



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“GÉNEROS (IM) PUROS.
LOS GÉNEROS PICTÓRICOS COMO ESPACIO
DISCURSIVO EN EL ARTE ACTUAL MEXICANO. LA
ENAP-ACADEMIA DE SAN CARLOS COMO AMBIENTE
VINCULANTE”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES
(PINTURA)

PRESENTA
JULIETA SÁNCHEZ HIDALGO HERNÁNDEZ

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. ARTURO MIRANDA VIDEGARAY

MÉXICO D. F., AGOSTO 2010

UNAM
POSGRADO
Artes Visuales





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INTRODUCCIÓN

El devenir de los géneros pictóricos está intrínsecamente relacionado a la conformación del arte mismo; desde el arte greco-romano, las Academias de Arte del siglo XVII y las vanguardias históricas hasta la actualidad. Estudiarlos es estudiar la propia Historia del Arte, para comprender de qué manera los intereses artísticos se diversifican, se rompen barreras dentro de la propia estructura formal de los cuadros, los géneros toman forma como conceptos en sí mismos. Se constituyen como tradicionales por su permanencia en el tiempo, manteniendo su esencia; pero mutando. Así, el arte contemporáneo los revaloriza; cíclicamente retomados por los artistas para abordar su visión del mundo, siendo ésta tan diversa como lo es cada individuo que lo crea. Cual arte metahistórico voltea hacia el pasado tomando elementos, desechando otros; siendo lo más importante la resignificación y planteamiento de una nueva obra. El artista contemporáneo es, por tanto, observador, productor y partícipe de su contexto, proyectándose la problemática del arte en su pintura. Personalmente implica reflexionar sobre mis preocupaciones y objetivos; abriendo horizontes para la utilización de los géneros como espacio de propuesta, crítica, análisis.

El tema principal del presente trabajo de investigación es un estudio de los géneros en México, circunscritos a la Academia de San Carlos-Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) en donde estudié tanto la licenciatura como la maestría. Para entender el desarrollo de los mismos, realizo a través del primer y segundo capítulo, un repaso histórico desde la fundación de la Academia a finales del siglo XVIII hasta la segunda mitad del siglo XX. Tomando en cuenta necesariamente a la pintura novohispana y a la no académica para entender el contexto general del arte mexicano. En el tercer capítulo, colocó a Diego Rivera como ejemplo sustancial para la transición del siglo XIX al XX.

La delimitación del tema se relaciona a la necesidad y ventaja de partir de una visión cercana y clara del universo de mi formación artístico-académica. Por lo que, el cuarto capítulo incluye a dos grupos diferenciados: alumnos y maestros. El primero, un pequeño grupo representativo cercano a mí generacionalmente, en el que me incluyo; y el segundo; un grupo de maestros que claramente han tenido injerencia sobre el primero en su educación, ya sea de manera directa o indirecta. Ambos con una clara e importante producción plástica dentro del tema de los géneros tradicionales. Presentar

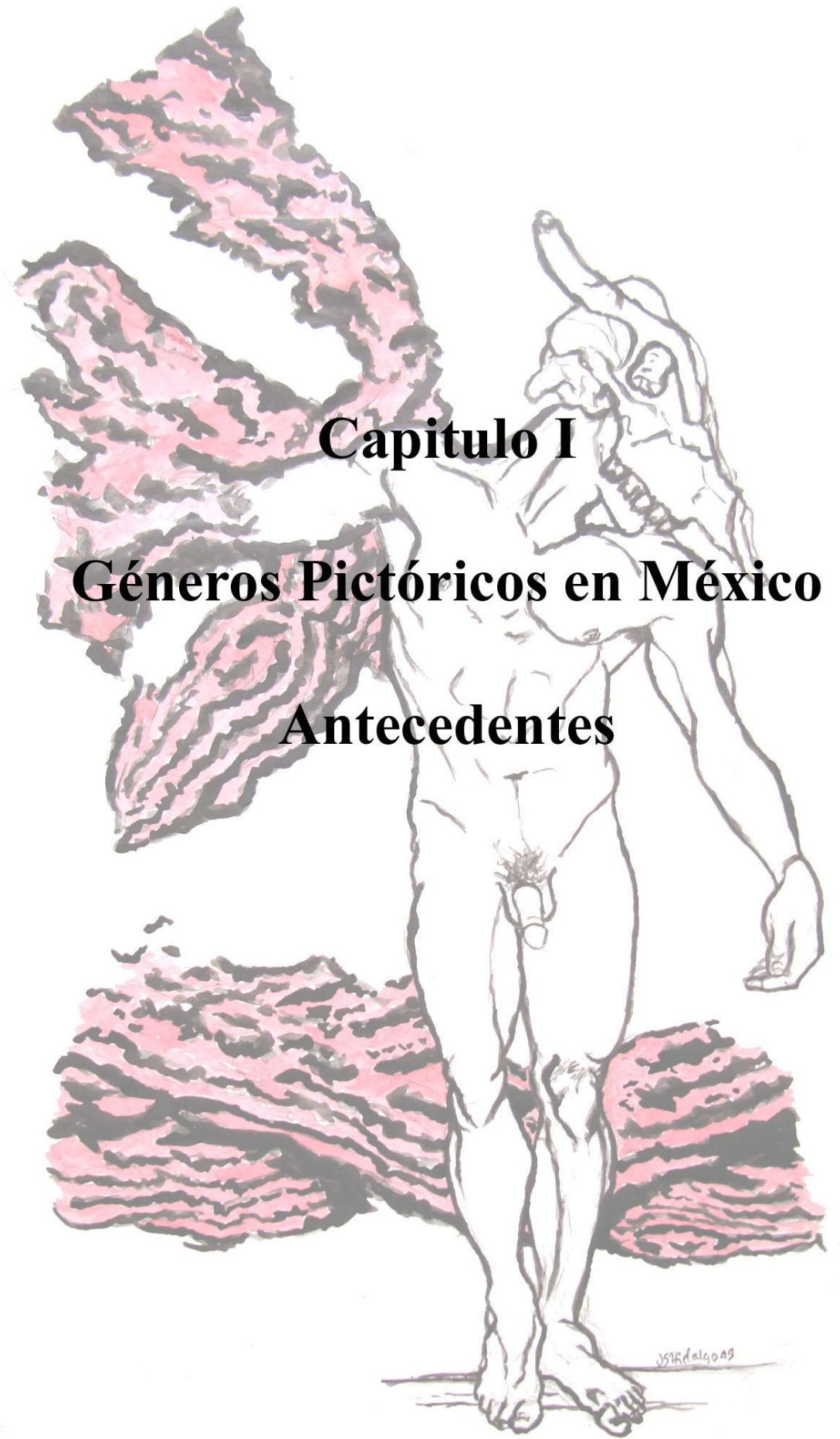
parte del discurso formal y conceptual de un grupo de pintores mexicanos pertenecientes a la ENAP, insertados en el devenir histórico de tradición de la Antigua Academia de San Carlos, es uno de los objetivos de esta tesis.

Los géneros se convierten así en un punto de cohesión para los artistas contemporáneos, en que cada uno los utilizará para exponer sus ideas. Un espacio como vehículo conceptual y formal. Siéndose creador, espectador o ambos, con una idea clara de la carga simbólica e histórica que conllevan cada uno de los géneros; ampliará la lectura de la obras, enriqueciéndolas.

La necesidad como artista de establecer un diálogo metapictórico a partir de las propuestas propias tanto plásticas como conceptuales deviene en dar una respuesta personal a la esencia del Arte actual y al momento histórico que acontece. Abordar el tema como proyecto, explotarlo como recurso ofrece posibilidades abiertas a la experimentación, como medio para discurrir sobre el Arte. En donde la importancia de enfocarse al discurso plástico está relacionada con la memoria y los cuestionamientos sobre el arte hoy día. Siendo para mí un proyecto teórico-práctico en continuo desarrollo; pues el tema está vinculado íntimamente con el discurso y planteamiento pictórico que manejo.

El hecho de circunscribir la investigación a México es básico; estudiar lo que acontece en el mundo del Arte actual mexicano; primordialmente en la pintura a través de pintores vivos y cercanos al ambiente formativo de la ENAP; está dado para lograr una perspectiva mucho más cercana en la investigación. Ubicando mi propia obra dentro de este universo diferenciado.

Al final de cada capítulo agrego un cuento relacionado directamente al tema. Fragmentos de una serie de cuentos que escribí entre enero de 2008 y julio de 2009, titulados *Semiaridia*. Me he tomado la libertad de hacerlo, pues uno de los factores fundamentales de la antigua jerarquía de los géneros, era la superioridad de la *Pintura de Historia*, por su cercanía con la poesía. Es decir, era el único género que se comparaba con la grandeza de la literatura, de los textos clásicos. Los artistas plásticos lucharon durante mucho tiempo para que su actividad no se viera simplemente como manual; querían demostrar estaba ligada a la razón. Por lo tanto, en un ejercicio lúdico escribí estos cuentos como reflexión sobre mi actividad creadora, y para “demostrar” que soy capaz de escribir “poesía”.



Capítulo I

Géneros Pictóricos en México

Antecedentes

Capítulo I. Géneros Pictóricos en México. Antecedentes.

1.1. Géneros en la pintura, breve descripción.

Los Géneros tradicionales son aquellos temas o configuraciones formales establecidas, de los cuales se puede partir para conformar una obra pictórica. Aunados a la propia esencia del cuadro como espacio simbólico forman parte de una tradición en la Historia del Arte; consolidándose como tales después de la propia evolución del cuadro como concepto. Sus características han variado a través del tiempo desde su invención —en diferentes tiempos y latitudes los géneros han expresado emociones, ideas y acontecimientos humanos, artísticos y sociales dentro de la historia de la pintura— primero, al desprenderse de un cuadro continente¹ (por ejemplo, un *Bodegón* de un *Interior*) hasta convertirse en géneros puros;² para después volver a convivir o traslaparse en una obra única. Gran cantidad de autores en diferentes épocas y estilos han abordado el arte a través de éstos. De tal suerte que este trabajo es posible gracias a la fuerte presencia de los géneros en el mundo del arte; siendo de gran inspiración tanto a pintoras/es como investigadores de la materia.

