando las nubes”. En este caso, agregó el escritor, “una *nuboteca* sería quizá lo más apropiado”.⁸

Comencé a escribir sobre arte al mismo tiempo que descubría la crítica feminista en la historia y teoría del arte. Gracias a dicha producción académica pude ver y ser consciente de la omisión de las artistas mujeres, con todas sus consecuencias en la revisión de la escritura de la historia y la producción cultural en general. Al finalizar esta tesis y revisando literatura sobre crítica para este trabajo⁹, soy más consciente de otras omisiones no menos irritantes. He leído a posteriori, con el fin de articular y concluir de una manera razonable este trabajo a algunos textos de autores que no conocía. Leyendo a dichos autores me encuentro haciéndome preguntas semejantes a las que me hice cuando descubrí a las historiadoras feministas: ¿No existen los críticos ni los teóricos mexicanos para los teóricos y críticos con mayor influencia internacional? ¿Si no son mencionados es porque su trabajo no es relevante? ¿Tiene sentido para nosotros tomar como referentes teóricos a quienes no

⁸ Villamil, Genaro (2007). “Faraónico despilfarro”, *Proceso*, N. 1585, 18 de marzo de 2007, p. 9.

⁹ Aquí agradezco tanto a Blanca Gutiérrez como a Karen Cordero sus sugerencias de literatura sobre crítica.

consideran en su reflexión ni el arte que se produce en nuestro país, ni lo que se escribe sobre él en México ni en Latinoamérica?

Encontré por ejemplo que James Elkins¹⁰ considera para su análisis casi exclusivamente publicaciones y críticos del mundo anglosajón. Y, Anna María Guasch en su libro *El arte del siglo XX*¹¹ hace una única mención a Diego Rivera y a Siqueiros, junto con otros artistas latinoamericanos como Wilfredo Lam, Joaquín Torres-García, Ana Mendieta y unos cuantos más, en una nota a pie de página en la última sección su libro. En dicha historiografía cuenta solamente la producción europea y norteamericana. Creo que si a esta autora no le interesa o no conoce la producción latinoamericana, está bien, pero su libro se titula: *El arte del siglo XX* y tiene una circulación importante en los países hispanohablantes y sus medios académicos. Si los artistas mexicanos y latinoamericanos más importantes y sus innegables aportaciones a la cultura universal no tienen ningún peso en estas obras de historiografía globalizantes, leídas éstas acríticamente y concediéndoles “autoridad” en la materia, corremos el riesgo de desconocer o de olvidar el valor de nuestras propias producciones.

En relación con lo anterior, considero entonces necesario abordar de nuevo la riqueza y originalidad del arte desde nuestro país y nuestro continente; así como elaborar genealogías, reflexionar sobre el propio lugar en la tradición latinoamericana y pensar sobre

¹⁰ “Al fin y al cabo, ¿quiénes son los críticos de arte contemporáneos importantes? No es difícil nombrar críticos que ocupan puestos destacados: Roberta Smith y Michael Kimmelman en *The New York Times*, o Peter Schjeldahl en *The New Yorker*. Pero entre los que no tienen la suerte de trabajar para publicaciones con tiradas de más de un millón de ejemplares, ¿quién cuenta como una voz realmente importante en la crítica actual? Mi lista de los escritores más interesantes incluye a Joseph Masheck, Thomas McEvelley, Richard Schiff, Kermit Champa, Rosalind Krauss y Douglas Crimp, pero dudo que sean un canon para nadie más, y la nube de nombres que hay detrás amenaza con convertirse en infinita.” en http://salonkritik.net/06-07/2007/10/criticos_y_fantasmas_james_elk.php

¹¹ Guasch, Anna María (2000). *El arte del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma.

nuestras aportaciones a la cultura universal desde una perspectiva distinta a la que se pretende que aceptemos desde la “cultura globalizada” que no quiere decir más, que cultura europea y norteamericana (para la cual de todas maneras parece que no existimos) y que se impone como verdad universal sobre otras culturas “periféricas” o “menores”.

Si en la producción artística asistimos a una constante ruptura y discontinuidad entre una generación y la que sigue, me parece que ocurre otro tanto en el terreno de la crítica y la teoría del arte en Latinoamérica. En este punto, por ejemplo me pregunto dónde estaría la continuidad de las formulaciones de autores como Juan Acha y Damián Bayón, si es que la hay.