En la Pintura como en el Cine, además de los géneros, existen los subgéneros. Y en el arte actual como en la música, pareciera haber tantas categorías y fusiones, que es fácil perderse. Sin embargo los géneros tradicionales prevalecen; siendo en los subgéneros donde se abre el debate sobre su categorización. El panorama llega a complicarse; por tantos cruces; dando en ocasiones como resultado mulas estériles o nuevas razas maravillosas. Revuelto con otras disciplinas el arte deviene en un universo paralelo, confuso y gelatinoso; en expansión. Sin embargo, cada cuanto se regresa al individuo, a la búsqueda del yo o del no-yo, por ende el artista acude al *Autorretrato* y al *Retrato*. Y por qué no, aborda la *Pintura de Historia*, la más valorada otrora. Además de la cantidad de subgrupos dentro de los géneros; se debe considerar que el arte *per se* es un gran árbol lleno de ramas, difícil de escalar y fácil de caerse de él. Árbol de ramas largas y raíces profundas, dador de variados frutos y flores; alimento de insectos, aves y culebras; mamíferos, cuadrúpedos, andróginos (hablando de géneros).

¹ Es decir, un cuadro de un género particular; que en sí mismo contiene otro posible género. Gallego habla de cuadro “contenido” y cuadro “continente”. (Julián Gallego, *El cuadro dentro del cuadro*, España, Cátedra, 1991, p. 33).

² Diferencio aquellos impuros sobre los puros, cuando en el cuadro de género coexisten varios de éstos, no son estrictos y tienen implícito un discurso además del meramente formal.

Pero antes que nada, pasemos a definir brevemente cada uno de los géneros más importantes y algunos subgéneros.

Pintura de Historia

Género considerado durante muchos siglos como el mayor. Representa “cualquier fábula antigua o moderna, sagrada o profana, que la historia o la poesía como estudios liberales, pudieran proporcionar”.³ Considerándose un pintor auténtico aquel que lograra ser un buen pintor de historia, quien conociera los textos y los principios de color, composición y dibujo. Todos los géneros que ahora son independientes surgieron de los cuadros de historia, pues existían como un apartado. Según el tema de la obra pueden estar inspirados en textos clásicos, literarios, bíblicos, mitológicos; fuentes históricas antiguas o recientes; también mediante estructuraciones alegóricas.

a) Religiosa

Aquí podríamos hablar de las religiones del mundo; pero básicamente en el arte occidental lo que se conoce como pintura religiosa es inseparable del Cristianismo. Pertenece a la *Pintura de Historia*; representa escenas bíblicas tanto del Viejo como del Nuevo Testamento. También se encuentran dentro de este género los cuadros hagiográficos;⁴ Iconos y sobre la propia historia de la Iglesia.

b) Histórica

Género que incluye escenas de Historia Antigua, reciente o contemporánea. Basado en literatura de la antigüedad grecorromana de acontecimientos “reales”; textos que narran la historia reciente, o en acontecimientos cercanos históricamente al artista.

c) Mitológica

Se entiende por pintura mitológica clásica aquella basada en los textos grecorromanos relacionados al universo mítico, precisamente, relacionada al mundo de los dioses, semidioses, hombres y animales. En el Renacimiento con el retorno a los clásicos, se desarrollan estos temas profusamente; cuando antes podían verse como

³ Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la Pintura*, Madrid, Cátedra (Ensayos de Arte), 1982, p. 35.

⁴ Hagiografía (de hagiógrafo.) f. Historia de la vida de los santos. (*Diccionario de la lengua española*, II. Madrid, Real Academia Española, 1992).

paganos. En un sentido más amplio podría considerarse mitológica la representación de otras culturas como la normanda, nórdica, china, prehispánica, etc.

d) Alegórica

Es aquella que toma sus temas narrativos. Configurándose a través de símbolos y significados. En éste entran también las narraciones de literatura universal y poesía.

Retrato

El *Retrato* es el género reflexivo por excelencia de la unicidad humana. La necesidad de aprehender al otro mediante la representación pictórica se dio de manera temprana en la historia del arte occidental.

[...] conviene recordar que la invención del retrato «individualizado» fue una creación del arte griego, que lo practicó a partir de aproximadamente la primera mitad o el segundo cuarto del siglo V a. de C., y que, según Gisela M. A. Richter, «pasó después por varias fases de evolución, siempre en la dirección del realismo, al compás por así decirlo de la tendencia general del arte, y, finalmente, en el siglo I a. De C., cobró un nuevo empuje en la retratística romana».⁵

Desde entonces hasta ahora, el género del Retrato ha florecido, multiplicándose en infinidad de formas. No solamente le interesa rasgos físicos, sino emocionales, psicológicos, ideológicos, etc. A la par de la transformación de la pintura, se ha reinventado como género.⁶

Autorretrato

El retrato del artista por si mismo, se considera *Autorretrato*. Conlleva una reflexión como persona y como creador; muchas veces el artista se pinta en su oficio o con elementos afines. No fue sino hasta entrado el Renacimiento que los pintores comenzaron a firmar sus obras; antes; se encuentran ejemplos de pequeños autorretratos incluidos como testimonio. También se ha incluido en escena como un personaje más; reflejado en un espejo. “La inserción del autorretrato del artista dentro de su obra ha

⁵ Francisco Calvo Serraller, *Los géneros de la pintura*, España, Taurus, 2005, p. 150.

⁶ Si es evidente que de una noción del retrato como imagen fiel de su “modelo” se ha pasado a la de un conjunto de signos donde cada uno, sea éste el pintor o el espectador, reconstruye a su gusto la imagen de una persona apenas determinada, y que esto ha transcurrido en un lapso de tiempo que puede ser alcanzado todavía por nuestros recuerdos vividos, no existe ningún motivo para pensar que la noción sobre retrato no ha de sufrir igualmente variaciones de sentido en relación a otras épocas ni de que jamás haya cambiado, cuando efectivamente lo está haciendo a ojos vista. (Galiene Francastel y Pierre Francastel, *El retrato*, Madrid, Cátedra (Cuadernos de Arte), 1995, pp. 9-10).

utilizado el recurso del cuadro dentro del cuadro a través de la historia del arte, por medio de la utilización de [...] «autoproyección contextual» a la representación que el autor inserta en el seno de la obra de la que se declara de una u otra forma creador”.⁷

Desnudo

El *Desnudo* se puede entender más como un tema en el arte, una forma de arte, pues desde su invención en el siglo V por los griegos,⁸ se define el arte en si mismo. Fundando prácticamente la idea de arte occidental.

Por otro lado, se entiende por *academias* al dibujo o pintura que representa un desnudo, a partir de un modelo vivo, como los que suelen hacerse a modo de ejercicio durante el aprendizaje de las academias de arte.⁹

Paisaje

Paisaje es aquella representación de la naturaleza en si misma, incluyendo escenas terrestres, marinas y celestes. A pesar que se ha representado la naturaleza desde tiempos lejanos como en la pintura romana y china; en el arte occidental no se independiza de la *Pintura de Historia*, sino hasta el Renacimiento. “Habrà que esperar al siglo XVI para encontrar las primeras representaciones paisajísticas puras (Leonardo, Durero), pero incluso muchas de ellas no superan el estadio de bocetos o dibujos preparatorios para obras de mayor calado conceptual. El término «paisaje» comienza a utilizarse para referirse a determinadas composiciones pictóricas en la Venecia de la segunda mitad del siglo XVI”.¹⁰

Naturaleza Muerta

Naturaleza Muerta se consolida como la representación pictórica de objetos inanimados; tales como, frutas, verduras, animales de mesa, objetos de comedor o cocina, objetos personales en un *Interior*. Los cuales pueden formar una composición sobre una mesa, una repisa, un escritorio. “El término, al parecer, se generalizó en el siglo XVIII, aunque el género es al menos dos siglos más antiguo. Su máximo desarrollo coincide con el momento de mayor esplendor de las escuelas pictóricas

⁷ Víctor I. Stoichita, *La invención del cuadro*, España, ed. del Serbal, 2000, p. 195.

⁸ (Keneth Clark, *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, España, Alianza editorial, 1996) citado por Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 55.

⁹ José M^a Faerna y Adolfo Gómez, *Conceptos fundamentales de Arte*, España, Alianza editorial (Arte y música), 2000, p. 12.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 131-132.

española y holandesa en el siglo XVII”.¹¹ Al igual que el *Paisaje*, aunque mayormente subestimado; se genera cuando se independiza del cuadro general, como una cocina, un mercado o un cuadro religioso.

Bodegón

En términos generales el *Bodegón* y la *Naturaleza Muerta* podrían significar lo mismo. Pero se puede decir que el primero se refiere más a elementos directamente relacionados a la comida, su preparación y consumo. En términos históricos, originalmente se llamaban bodegones a las representaciones de este tipo; refiriéndose “sobre todo a los ejemplos del siglo XVI, XVII y XVIII, en los que las viandas y utensilios de cocina son los motivos más frecuentes”;¹² también llamados precisamente Cocinas. En ocasiones, se representaban los alimentos en lo que antiguamente eran los refrigeradores, esto es, pequeñas concavidades en los muros, donde se mantenían frescos.

Vanitas

El *Vanitas*, es una variación de la *Naturaleza Muerta*. A diferencia de ésta, se representan objetos alusivos a la muerte, el tiempo, la vanidad y lo pasajero de la vida. Así, relojes de arena, cráneos, velas, espejos, monedas, joyas lo componen. Conformándose en el mismo periodo que el cuadro de caballete pasa a uso privado, de colección. Tomó preponderancia en el siglo XVI, tanto en España como en Flandes; aunque no exclusivamente.

El *Vanitas* nace como continuación de lo que fueron el revés de los retablos, lo que conocemos como *Hornacinas*, espacios pictóricos que pretendían ser reales excavados en la pared a manera de nichos. “La tendencia a insertar objetos en un discurso alegórico es notoria en los reversos de cuadros”¹³ de los siglos XV-XVI. Los objetos tales como cráneos y velas eran pintados en contraposición del anverso, como símbolos de la muerte y lo pasajero. Al consolidarse estos *mementos mori* en cuadros independientes, surgirá el género de *vanitas*.¹⁴

¹¹ *Ibid.*, p. 119.

¹² *Loc. Cit.*

¹³ Stoichita, *La invención...*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁴ *Loc. Cit.*

Hornacinas

Por lo tanto, las *Hornacinas* son una variación de la *Naturaleza Muerta*, surgidas entre el siglo XV y XVI. En ellas se representan flores, objetos u alimentos.

No están inscritos en el espacio general de la pintura sino en la parte posterior de las tablas, que podían ser dípticos, relacionándose más con los *retablos* que con los *cuadros* propiamente dichos. Cuando la imagen principal era negada a la vista, aparecía la *Hornacina* simulando ser un espacio real en la pared, no una abertura o una ventana o un espacio interior, sino como un hueco, un hueco *realizado* en la pared real que contenía al cuadro, un *trampantojo*.¹⁵

La *Hornacina* se convierte en un “retrato vivo”, en contraparte al *Vanitas*, un “Retrato Muerto”.

Gabinete de aficionado

El *Gabinete de Aficionado* o *quadreria* es la representación pictórica de un espacio que contextualiza a la vez varias imágenes que difieren de procedencia, estilo y mensaje. También surgidos en el siglo XVI, se colocan en ellos obras y objetos artísticos; los cuales pertenecían en vida a un coleccionista. Nacen a partir de la noción del peligro que significaba la destrucción de las imágenes, por parte de los artistas y filósofos de la época, como destrucción de la Historia y el fin del Arte. Nace entonces, una nueva teoría artística de tendencia totalizadora, desembocando “en la formación de grandes sistemas mnemotécnicos del saber artístico”¹⁶ y por consiguiente de “la aparición de la Historia del Arte”.¹⁷ Es decir, el ímpetu de recobrar la memoria, no olvidar la Historia. Aparecen junto a los *Gabinetes*: los *Estudios*, las *Colecciones* y los catálogos.

Interior

El *Interior* representa la privacidad de la vida humana, dentro de una habitación o un edificio. Se manifiestan tempranamente en temas como «La Anunciación», o «La Sagrada Familia». Pero es en la Contrarreforma¹⁸ en los Países Bajos donde despegaba como género independiente. Algunos de los subgéneros pertenecientes al *Interior* son: *Estudios del Pintor*, *Colecciones*, *Cocinas*, *Iglesias*, etc.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 41-44.

¹⁶ *Ibid.*, p. 100.

¹⁷ *Loc. Cit.*

¹⁸ En los siglos XVI-XVII; al estar vedadas las imágenes religiosas; y con el nacimiento de una nueva burguesía, la producción de géneros “menores”, tuvo un gran desarrollo.

a) Colecciones

Al igual que los *Gabinetes de Aficionado*, las colecciones muestran obras de arte en un *Interior* mucho más grande; donde se pueden ver muros repletos de cuadros, esculturas y personajes que discurren sobre el Arte. Convirtiéndose en alegorías sobre éste o los sentidos; como los grandes cuadros holandeses que eran, incluso, pintados por varios pintores especialistas.¹⁹

b) Estudio del pintor

Este subgénero nace cuando el pintor se representa pintando. Ya existente desde los libros miniados, cuando se representa, por ejemplo, a San Lucas pintando —por inspiración divina a la Virgen—. Convirtiéndose en *Autorretrato* cuando los propios iluminadores se pintaban en su tarea. La pintura holandesa, la cual aborda profusamente el género del *Interior*, fue un campo fértil para que el pintor se representase en su *Estudio* o dentro de una *Colección*. Dando origen a una vasta representación de autorretratos practicando el oficio; tornándose un filosofar sobre la producción artística.

Hasta aquí definiré a los géneros; pues a lo largo de este trabajo incluiré otros, especialmente, los abordados en nuestro país.

Al romperse la estricta jerarquización de éstos; a partir de los siglos XVI y XVIII; los considerados otrora menores, florecerán, tomando autonomía y reconocimiento. Sin embargo, es importante recalcar que, durante la historia de las Academias de Arte, muchos de ellos quedaron algún tiempo fuera de las normas de enseñanza.

La riqueza de los géneros reside en ser configuraciones plásticas y conceptuales; utilizados por los artistas como campo expresivo. A través de la Historia, han sido configurados, en menor o mayor medida, como espacio discursivo formal, social, plástico, identitario, político, cultural, etc. Es un error pensar que en otras épocas, los géneros no disertaban sobre algún tema; reflejando su momento histórico. Obviamente habrá configuraciones más complejas que otras; aquellas que romperán cánones, y

¹⁹ En *Virgenes encastradas*, Alegorías de los sentidos en las *Colecciones* u, otros cuadros con *naturalezas muertas, animales* o *flores*; en ocasiones trabajaban dos o más pintores, especialistas en estos géneros. Como vemos en el siguiente ejemplo: A este ensamblaje se une la combinación de «manos». Sabemos que Brueghel fue el autor sólo del *quadretto*, es decir del cuadro-marco con su rica guirnalda de flores, mientras que la virgen es obra de Hendrik van Balen. (Stoichita, *La invención...*, *op. cit.*, p. 83).

abrirán posibilidades nuevas. A partir del arte moderno los géneros pictóricos tradicionales serán utilizados claramente como vehículo reflexivo sobre de la historia del arte; llegando al posmodernismo donde se disparan las posibilidades y se rompen aun más reglas. Actualmente la posibilidad de su apropiación existe; pero es necesario estar conscientes de su desarrollo e historia para lograr realmente reconstruirlos o destruirlos.

1.2. Antecedentes. Los géneros en el mundo de la pintura novohispana antes de la creación de la Academia.

Es indispensable ver a la pintura novohispana, como antecedente del desarrollo de los géneros en México. A pesar de que, la Academia de San Carlos renunciara en principio a continuar sus cánones —igualmente renegó de la pintura Barroca, estableciéndose en base al arte neoclásico—; es innegable que ambas subsistieron en el espíritu de artistas y sociedad de la época. No pudiendo romper del todo el pasado; las pinturas “antiguas” eran vistas por los alumnos; fungiendo como modelos.²⁰ Incluso, para el arte actual, pueden seguir teniendo esa función; de diferente manera, siendo importante su conocimiento para abrir horizontes plásticos y conceptuales.

Trataré básicamente el tema, a partir de cuadros de caballete.²¹ A pesar de la importancia, primeramente de los murales en los conventos,²² realizados desde el siglo XVI, primeros ejemplos pictóricos novohispanos; siendo algunos auténtica *Pintura de Historia*. Como los murales de la Catedral de Cuernavaca, Morelos²³ y los de San

²⁰ [...] la nueva Academia de San Carlos, al año siguiente de que se le reconociera como real, [5 de nov de 1785] siete salones del segundo piso de la Casa de Moneda [...] adecuada para el siglo XVIII [...] En los muros y por todo el salón había pinturas, grabados y dibujos usados por los estudiantes como modelos. La Academia tenía en total 124 pinturas al óleo, 197 dibujos al pastel y más de 200 grabados. La mayoría de las obras eran religiosas, clásicas o conmemorativas. Por ejemplo, de 30 pinturas de la primera sala, 14 eran de santos católicos, 3 eran retratos de Cristo y el resto —con excepción de un retrato de Carlos III— representaba acontecimientos bíblicos. (Thomas Brown, *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, I, México, SEP (SepSetentas, 299), 1976, p. 102).

²¹ El universo es enorme y en esta ocasión estarán ligados a mi propia producción pictórica.

²² Los modelos que inspiraron esa inmensa obra pictórica (es difícil imaginar un lugar en el mundo, en cualquier otra época, en donde en unas cuantas décadas se haya pintado tal cantidad de murales) son casi siempre tomados de grabados del libros; en consecuencia, es una pintura que no corresponde estilísticamente con la europea de su tiempo, que representa más bien un momento anterior al Renacimiento [...]. (Jorge Alberto Manríque, *El arte novohispano en los siglos XVI y XVII en Una visión del arte y de la historia*, III., México, IIE-UNAM, p. 46.)

²³ Javier Ruiloba, maestro de la Academia, nos llevó en un viaje escolar a esta ciudad. Parte del recorrido que hicimos fue a la catedral de Cuernavaca, donde nos explicó la importancia de dicha construcción y

Miguel Arcángel de Ixmiquilpan, Hidalgo²⁴ (fig. 1). Y en segunda instancia, el muralismo mexicano.

Para mencionarlos apenas por sus características, veremos que: Los murales de la Catedral morelense realizados durante la primera mitad del siglo, muestran la historia de los primeros doce franciscanos que vinieran a México en 1524,²⁵ volviéndose una alegoría de los doce apóstoles de la imaginería cristiana en la fundación de la Iglesia. Además, cuentan la historia de San Felipe de Jesús, primer santo mexicano. Cuya aventura en Filipinas y Japón con varios acompañantes, en busca de inculcar la fe por aquellas latitudes lo llevo a la muerte en 1597; al martirio, beatificación en 1627 y canonización en 1862. Fue en su momento *Pintura de historia* reciente. Podría pensarse como un motivo de homenaje y popularización. La historia eclesiástica de la nueva iglesia mexicana, de apenas un siglo de existencia, decora los muros del edificio para darle fuerza y congruencia. La historia real a la par del misticismo, a través de la pintura, sirve para dar identidad y autenticidad a la Nueva España, en una época de profunda transformación.