Finalmente, vista la cuestión desde una perspectiva más positiva, creo que los vacíos y omisiones nos indican un amplísimo territorio para pensar el arte desde nuestro país y desde América Latina creando una articulación con una voz propia. Valga entonces este trabajo al menos como un intento por dar testimonio sobre una pequeña parte del enorme panorama del arte desde nuestro territorio y perspectiva.

FUENTES DE CONSULTA

ABERTH, Susan L., *Leonora Carrington: Surrealismo, alquimia y arte*, Madrid: Conaculta/Turner, 2004.

ARGUDÍN, Luis, *Comprendí con los ojos*, Galería Alva de la Canal, Universidad Veracruzana, Museo Histórico de Tlalpan, México: Conaculta-Fonca-ENAP-UNAM-Estampa Artes Gráficas, 2006.

AYALA, Rodrigo, *Piedra y madera: Metal*, catálogo, México: Fundación Sebastián, A.C., 2003.

----- *La casa: Piedra y madera: energía*, tesis de licenciatura en Artes Visuales, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México, 2004.

BENJAMIN, Walter (1935). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Ítaca, 2003.

BLOCKER, Jane, *Where is Ana Mendieta?* Durham and London: Duke University Press, 1999.

BORZELLO, Frances, *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1998.

----- *A World of Our Own: Womens as Artists Since the Renaissance*, New York: Watson-Guptill Publications, 2000.

BOWLT, John y Drutt, Matthew, (eds.), *Amazons of the Avant Garde: Exter, Goncharova, Popova, Stepanova, Rozanova, Udaltsova*, New York: The Salomon Guggenheim Foundation, 2000.

BROUDE, Norma and Garrard, Mary D. (eds.), *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, Harper and Row, Publishers, New York, 1982.

CARRILLO, Jesús (2003) "La crítica de la crítica", en Anna María Guasch (coord.), *La crítica del arte: Historia, teoría y arte*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.

CORDERO REIMAN, Karen, "Discursos de género en la historiografía del arte", en *Memoria del Primer coloquio de arte y género*, México: Instituto Nacional de las Mujeres, 2002, pp. 39-48.

----- y Sáenz, Inda (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Conaculta-Fonca, Universidad Iberoamericana, Curare: Espacio crítico para las artes, Programa de Estudios de Género de la UNAM (PUEG-UNAM), 2007.

CROPPER, Elisabeth (1992). "Artemisia Gentileschi: La pintora", en Giulia Calvi (ed.), *La mujer barroca*, Madrid: Alianza, 1995, pp.189-212.

CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona: Ediciones Destino/ Thames and Hudson, 1992.

DE ALVARADO, Dulce María, *Performance en México: Historia y desarrollo*, tesis de licenciatura en Artes Visuales, México, UNAM, 2000.

EZBÁN, Beatriz, *Principio de incertidumbre*, Museo de Arte Moderno, México: Conaculta-Inba, 2004.

GABRIEL OROZCO, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2000.

GILBAUT, Serge, “¿Usted ya pertenece a la historia?” *Mitos de permanencia y fugacidad. IV Simposio Internacional sobre Teoría de Arte Contemporáneo*, SITAC, Ciudad de México, 2005.

GOMBRICH, Ernst, *Historia del arte*. Barcelona: Editorial Alianza, 1963.

GONZÁLEZ, Laura (1998), “El rectángulo roto: La fotografía más allá de sus bordes”, *Curare: Espacio crítico para las artes*, México, N. 13, julio-diciembre de 1998.

GREENAWAY, Peter, *Ubicuidades y artificios: Cine y pintura*, Museo Rufino Tamayo, México: Conaculta-Inba, 1997.

GUASCH, Anna María, *El arte del siglo XX*, Madrid: Alianza Forma, 2000.

----- (coord.), *La crítica del arte: Historia, teoría y arte*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.

GUTIÉRREZ, Griselda (coord.), *Feminismo en México: Revisión histórico- crítica del siglo que termina*, México: PUEG-UNAM, 2002.

HAMBURGER BAHNHOF MUSEUM, Museum for the Present Berlin. Munich, Germany: Prestel Museum Guide, Prestel-Verlag, 1997.

HOCKNEY, David, *El conocimiento secreto*, Barcelona: Ediciones Destino, 2001.

IRIARTE, María Elvira y Ortega, Eliana, (eds.), *Espejos que dejan ver: Mujeres en las artes visuales latinoamericanas*, Ediciones de las mujeres, N.33, Santiago de Chile: Isis Internacional, 2003.

KANTOR, Tadeusz (1977). *El teatro de la muerte*, Buenos Aires: Ediciones la flor, 1987.

KRAUSS, Rosalind (1985). “La escultura en el campo expandido” en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 289-303.