Los murales de Ixmiquilpan son, lo que podría considerarse, una excepción. La diferencia y particularidad de estos murales realizados en la segunda mitad del siglo XVI, es la notoria fusión de la pintura indígena con la europea. El tema radica en la guerra entre los otomíes y los “chichimecas” por el dominio de la región. El maestro Ruíz Gomar lo explicó como la representación de:

Una Batalla mística, indígenas contra indígenas. En una región que por estar situada en la frontera norte de Mesoamérica, fue punto de encuentro con los indígenas del norte, llamados bárbaros, chichimecas. Compuesta como una guía vegetal unificadora que sirve como fondo tienen “puntas” que termina en figuras grotescas. Claramente presencia del discurso justificativo de la guerra Santa contra los chichimecas para asimilarlos.²⁶

La composición de motivos tan cercana a su identidad indígena; es un claro ejemplo del sincretismo en auge, pero también de un “estilo”, reconocible para los indígenas; para que se sintieran identificados. Manuel Toussaint dice que algunas de las

sus murales. Fundada en la primera parte del siglo XVI, por franciscanos.

²⁴ Convento Agustino San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan. S. XVI.

²⁵ Convento fundado en 1529 y construido en su forma actual a mediados del siglo. (Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, México, IIE-UNAM, 1965, p. 44).

²⁶ Rogelio Ruíz Gomar “Arte Colonial mexicano I”, Facultad de Filosofía y Letras, nivel licenciatura, 2005. Esta materia la tomé, junto con otras cuatro, como prerrequisito para la maestría en Historia del arte. Aunque no he estudiado dicha maestría, me sirvieron muchísimo de aprendizaje.

decoraciones murales “logran diferenciarse por sus asuntos”,²⁷ dándoles un sello de autenticidad. La idea espacial occidental se mezcló con la iconografía prehispánica, dando como resultado imágenes impactantes, e históricamente únicas. Estableciéndose como Pintura de Historia mitológica por la combinación de personajes y símbolos prehispánicos y europeos; alegórica y sincrética.

Finalmente, como es sabido, el muralismo mexicano es una de las grandes vanguardias del siglo XX. La pintura de Historia está presente como mitológica, alegórica,²⁸ e incluso, religiosa.²⁹ Directamente relacionada a una crítica socio-política; pero ciertamente, da identidad al México posrevolucionario. David Alfaro Siqueiros con su mural «El tormento de Cuauhtémoc» da vida a la historia del choque entre hispanos y mexicas. Diego Rivera en su vasta producción, trata tanto temas históricos antiguos como recientes y contemporáneos.³⁰ José Clemente Orozco, en su lucha contra la Iglesia, crea los más espectaculares murales con tema religioso como «Cristo destruyendo su Cruz».

Estos pintores utilizaron, la pintura de caballete de manera excepcional. Hablaré, sin embargo, solamente de Rivera en el segundo capítulo; por ser el más académico, a pesar de haber renegado de ello.

La Pintura Religiosa novohispana estaba supeditada en gran medida, a los retablos de las iglesias; manteniéndose en muchos casos anónima³¹ (a pesar del gran trabajo de catalogación por parte de los historiadores). Trataré el tema de los géneros de manera general, a través de algunos ejemplos de autor, incluyendo al *Retrato*; *Cuadros de Castas*; *Vistas Urbanas*; *Naturaleza Muerta*, *Cuadros de Costumbre*, entre otros; para comprender su asimilación y transformación en la Nueva España.

²⁷ Toussaint, *op. cit.*, p. 49.

²⁸ El primer mural de Diego Rivera en El Generalito; antiguo Colegio de San Ildefonso; *La Creación*, 1923, mezcla elementos cristianos como el Paraíso y helenísticos, como las musas de las artes. Presente en los murales de Chapingo; con desnudos como alegoría de la fertilidad.

²⁹ El mural en el mismo recinto, en el patio central, de José Clemente Orozco; muestra una madona “renacentista”, en el seguimiento de la tradición de los murales europeos.

³⁰ Historia prehispánica, de la Revolución, y del hombre moderno industrial y científico.

³¹ En esta época casi nunca se firmaban los cuadros; pues era más importante la imagen como representación mística que su autor terrenal. Ocasionalmente, se firmaban uno de los cuadros de una serie.

Posteriormente; a través de la obra de Agustín Arrieta como enlace entre la pintura colonial y la del México independiente; abarcaré algunos otros. Para hacer de este trabajo más dinámico, y no meramente un listado innumerable de obras.

1.2.1. Pintura religiosa, Retrato y Desnudo.

En este apartado, me gustaría hablar sobre las coincidencias y divergencias entre el arte que se dio en México antes de la creación de la Academia de San Carlos, en lo concerniente *Pintura Religiosa, Retrato y Desnudo*. A pesar, de tener raíces europeas con características hispanas, flamencas, italianas; es un pintura que se manifestó en un nuevo ambiente; y como tal, en una nueva realidad. Dentro de la tradición universal tiene su lugar; desarrollándose, sin embargo, distintamente. Alberto Manrique dice al respecto: “La estructura de la sociedad, la religiosidad, la vida intelectual, el trato social, la estructura psíquica del hombre americano, era en alguna parte diferente a la correspondiente española y europea, y esto (comprobado por muchos datos históricos) produjo diferencias —diferencias formales— en el arte.”³²

Hoy día, hay un grato interés sobre este periodo, inaugurado por Manuel Toussaint y Justino Fernández en el siglo XX, por lo que se puede encontrar amplia bibliografía.³³ Como artista visual, mi principal meta es tomar los antecedentes históricos como parte de mi bagaje iconográfico y comprender mejor la tradición de los géneros en México. Seleccionando ejemplos de diferentes géneros a lo largo de la investigación, que de una manera u otra están ligados a mi formación académica³⁴ y plástica, y a los artistas a tratar en el último capítulo.

La siguiente obra la escogí para el trabajo final de la materia de Arte Colonial.³⁵ Es un pequeño cuadro, que se puede admirar directamente en el MUNAL.³⁶ Presenta una escena de San Juan; de composición sencilla, me llamó la atención por su formato,

³² Manrique, *El arte novohispano...*, *op. cit.*, p. 28.

³³ El Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM ha publicado diversos materiales a través del tiempo; obras individuales de investigadores, o ponencias para Encuentros o Coloquios anuales de Arte.

³⁴ En una segunda “excursión”, el maestro Javier Ruiloba nos llevó al grupo PAEA a visitar el Convento de Tepozotlán, en el año 97. Una de las ventajitas que tuvimos en ese tiempo, al estudiar en la Academia; fue ver directamente obras del periodo virreinal de acuerdo al plan de estudios de la licenciatura.

³⁵ Me parece importante retomar ejemplos, a través de mi formación académica; pues encierra precisamente un proceso. El presente apartado lo presenté en la clase impartida por Ruíz Gomar.

³⁶ Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

y, porque contiene un paisaje de fondo. Tomando en cuenta que ni el *Paisaje* ni el *Desnudo* estuvieron muy presentes en esa época.

Realizado durante la primera mitad del siglo XVII por Baltasar de Echave Ibía (1563-1650); el cuadro titulado «San Juan Evangelista»; (fig. 2) es parte de un grupo; San Juan, San Marcos y San Lucas (San Mateo no se encuentra en el museo). En la actualidad podría considerarse un políptico; pero no es extraño este tipo de “juegos”, sobre todo por el tema.

Compositivamente coloca la figura del santo en una cueva abierta con sus símbolos característicos; fuera de este espacio “interior” se abre un “exterior”, un *Paisaje*. Dando la oportunidad de incluirlo como la combinación de dos géneros; pues no es un paisaje puro.³⁷ Los detalles de la figura tanto en el dibujo como en la fina pincelada y las transparencias, le dan un carácter suave y preciosista. La paleta de color, las sombras y los brillos; el movimiento interno del cuadro y los contrastes le dan, por otro lado, un carácter simbólico entre lo real y lo irreal. Donde el *Paisaje* sirve precisamente para diferenciar dos mundos, el terrenal y el místico.

De la misma forma que en ejemplo anterior “conviven” *Pintura de Religiosa* y *Paisaje*. Espacialmente, el cuadro-dentro-del-cuadro como recuadro³⁸ pueden ser obvios o implícitos; estar contenidos claramente dentro de un marco diferenciado, o pertenecer a otra dimensión espacial o simbólica.³⁹ En la pintura novohispana, la diferenciación de tamaño, es de importancia jerárquica al principio, con el tiempo, al igual que en la pintura europea, orantes y divinidades ocuparan el mismo espacio y tamaño. En este caso particular, lo que me interesa resaltar, es la inserción de Retratos.⁴⁰ Ya en las iglesias se pueden observar orantes, posteriormente se darán en cuadros particulares.

La diferenciación de tamaño de las figuras y de elementos arquitectónicos tiene una importancia como separación de espacios simbólicos y espaciales. Cada espacio diferenciado será como un cuadro dentro del cuadro, o en su caso un recuadro. Los orantes son retratos de personas que insertadas en el cuadro, autentizan la fe que éstas profesaban a Dios, a la Virgen o a los santos correspondientes. Después este

³⁷ Stoichita, *La invención...*, *op. cit.*, pp. 45-48.

³⁸ La diferencia entre el cuadro-dentro-del-cuadro y el recuadro; es que; el primero es un espacio “diferenciado” dentro del espacio “virtual” del cuadro; a diferencia del segundo que está sobre el plano de representación.

³⁹ La realización de mi tesis de licenciatura fue a su vez de gran apoyo para mi formación. La investigación e intelectualización de la labor plástica; desde mi punto de vista; da como resultado una obra más abierta y compleja. De hecho el proyecto que me fue aceptado por el FONCA, se relacionaba directamente al tema de tesis.

⁴⁰ “Estos tipo de retratos son especialmente interesantes por su intención de veracidad, tanto que en la región de Tlaxcala representan frecuentemente a indígenas. (M^a Concepción Amerlinck, *Pintura de retrato en México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 2*, II., México, SER/UNAM/CONACULTA, 1994, p. 229).

recurso fue utilizado como medio para insertar el retrato de quien fuera el mecenas de la obra, manteniendo una presencia continua como espectadores y vivenciadores en la obra [...]

La pintura virreinal cuenta con ejemplos varios de orantes, que trascenderán de la alta alcurnia novohispana (que encargaba estos cuadros a los pintores de la época) a las clases bajas en forma de ex-votos, inspirados claramente en la pintura europea.⁴¹

Conviviendo así la *Pintura Religiosa* con el *Retrato*; dos géneros que dan fe de las costumbres y creencias de una sociedad; tornándose a su vez, testimonio de rasgos físicos y de moda.

Un buen número de cuadros religiosos dieron al arte Novohispano una riqueza muy apreciada en la actualidad. Así pintores como Andrés de Concha, Simón Pereyñs, Baltasar Echave y Orío, Juan y José Juárez; han sido investigados; sus obras catalogadas y autenticadas.

Se desdeñó durante mucho tiempo al arte colonial; por considerarse poco original, copia del europeo, sin creatividad ni imaginación. Sin embargo como hemos visto; tiene un perfil propio; y con el tiempo se configuró como único. Una de las razones es que los pintores; trabajaban con imágenes europeas, como grabados; que les servían de modelo y material para componer sus cuadros. En ocasiones se pueden rastrear mediante las figuras el cuadro de origen; No siendo particular de los artistas americanos; ya que era habitual que el arte se difundiera de esta manera. Contemporáneamente, los pintores tenemos la opción de tomar elementos de diversas fuentes para componer nuestra obra: libros, internet, revistas, etc., aunque en determinado momento se pueden tener problemas con los derechos de autor.

A finales de 2009 tuve la oportunidad de asistir al encuentro: *La pintura de retrato entre el siglo XVIII y el XIX. España-México: una perspectiva comparada*.⁴² Fue sumamente interesante escuchar a estos investigadores abordar al *Retrato* desde diferentes perspectivas. Hablando de sus características formales y contextuales. Rafael

⁴¹ Sánchez Hidalgo, *El recuadro...*, *op. cit.*, pp. 68-69.

⁴² Coord. Tomás Pérez Vejo. COLMEX/ENAH-INAH. México. Llevado a cabo el 19 noviembre 2009, Museo Nacional de Historia, DF. Mesa 1: Entre el barroco y la Ilustración: Paula Mues Orts (UI): "Atributos, efigies, cuerpos y corporaciones: el retrato del siglo XVIII en la Nueva España"; José Luis Sancho Gaspar (Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid): "Caras y pinceles de la Ilustración en España". María José Esparza Liberal (IIE-UNAM, México): "Academia, familia y poder. El rostro de la Ilustración en tiempo de cambios"; Rafael Gil (UPV): "Representar el poder: el retrato áulico en la España del tránsito de los siglos XVIII al XIX".

Mesa 2: El retrato en la primera mitad del siglo XIX: Carlos Reyero (UAM): "Tipos y funciones del retrato en España, 1830-1855"; Angélica Velázquez (IIE-UNAM, México): "Imagen política y representación social. El retrato en México, 1830-1860."

Gil, hizo su presentación alrededor retrato áulico, es decir, de poder. Mencionó a Francisco de Goya y su retrato de los Borbones; como una obra abierta, a una segunda lectura crítica. Le pregunté entonces, si en la actualidad en España; los retratos oficiales (aquellos de los reyes Carlos y Sofía en el Museo Thyssen-Bornemisza en Madrid) podrían considerarse verdaderamente artísticos. La respuesta fue clara, son casi de utilería; los reyes no estuvieron satisfechos. El *Retrato*, sigue siendo en pleno siglo XXI un tema actual, abierto a discusión en la Historia del Arte, y proyección de la sociedad contemporánea.

Por ahora, hablaré de cuadros de autor antes de la fundación de la Academia, no de anónimos, a pesar de ser de gran importancia.

No se conservan *Retratos* de los primeros años de la Colonia, aunque se sabe de su existencia.⁴³ En el primer siglo después de la conquista; llegaron *Retratos* de los reyes de España para integrarse a la iconografía virreinal; Felipe II, los Reyes Católicos; Carlos V. Junto con ellos Hernán Cortés fue de los más retratados en su momento. Éstos se hacían en cadena; copiándose uno del otro, por la obvia razón que no podían los pintores estar ante las autoridades para pintarles. Sin embargo, lo que aquí hay que resaltar, es la veracidad del *Retrato*, es decir, si se puede considerar auténtico. Manuel Toussaint en su libro sobre Arte mexicano,⁴⁴ cual catálogo razonado, compara los diversos ejemplos, deduciendo por sus características, cuáles pueden considerarse “verdaderos retratos”, esto es, no idealizados sino con detalles cercanos al hombre; a su carácter y fisonomía,⁴⁵ cualidades no exclusivas de esta época.

Por otra parte; una de las características del *Retrato*, es el parecido físico del retratado.

Indudablemente existieron dotes de observación entre los retratistas novohispanos; entre sus retratos hay personas con aspecto ascético, lo mismo que más o menos fuertes o hasta regordetas. Ni la belleza ni la fealdad son comunes en grado extremo. Los pintores novohispanos observaban a sus modelos más por contar con

⁴³ Cabe preguntarse cuándo aparecieron los primeros retratos en el ámbito novohispano; pero resulta difícil saberlo a ciencia cierta, porque los retratos que hayan podido existir durante los primeros años del dominio español ya no se conservan. [...] personificaciones relacionadas con temas históricos, que fueron narrados en muros y códices. Se han atribuido los retratos que hubo en el cabildo de México a los indígenas, Miguel Toxochicuic, Luis Xochitotl y Miguel Yohualahuach; pero nada sabemos del aspecto que tuvieron. Entre los retratos más antiguos que se conservan se cuentan [...] los de los conventos. [...] pero estas representaciones difícilmente podrían ser consideradas dentro del género [...] donde se destaca al retratado, con autonomía sobre su entorno. (Amerlinck, *Pintura de retrato*, *op. cit.*, p. 228).

⁴⁴ Toussaint, *Pintura Colonial...*, *op. cit.*, pp. 51-53.

⁴⁵ Posiblemente obtenidos de la literatura. (*Loc. Cit.*).

referencia a su edad y características generales que para lograr un dominio fidedigno en la representación de los rostros.⁴⁶

A la par de los grandes gobernantes; las autoridades de la Nueva España se hicieron retratar de manera oficial o personal, como documento de su posición social y económica. Denominado *Retrato de Aparato*, este sub-género consiste en la parafernalia de poder que rodea al individuo; posteriormente en el siglo XVIII y XIX; acrecentará su producción dentro de la clase alta y la milicia.

[...] también existe el retrato de encargo burgués iniciado con tanto éxito en el siglo XVII holandés se equipara en grandiosidad al llamado *retrato de aparato*. El *adrezzo* de los retratos reales pasa a disposición de la representación de un sector más amplio de sujetos. El tradicional retrato de esponsales, la pose de cuerpo entero, el paisaje como lugar de poder, la importancia de la indumentaria del estatus social y en definitiva la estructura espacial como semántica de identidad, confluyen en el retrato burgués, significativamente a un paso de la revolución. Mitología y alegoría se daban cita incluso para representar la inmortalidad, sin pudor, de los miembros privilegiados de la comunidad.⁴⁷

Existe una línea importante de retratos de Virreyes y autoridades religiosas⁴⁸ (muchos se perdieron con el tiempo). La importancia de hacerse retratar como parte de la sociedad iba de la mano con el proceso de identidad novohispana. La composición de los retratos es similar; lo que lo hace precisamente configurarse como un subgénero.

[...] es el cuerpo completo más los signos que lo identifican como ser social, desde el vestido a la cartela, desde el escudo heráldico a los instrumentos que proclaman su actividad económica y currículum profesional. La suma de todo ello, cuerpo y símbolos de estatus, tan importantes uno como los otros, da como resultado el retrato barroco, una representación de la persona como ser social y no como individuo.⁴⁹

El Retrato de aparato se verá ejemplificado por el de un pequeño niño: Joaquín Manuel Fernández; «El marqués de Santa Cruz» de Nicolás Rodríguez Juárez; (fig. 7) fechado en 1695. El cortinaje; el elegante traje; la mesa con el reloj y hasta la peluca;

⁴⁶ *Ibid.*, p. 232.

⁴⁷ Rosa Martínez-Artero, *El retrato: del sujeto en el retrato*, España, Ediciones de Intervención cultural, 2004, p. 66

⁴⁸ Paralelamente a las colecciones de retratos de los virreyes, tenemos las de los arzobispos de México y las de los obispos de las diversas diócesis. [...] De algunos prelados consérvanse retratos sueltos que sí pueden ser de época o, más bien, ser copias de retratos auténticos hechos en vida de los retratados, como el de *don Fray Juan de Zumárraga*, [...] que los historiadores aceptan por bueno y en el que, a pesar de que el carácter de la pintura es posterior, acaso ya del siglo XVII, tiene detalles que hablan de su autenticidad [...] (*Ibid.*, p. 53).

⁴⁹ Tomás Pérez Vejo y Marta Yolanda Quezada, *Del espejo novohispano al espejo mexicano en De novohispanos a mexicanos. Retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición*, México, INAH, 2009, pp. 16-17.

denotan su posición.⁵⁰ En la mano lleva una cajita ornamentada y un sombrero; único resabio de su infantil mundo. “El deseo de ostentación no fue privativo de los adultos, se hizo extensivo a los retratos de niños. [...Fernández De Santa Cruz] Se pintó a los niños como si fuesen adultos a corta edad, en actitudes formales [...]”.⁵¹ Este cuadro denota lo que la sociedad novohispana deseaba para su entorno en ciernes, pero también un antecedente a los retratos infantiles que se desarrollara después, con un estilo “ingenuo” y “fresco”.⁵²

Los retratos de personas muertas; como los muy conocidos “angelitos” cuya tradición llega hasta Diego Rivera; no abarca solamente a los infantes; sino a monjas, personajes de la vida civil y política. Pretendiendo ocasionalmente que aún viven.⁵³

De la misma manera que los Retratos de eclesiásticos; se hacían pintar las monjas de diversas órdenes;⁵⁴ por un lado, como Retratos de aparato, y por el otro como *Monjas Coronadas*. Siendo el segundo; una fusión extraña temática de *Vírgenes*. Convirtiéndose, casi siempre, en el único retrato de aquellas mujeres que iban a ser parte de un convento y no saldrían más a la vida pública. Ataviadas con imágenes y

⁵⁰ [la función del retrato] determinaba también la pose del retratado: con expresión de orgullo y superioridad, con actitud fría y distante, con actitud recogida...y por supuesto, determinada también aquellos objetos que le rodeaban, y que ayudan a entender mejor lo que se pretendía comunicar. Estos elementos se presentan en la composición ordenadamente; composición que en el caso del retrato político de la pintura española del los siglos XVI a XVII se iniciará con Tiziano y Antonio Moro, en la tradición flamenca del retrato de pie, y continuarán sus seguidores. Será el estilo de retrato de la Casa de Austria, que tendrá continuidad con la dinastía del los Borbones y que será el modelo que se trasplantará a la América española. (Inmaculada Rodríguez Moya, La mirada del Virrey: iconografía del poder en la Nueva, Universitat Jaume, España, 2003, p. 36).