LA MIRADA FUERTE: Pintura figurativa de Londres, catálogo, México: CONACULTA-Museo de Arte Moderno, 2000.

LAMAS, Martha, *La construcción cultural de la diferencia sexual*, México: Porrúa, PUEG-UNAM, 2003.

- MARÍN, Manuel, *Metamorfosis*, México: Fonca/Nostra Ediciones, 2005.
- MAYER, Mónica, *Rosa Chillante: Mujeres y performance en México*, México: Conaculta-Fonca-Pintomiraya, 2003.
 ----- *Escandalario: Los artistas y la distribución del arte*, México: Conaculta-Fonca-Inba/Fundación Bancomer/Pintomiraya, 2006.
- MERLET, Agnés, *Artemisia*, película, Francia, 1997.
- NOCHLIN, Linda, *Women, Art and Power and Other Essays*, New York: Harper and Row, Publishers, 1998.
- ORAZIO AND ARTEMISIA GENTILESCHI*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2001.
- PAZ, Octavio, *Los privilegios de la vista: Arte Moderno Universal. Arte de México. Obras completas, IV*, Edición del Autor, Segunda edición, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, México, 2001.
- POLLOCK, Griselda, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, New York: Routledge, 1988.
 ----- *Generations and Geographies in the Visual Arts*, New York: Routledge, 1996.
 ----- *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London: Routledge, 1999.
- PORTELA, Maribel y Torres, Paloma, *Construyendo con la mirada*, Museo Carrillo Gil/Museo Rafael Coronel, Milán: Conaculta-Inba-Landucci Editores, 1999.
 ----- *Diosas de todos los días: Esculturas*, México: Galería Itatti/Carolina Herrera, New York, Conaculta, 2002.
- READ, Herbert, *Carta a un joven pintor*, Buenos Aires: Ediciones siglo veinte, 1964.
- RELEER A SIQUEIROS*, Cenidiap-TAI, México: Conaculta-Inba, 2000.
- RIVERA, Diego. *Arte y política*, Selección, prólogo y notas de Raquel Tibol. México: Editorial Grijalbo, 1979.
 ----- "Los artistas siempre con el pueblo", *Proceso*, 20 de agosto de 2006, N. 1555, pp. 74-79.
- SÁENZ, Ina, "Impresiones feministas en la plástica en México" *Feminismo en México: Revisión histórico-crítica del siglo que termina*. Griselda Gutiérrez, coordinadora. México: PUEG-UNAM, 2002, pp. 443-463.
 ----- "Imágenes y contraimágenes de seis artistas visuales en México: Mónica Mayer, Carla Rippey, Magali Lara, Marianela de la Hoz y Mónica Castillo", *Memoria del Primer coloquio de arte y género*, México: Instituto Nacional de las Mujeres, 2003, pp. 109-124.
 ----- *Maestras discípulas y alegorías*, catálogo, México: Museo Universitario del

Chopo, Instituto Nacional de las Mujeres, 2005.

SALAZAR, Ignacio, *Sobre la duda*, catálogo, Museo de Arte Moderno, México: Conaculta-INBA, 1999.

----- “La tela es piel: La abstracción, una realidad total”, *Universidad de México*, revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, num. 605-606, pp. 51-58.

----- *Un lugar en la pintura*, tesis de Maestría en Artes Visuales, orientación en Pintura, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Posgrado en Artes Visuales, UNAM, México, 2002.

SCHOR, Mira, *Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture*, Durham and London: Duke University Press, 1997.

SIERRA, Santiago, *Jannis Kounellis en México*, catálogo de la exposición, noviembre 1999, marzo 2000, México: MUCA-MÓVIL-UNAM, 2000.

SOSA, Víctor, *Derivas del arte contemporáneo en México*, México: Editorial Praxis, 2003.

TIBOL, Raquel, *Ser y ver: Mujeres en las artes visuales*, México: Plaza y Janés, 2002.

----- *Diego Rivera. Luces y sombras*, México: Lumen, 2007.

----- *Escrituras de Frida Kahlo*, (1999) México: Plaza y Janés, 2004.

VASARI, Giorgio (1550-1568). *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, México: UNAM, 1996.

VICENS, Francesc, *Arte abstracto y arte figurativo*. Biblioteca Salvat de Grandes Temas, Barcelona: Salvat Editores, 1973.

VILLAMIL, Genaro, “Faraónico despilfarro”, *Proceso*, 2007, N. 1585, 18 de marzo de 2007, p. 9.