⁵¹ (Amerlinck, *Pintura de retrato*, *op. cit.*, p. 230).

⁵² La representación de los niños como adultos hay que ponerla en relación con una visión antropológica, cristiana, para la cual el niño llegaba al mundo marcado por el estigma del pecado original. Era necesario salvarlo de la degradación moral que esto implicaba y convertirlo en adulto. Una idea que poco a poco fue sustituida por otra, en los años finales del XVIII, en la que pasó a ser una especie de ser inocente y puro, todavía no corrompido por el mundo de los adultos. (Pérez Valero y Quezada, *op. cit.*, p. 183).

⁵³ Son numerosas las pinturas póstumas que semejan que el retratado vive aún, por lo que el retrato yacente de don José de Escandón, conde de Sierra Gorda, constituye una excepción en cierta forma comparable con la del referido retrato de un “angelito”. (Amerlinck, *op. cit.*, p. 230).

⁵⁴ [Castillo, siglo XVIII] “Retrato de sor María Clara Josefa” 1769; La composición, la paleta está realizada de tal forma “para hacer hincapié en el ideal de la orden; la pobreza [monja capuchina]. El esquema adoptado al menos desde finales del siglo XVII se mantuvo vigente hasta la primera mitad del siglo XIX [...] A pesar de estas similitudes de la obra con otros retratos de su orden, posee también algunas particularidades [...] el pintor no la conoció lo cual habría supuesto violentar sus votos de clausura; idea que se sustenta en lo impersonal del rostro.” (Rogelio Ruíz Gomar, Nelly Sigaut y Jaime Cuadriello, Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España, II. MUNAL/ IIE-UNAM/ CONACULTA/INBA, México, 2004, pp. 149-150).

flores, asemejan vírgenes; pero a diferencia de éstas sus rostros no son idealizados, sino particulares.⁵⁵

Tal vez, el más célebre *Retrato* de una monja sea el «Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz» por Miguel Cabrera, siglo XVII.⁵⁶ La monja, es en este caso también escritora; conjugando el mundo civil con el conventual.

El siguiente ejemplo “mezcla”, por su parte, un *Desnudo* y un *Paisaje*, dentro del género de *Pintura Religiosa*. Como una alegoría de la derrota del mal por el bien. Este cuadro llama poderosamente la atención por contener precisamente un *Desnudo*.

Las almas en el purgatorio y los demonios por lo regular son representados desnudos o semidesnudos, en alusión a su pecado o maldad. En la obra en cuestión del siglo XVI, «San Miguel Arcángel» (fig. 6) atribuido al pintor Alonso Vázquez. El Arcángel asesta una lanza sobre el demonio alado, con una gran cola y cara semihumana que cae al piso. El dinamismo figura resalta con el paisaje de fondo, de horizonte bajo, terrestre; y arriba, un cielo brillante y nebuloso donde se encuentra el ser divino. Ésta vista podría estar inspirada en alguna pintura europea; sin embargo; encaja perfectamente en la composición total del cuadro. El *Paisaje* no es un género común en los primeros siglos de la Nueva España; y el *Desnudo* será censurado incluso durante los años de la Inquisición.⁵⁷ Los pintores aprovecharán temas religiosos como: «La Crucifixión», «La Resurrección», «El Descendimiento», y escenas hagiográficas como «San Sebastián»⁵⁸ para pintar el cuerpo humano.

⁵⁵ Desde el XVII, en los conventos de Nueva España, la novicia que jura sus votos perpetuos en la ceremonia de profesión es retratada con adornos y joyas, como la reina de un carnaval místico, dentro del género pictórico americano que se llamó de "monjas coronadas". (Esperanza López Parada, “Monjas Coronadas: una exposición de pintura novohispana”, en *Letras libres* (artes plásticas), mayo 2005).

⁵⁶ *Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz*. 1750. Óleo sobre tela 207x150cm Colección: INAH, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.

⁵⁷ “[...] fines del siglo XVIII y principios del XIX, cuando la actividad censora de la Inquisición alcanzó su punto más alto, como reacción al cambio de mentalidad desarrollado en el Siglo de las Luces. Sin embargo, carecemos de un estudio detallado que permita establecer una periodización de este tipo de actividades expurgativas y la situación se complica aún más cuando descubrimos que ya desde el siglo XVI existieron sectores alarmados por el excesivo escote de la Virgen María. (Ruíz Gomar, Sigauty Cuadriello, *Catálogo comentado...*, *op. cit.*, p. 154).

⁵⁸ Fichas pintores. Alonso López de Herrera “La resurrección” óleo; Baltasar de Echave Orío, “Martirio de San Ponciano” 1612. Baltasar de Echave y Rioja, “El entierro de Cristo” 1665, Sebastián López de Arteaga “Cristo en la Cruz”, siglo XVII. Alonso López de Herrera “La resurrección de Cristo” 1625. (*Ibid.*).

Como último ejemplo, Andrés de Concha en «El martirio de san Lorenzo, siglo XVI-XVII (fig. 4); utiliza un tema hagiográfico para representar un *Desnudo*. Aquí lo interesante es observar cómo compone a partir de imágenes de la iconografía colectiva, un cuadro original. “El decoroso desnudo del santo crea con la posición diagonal e iluminada de su figura un movimiento compositivo que rompe con el orden claro y central que había caracterizado a la pintura renacentista”.⁵⁹ Es interesante como un pintor de su época en México soluciona la composición de un cuadro de acuerdo a la iconografía del mismo que tenía a su alcance; empero los artistas no trabajaban con dibujo al natural sino se basaban en otras imágenes, ya fueran grabados o copias de pinturas.⁶⁰

Muy generalmente, se podría nombrar como subgénero particular, el de los Arcángeles novohispanos, tan identificables en su iconografía.⁶¹

1.3. Géneros en el siglo XVIII.

1.3.1. Siglos XIX y XX Pintura independiente de la Academia.

Para continuar de manera más cercana la pintura del periodo colonial, y la inscripción de los géneros pictóricos, es indispensable tomar en cuenta aquella Pintura realizada fuera de la Academia, fundada en 1785. Además de la *pintura religiosa*, que es el tema primordial de la época, otros géneros florecieron como: *pintura de Castas*, *Retrato*, *Pintura histórica reciente y alegórica* en biombos y cuadros de *Vistas Urbanas* o *Plazas y Paisaje*.

En la centuria que va de 1810 y 1910, el país sufre cambios dramáticos, interesante es ver cómo el arte de la pintura refleja también un cambio; y dentro de la pintura llamada popular se dan con gran auge una nueva forma de representar al *retrato* y la *pintura de costumbres* o de la *vida cotidiana*. Por lo cual, este apartado tratará precisamente sobre estos géneros. Dentro de la Academia de San Carlos, no se dieron

⁵⁹ *Ibid.* pp 165-166.

⁶⁰ *Ibid.* pp. 159-167.

⁶¹ La vestimenta usada por nuestro arcángel [San Rafael de Miguel Cabrera] parece que se difundió entre los artistas novohispanos desde la mitad del siglo XVIII [...] Vale la pena mencionar que este ropaje angélico se difundió incluso en la escultura [...] Tal pareciera que esta nueva forma de indumentaria angélica busca, por medio de la sobriedad y la ligereza, dar la impresión de una mayor espiritualidad en estos personajes. (*Ibid.* pp. 104-105).

mas que en algunos casos y de forma distinta. Ana Ortiz, nos dice, a propósito de esta producción:

No es un estilo nuevo, ni un fenómeno artístico que aparece por generación espontánea, sino que es una corriente que, aunque proviene del arte colonial —y por tanto europeo— se da en la provincia de un país recién independizado de la metrópoli, lo que da lugar a una nueva manera de ver y representar las cosas. No desaparece con la caída del porfiriato, pero tampoco se desarrolla tal como es. Esta nueva manera de recrear la realidad mexicana se transforma hasta desembocar en el muralismo mexicano.⁶²

El término de arte popular no consigue convencer a la autora, por lo que siguiendo a Justino Fernández quien la llama en un principio en 1937 “pintura independiente de la Academia”, pues está fuera del arte oficial; sin embargo en 1952 regresa al término de popular, ya que, considera al arte una expresión con conciencia histórica, de la cual carece el arte popular, a pesar de ser capaz de transmitir emoción. Ortiz difiere, al presentar tres características fundamentales del arte popular, las cuales manifiestan que, este tipo de arte está dirigido al pueblo y no se firma, a los autores no les interesa sobresalir. En segundo lugar menciona, que el arte popular refleja la vida e ideología del pueblo. Sin embargo, al satisfacer necesidades estéticas deja de ser popular. Así, lo que llama pintura independiente no es ingenua, ni está desligada del arte universal, “es arte auténtico, producto de actividad creadora, vehículo y expresión de significaciones espirituales con características propias y singulares que proporcionan emociones estéticas”.⁶³ Poniendo como los máximos exponentes a José María Estrada, Hermenegildo Bustos, Agustín Arrieta y otros conocidos o anónimos; considera a su obra artística —a pesar de no estar consciente del todo de su tiempo, ni con intenciones de cambiar los cánones del arte—; reflexiva, objetiva e históricamente importante. Desdeña al arte académico por ser un arte burgués, carente de valores propios, mera copia europea.

La temática académica es por demás reveladora del intento de mistificación de los verdaderos móviles de la burguesía; los dramas bíblicos *Abraham llevando a Isaac al sacrificio*, *El redentor* y *la mujer adúltera*, el primero de Santiago Rebull y el segundo de Juan Cordero, tuvieron gran aceptación de la crítica; y los temas históricos, [...] dentro del nacionalismo de opereta [...] Había retratos, indudablemente retratos, pero eran de personajes de la “alta sociedad” o de la intelectualidad [...] Ni el academicismo, ni el romanticismo, ni el modernismo, desenmascararon el verdadero móvil de esa burguesía; sólo lo mistificaron con obras monumentales, ostentosas, de fuertes contrastes de luces y sombras. [...] en cuya realización se lograron quizá las mejores obras de pintura académica, como

⁶² Ana Ortiz Angulo, *La pintura independiente de la Academia en el siglo XIX*, México, INAH (Colección científica), 1995, p. 12.

⁶³ *Ibid.* p. 13.

son los bodegones y los paisajes. [José María Velasco] pero es necesario reconocer que incluso esta temática y el realismo con que fue realizada plásticamente, corresponden a un intento escapista de la burguesía mexicana ante la verdadera realidad social de la época.⁶⁴

Por el contrario, la pintura no académica no esconde los intereses de la burguesía, es más crítica.

1.3.1 José Agustín Arrieta, un pintor no académico.

José Agustín Arrieta (1803-1874)⁶⁵ fue un pintor que estuvo en contacto con la Academia al presentar obra en los Salones, y fue discípulo de la Academia de Puebla. Sin embargo se le conoce mayoritariamente como un pintor popular o no académico. Realizó *Retratos* y *Naturalezas muertas* depuradas; en este espacio haré una disertación a partir de un solo cuadro que engloba varios géneros; que como hemos visto tienen raíces desde la Colonia; transformándose en el México independiente. Mi propuesta es ver este cuadro configurado como una *Escena de Plaza*, a pesar de ser un *Interior*; comprendiendo mejor la obra de este artista y su tiempo.

Leer una obra de arte del siglo XIX dentro de su contexto histórico, mexicano y occidental, es darle la oportunidad de que viva “de nuevo” en otro tiempo. El hecho de escoger el cuadro de Agustín Arrieta, «Puesto de agualoja» o, también llamado «Vendedora de horchata», de 1860 (fig. 5); se dio por considerarlo un ejemplo que engloba precisamente elementos característicos de su momento histórico; siendo a la vez producto de un mestizaje cultural e iconográfico muy interesante y propositivo. Tiene una amplia posibilidad de interpretación; al configurarse como un epílogo de varios de los géneros pictóricos importantes de la época (de hecho éstos se consolidaban entonces) dentro de otro; el género costumbrista. Arrieta, al ser un artista indudablemente consciente de la Historia del arte; con un peculiar punto de vista y ser —como se advierte en su obra— un gran observador; produjo una obra con diferentes niveles de lectura, a pesar de su aparente sencillez. Su pintura no puede verse como fortuita y sin intención.

⁶⁴ *Ibid.* p. 15.

⁶⁵ Este tema es parte del trabajo que desarrollé en el Seminario de Investigación de Arte del siglo XIX. Respuesta del Arte al periodo 1780-1880; impartido por la Dra. Esther Acevedo y Valdés, en FFyL-UNAM. Di además dos conferencias sobre el tema en 2008. Y *Alrededor del “Puesto de agualoja”, lectura de la obra de Agustín Arrieta, siglo XIX.* (15 febrero) Vestíbulo del Teatro de la Ciudad. (marzo 27), salón escalonado. XXXII Aniversario de la UABCS. La Paz, BCS.



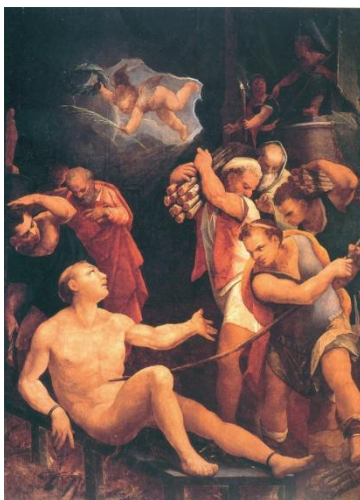
1. Anónimo, *Caballero Jaguar*, Murales Ixmiquilpan, Hidalgo, s. XVI



2. Baltasar de Echave Ibía, *San Juan Evangelista*, s. XVII.



3. Juan Correa (atribuido), *Entrevista de Cortés y Moctezuma. Las Cuatro Partes del Mundo*, s. XVII.³⁷



4. Andrés de Concha, *El martirio de San Lorenzo*, s. XVI-XVII



5. Agustín Arrieta, *Puesto de agualoja*, 1860



6. Alonso Vázquez (atribuido), *San Miguel Arcángel*, s. XVI



7. Nicolás Rodríguez Juárez, *Retrato del infante marqués de Santa Cruz*, 1695



7a. Anónimo, *De albina y español produce negro torna atrás*, s. XVIII



8. Nicolás Rojo, *Jesús es recibido en la casa de Martha y María*, s. XVI



9. José de Ibarra (atribuido), *De español e india, mestizo*, 1745

Partiendo por tanto de la idea, de una escena exterior como un interior; «Puesto de agualoja» se relaciona en primera instancia, por su relación con otros géneros; en segunda, por algunas características y afinidades con obras artísticas nacionales. Se compone a partir del género de *Paisaje urbano*. La fuente de agualoja puede verse como equivalente a la fuente de una plaza o un jardín. Ambientes esenciales en la vida cotidiana de la población desde el Virreinato; testigos y espacio de toda clase de acontecimientos de la sociedad mutante. La relación interior-exterior de los espacios, tiene que ver, con los cambios individuales y colectivos, públicos y privados, que se daban en el México posterior a la Independencia entre los individuos de las diferentes clases sociales de la sociedad mexicana en ciernes. Analizaré, la relación que existe entre el exterior que no está presente sino a través de los cuadros-dentro-del-cuadro, y, entre los personajes que interactúan en el cuadro continente.⁶⁶ Además de los géneros antes mencionados, se pueden considerar para su lectura dos ricos géneros profanos desarrollados en el siglo XVIII; la *Pintura de castas* y las *Vistas urbanas*.

En el siglo XIX el *Paisaje*, la *Pintura costumbrista*, la *Naturaleza Muerta*, el *Interior*, el *Gabinete de aficionado* y el *Retrato* se asentaron como géneros y fueron utilizados como medios, tanto plásticos como ideológicos del momento histórico que se vivía, de distintas formas.

1.3.2 Pintura de Castas y Pintura Costumbrista.

Considerando la obra «Vendedora de agualoja» *costumbrista*, pues, muestra de manera simbólico-realista la escena de un instante de la vida de un grupo de personajes en un lugar y tiempo determinado. Vemos el interior de una tienda donde se venden aguas frescas, cinco individuos están colocados de forma visible y con un espacio propio; realizan su papel o rol social; delineados como personajes específicos en un escenario teatral; perfectamente organizado según los intereses del autor.

La pintura reconocida actualmente como *Costumbrista* o de la *vida cotidiana*, tiene varias fuentes y tendrá a su vez, ramificaciones. Las opiniones sobre su conformación oscilan entre la influencia clave de los “pintores viajeros” del mismo siglo; la *pintura de género* de los Países Bajos del siglo XVII, y, la *pintura de castas*, género que tiene su origen en Nueva España. Lo cierto es que —como la misma

⁶⁶ Recordemos que los *géneros pictóricos tradicionales* son sistemas; configuraciones formales y teóricas; de los cuales se puede partir para conformar una obra pictórica, insertada en la Historia del Arte.

población mexicana— sus ancestros son muchos y parientes todos. Sin embargo, en forma de resumen, siguiendo a Angélica Velázquez:

El gran apogeo de la pintura costumbrista en la cultura occidental tuvo lugar en el siglo XIX con el ascenso de la burguesía y su establecimiento como clase rectora. En México se encuentran importantes antecedentes de la época colonial manifiestos en las pinturas de castas y en los biombos que incluían imágenes de vistas urbanas, oficios, diversiones y escenas galantes. En la primera mitad del siglo la practicaron artistas viajeros, pero sólo hasta las últimas décadas del siglo se ejerció con constancia y sus temas experimentaron un desarrollo regional, en gran parte debido al llamado de los escritores y críticos de arte que pretendían fomentar el costumbrismo en la literatura y en la pintura como parte del proyecto de consolidación nacional. Pese a ello, la ausencia de un grupo suficientemente extendido de mecenas y comitentes que patrocinaran la producción pictórica mermó considerablemente su ejercicio.⁶⁷

La *pintura de castas* me parece decisiva; pues muchos de los factores compositivos tienen relación directa con el cuadro de Arrieta en particular, y con su obra en general. La escena se desarrolla en un interior comunicado con el exterior; diferentes personajes interactúan entre sí; hay frutas a manera de *Naturalezas muertas*; vemos oficios representados; la vestimenta de los partícipes se destaca; y, finalmente, se pueden encontrar en la obra significados o lecturas paralelas.