ZURIÁN, Tomás, “Arte y significación ideológica en Siqueiros: hallazgo iconográfico de América tropical”, *La Jornada*, 13 de septiembre de 1997, p. 28.

Páginas electrónicas:

[//es.wikipedia.org/wiki/Bernd_y_Hilla_Becher](http://es.wikipedia.org/wiki/Bernd_y_Hilla_Becher)

<http://www.replica21.com>

<http://www.criticarte.com>

<http://www.pintomiraya.com.mx>

ÍNDICE DE TEXTOS EN ORDEN CRONOLÓGICO

- “Artemisia Gentileschi”, *La Jornada Semanal, La Jornada*, 21 de junio de 1998, p. 12.
- “Jannis Kounellis en México: Arte Povera”, *Dónde ir/Fun*, enero, 2000, p.76.
- “Jannis Kounellis: La poética de la absorción arquitectónica”, *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño y turismo*. N. 1, Año 10. México, 2000, pp. 58-61.
- “Ana Mendieta: Retrospectiva”, *Dónde ir/Fun*. Marzo, 2000, p. 77.
- “La mirada fuerte: Pintura figurativa inglesa”, *Dónde ir/Fun*, abril, 2000, p.72.
- “Gabriel Orozco: Arte plástico conceptual”, *Dónde ir/Fun*, 2000, noviembre, 2000, p. 86.
- “Fernando Botero”, *Dónde ir/Fun*, marzo, 2001, p. 72.
- “La supuesta -neutralidad- en las artes plásticas en México: Falacia que invisibiliza a las artistas”, *Triple Jornada, La Jornada*, 2 de abril, 2001, pp. 4 y 5.
- “La otra cara de Rulfo”, *Dónde ir/Fun*, octubre, 2001, p. 61.
- “Fotografía de Hiroshi Sugimoto”, *Dónde ir/Fun*, diciembre, 2001, p.50.
- “Carlos Aguirre: Obsolescencia programada”, *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño, y turismo*, Año 12, N 3, 2002, pp. 68-71.
- “El sedimento de la luz: La pintura de Ignacio Salazar”, *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño y turismo*, abril-mayo, 2002, pp. 56-59.
- “Distancia y proximidad”, *Dónde ir/Fun*, junio, 2002, pp.34-35.
- “Eduardo Chillida”, *Dónde ir/Fun*, julio, 2002, pp.54-55.
- “Matrices fotogénicas: Siqueiros y la fotografía”, *Dónde ir/Fun*, septiembre, 2002, pp.28-29.
- “Marianela de la Hoz: Una dosis de curare”, *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño, y turismo*, Año 12, N. 4, noviembre, 2002, pp. 61-63.
- “El espacio interior: la escultura de Eduardo Chillida”, *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño y turismo*, Año 12, N.5, diciembre, 2002, pp. 59-61.
- “Historia natural: Pintura de Luis Argudín” *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño, y turismo*, 2003, N. I, Año 13, pp. 64-67.
- “Espejos que dejan ver: Mujeres en las artes visuales en América Latina”. Presentación del

libro. www.mujereshoy.com/secciones/1473.shtml, Casa de la Humanidades, UNAM, 2003.

“La naturaleza revelada de Angela Gurría”, *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño, y turismo*, 2004, N. 2, Año 14, pp. 54-55.

“Principio de incertidumbre: Pintura de Beatriz Ezbán”, *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño y turismo*, Año 16, N.1, pp. 70-73.

“Leonora Carrington”, *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño y turismo*, abril-mayo, 2006, Año 16, N. 2, pp.72-73.

“Las obras cinéticas de Julio Le Parc”, *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño y turismo*, julio, agosto, 2006, Año 16, N. 3, pp.84-87.

“Rodrigo Ayala: La casa”, *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño y turismo*, julio, agosto, 2006, Año 16, N. 3, pp.88-89.

“Cruce de Miradas: La colección Phelps Cisneros”, *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño y turismo*, Año 16, N. 4, pp. 86-88.

“Maribel Portela: La presencia del Fuego”, *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño y turismo*, Año 16, N. 4, pp.89-90.

“Paisaje discontinuo: Proyectos colectivos de Manuel Marín”, *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño y turismo*, Año 16, N. 5, pp. 64-65.

“Gabriel Orozco”, *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño y turismo*, (----).

“Teresa Velázquez: Cada trazo”, *ADHOC: Arquitectura, arte, diseño y turismo*, (-----).

“La era de la discrepancia”, (inédito).

“Frida Kahlo”, (inédito).