Es sabido que desde el periodo virreinal las escenas que incluían parte de las actividades cotidianas o festivas de la sociedad muestran personajes que se conformarían en grupos conocidos como castas, representando entre líneas lo que acontecía en la realidad mediante la visión particular del pintor.⁶⁸ Al establecerse como un género, la *pintura de castas* se conforma a partir de características claras, que sin embargo, aceptan novedades que las enriquecen, y por supuesto, copias malas que la estacan. Recuerdan, sin duda, al tema religioso de la «Sagrada Familia», por tener en común los personajes principales del padre, la madre y el hijo, en un espacio que se modificó a través del tiempo y en los distintos ejemplos, puede ser un taller, una casa, un exterior urbano o rural; en el que cada factor que se incluía le aportaba un posible significado. Pero, básicamente:

La pintura de castas construye la identidad racial por medio de la representación visual. Es uno de los géneros pictóricos más fascinantes del periodo colonial en México particularmente, y del siglo XVIII en general. Ejecutadas a modo de series

⁶⁷ Angélica Velázquez Guadarrama, *Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad en Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex, 1999, p. 158.

⁶⁸ En muchos casos estas obras no buscaron intencionalmente representar los ámbitos de la vida diaria, en otros, en cambio, la pintura fue un medio que pretendió dejar constancia de la realidad circundante de manera explícita. (Gustavo Curiel y Antonio Rubial, *Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal en Pintura y vida...*, op cit., p. 49).

de imágenes consecutivas, las pinturas representan el complejo proceso de mestizaje entre los tres grupos principales que habitaban ese territorio español: indígenas, españoles y africanos.⁶⁹

Así, como los cuadros de *Interiores* flamencos se configuran como temas profanos por la Reforma, en México la secularizaron de la *pintura de castas*, tiene que ver con los gremios y las Ordenanzas.⁷⁰ La familia y el oficio toman importancia, e incluirán un antecedente claro de los “tipos” del siglo XIX, incluida la frutera y el aguador.⁷¹

En el caso de Arrieta, quien se desarrolló en el ambiente poblano, seguramente tuvo la oportunidad de ver ejemplos, ya que: “La pintura de castas tuvo un desarrollo paralelo en Puebla, la segunda ciudad en importancia del virreinato de la Nueva España, aunque disponemos de mucha menos información sobre los artistas”.⁷² Siguiendo la tradición de personificar mediante objetos y vestidos a los involucrados en los cuadros, Arrieta, hace gala de color y de objetos característicos de la zona.

1.3.3 De espacios abiertos y cerrados. La pintura de interior y el género de paisaje.

La pintura de escenarios urbanos se desarrolló desde un principio en la pintura novohispana. Se quería establecer la historia de la conquista, donde se podían ver representaciones de pirámides en biombos (fig. 3), en los cuales se desarrollaba como en un cómic los diferentes acontecimientos importantes numerados. Posteriormente, se realizaron cuadros del zócalo capitalino con toda la vida de la sociedad de la época, presenciando y viviendo la visita del virrey. En ocasiones, estos cuadros eran realizados para enviar a Europa, para mostrar al viejo mundo que América era un lugar civilizado. Convirtiéndose a la vez, en una ventana a la ciudad de México de aquellos años.

⁶⁹ Ilona Katzew, La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII, México, CONACULTA/Turner, 2004, p. 5.

⁷⁰ Aunque las ordenanzas (1686) de pintores y doradores exigían que los “indios”, un eufemismo que servía para designar a los artistas “no cualificados en general, se examinaran si iban a crear imágenes religiosas, abrir un taller o una tienda, éstos podían pintar paisajes y bodegones “y otras cualesquiera cosas” sin el requisito de examinarse. [...] la libertad para pintar temas seculares probablemente fuera un factor que favoreció la proliferación de cuadros de castas y su factura desigual. (*Ibid.*, p. 10).

⁷¹ Se originó el oficio de aguador, que era el encargado de transportar el líquido desde las fuentes distribuidas estratégicamente en la ciudad, hasta los hogares [...] eran el centro de reunión de aguadores y sirvientas donde la vida cotidiana de las familias pasaba de boca en boca. Tal como escribió Hilarión Frías y Soto. (José Guadalupe Victoria, *Oficios, Profesiones y Transporte en Bosquejos de México. Siglo XIX*, México, Banco de México, 1987, p. 56).

⁷² Katzwe, La pintura de castas..., *op. cit.*, p. 37.

La Plaza, es un lugar donde converge la gente con distintos fines; socializar, comerciar, contemplar. En México los cuadros antiguos cuentan muchos de los acontecimientos sucedidos en la Nueva España, como ambientes esenciales en la vida cotidiana de la sociedad en cambio constante. Tanto el género *Paisaje urbano*, como el subgénero de *Plazas*, se convierten en un escaparate de la vida social, política, económica, religiosa de una ciudad; de revista mensual de la América exótica. Se mezclan en estos cuadros las diferentes clases sociales, vestimentas, oficios, poderes, denostando que en las colonias había orden y era una sociedad civilizada, convirtiéndose en una especie. Ya para el XIX la *pintura de plazas* simbolizó un espacio incluyente donde había intercambio de ideas, caldero de la nueva sociedad decimonónica.

Ahora bien; compositivamente en el cuadro de Arrieta, el exterior se incluye a través ventanas-cuadro, dando pie a la presencia de *paisaje urbano*. En la escena coexisten varios de los personajes conocidos como *tipos*: la vendedora, el catrín, el aguador, etc.

El autor según se sabe, realizó apenas un par de *paisajes*,⁷³ a pesar de que este género fue todo un éxito, tanto en la pintura no académica como en la litografía en el siglo XIX. Por el contrario, el carácter de la serie de cuadros de paisaje en la pared del fondo del «Puesto de agualoja», tiene que ver más con el siglo XVII, con la pintura flamenca, y con la pintura de castas. Comparativamente en «De español y morisca nace albina», cuadro anónimo de finales siglo XVIII (fig. 7a) vemos un interior que además es un *taller de artista*, al fondo varios cuadros y objetos a manera de *Gabinete*, y entre éstos una serie de cuatro paisajes. Angélica Velázquez, nos dice a propósito de un cuadro que pertenece a la misma serie, y que muestra el interior de un consultorio “médico”:

Punto muy importante en este cuadro es el registro que hizo el pintor de la decoración interior de la tienda. [...] el dueño del consultorio mandó colocar en las paredes de la tienda una fila de cinco países o escenas de paisaje, pintados al óleo, que confieren al negocio alegría y colorido. En esos cuadros de pintura se reconocen puentes, cascadas y riachuelos, además de frondosos árboles y caseríos de mítica arquitectura.⁷⁴

⁷³ Elisa García Barragán le adjudica dos obras más a Arrieta además de las reconocidas oficialmente, estas son *Vistas de la Mina de la Sierra de Loreto y Real del Monte* y *Vista del Patio*. Sumadas a *Pirámide de Cholula* y *Vista de la Mina de Sierra Loreto*, las oficiales. (*Ibid.*, p. 50).

⁷⁴ Curiel y Rubial, *Los espejos...*, *op. cit.*, p. 134.

Agustín Arrieta aparentemente usaba este método para sus *Naturalezas muertas*, en que por medio de series hacia una obra completa;

[...] es factible decir que, al igual que aquellos bodegonistas europeos del siglo XVII, que en busca de la simetría ejecutaban sus pinturas por parejas —tal es el caso de Van der Hamen— para hacer *pendanty* “a veces se ampliaba a una serie de tres o más cuadros”, correspondía a la búsqueda de “un principio superior decorativo”; se puede pensar que ese anhelo de superación inspirara repeticiones de Arrieta.⁷⁵

En la pintura francesa de principios del siglo XVIII, se haya un ejemplo con el mismo elemento, una serie de paisajes al fondo de «En el Salon de Madame Geoffrin».

Hay entonces, dos elementos en la obra de Arrieta de llamar la atención; uno que incluye un género que no desarrolló, pues no se sabe si los *Paisajes* son suyos a manera de invenciones o existían en realidad como cuadros.⁷⁶ Al comparar las obras se ve que Arrieta estudiaba el espacio y componía según la ocasión, haciendo variaciones de un mismo tema, desdeñable. El cuadro dentro del cuadro está presente como ventana, como arco, cartela, anuncio, y como pintura. Recordando la tienda de agualoja, relacionando el *Interior* con el *Exterior*, por medio de la cita intertextual: el *Paisaje*, sustituye a las ventanas. Por lo tanto el cuadro, a pesar de ser el interior de una tienda alude al exterior y juega con la posibilidad de estar en una plaza privada.

En la *Pintura de castas* vemos muchas veces un espacio exterior o interior, un pedazo de paisaje o un pedazo de muro, o el tránsito de uno a otro. Los personajes se encuentran en dos espacios a la vez. Los *Interiores* habían estado en la pintura religiosa como escenario (fig. 8), pero en la *Pintura de castas* toman autonomía y sirven para desarrollar ideas, sin el limitante del tema religioso. Como construcción social en *De español e india, mestizo*, del siglo XVII, atribuido a José de Ibarra (fig. 9); en donde es evidente el escaparate para colocar todo tipo de objetos, vestidos y detalles, que pretenden mostrar la riqueza del Nuevo Mundo.⁷⁷

⁷⁵ Elisa García Barragán, José Agustín Arrieta. Luces de lo cotidiano, prólogo Rubén Bonifaz Nuño, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1998, p. 113.

⁷⁶ Pero lo más importante es leerlos dentro del contexto del cuadro en general. Ya en otras obras suyas, como en «China y dos locos», se ve un al fondo de la arquitectura semiexterior un arco a manera de ventana, a través del cual se ven la ciudad de Puebla, con los volcanes y catedral. En «Aguajolera» se pueden ver las variaciones del espacio que hacía el autor, pues en él se encuentran los elementos básicos: los personajes, el *paisaje*, el *interior*, y la *naturaleza muerta*. Sólo que en este caso el *paisaje urbano* es apenas un atisbo de la iglesia, y es a través de una ventana.

⁷⁷ Y la diferenciación de los seres [...] espacios pero que se transformaron en escenografías de poder. [...] es quizá el primer intento novohispano por representar escenas costumbristas con una intención de enaltecer las cosas propias “de la Tierra”, es decir, todo aquello que hacía a América diferente de España. (Curiel y Rubial, *Los espejos...*, *op. cit.*, p. 50).

1.3.4. De fuentes, plazas y jardines.

En la misma dinámica del espacio de confluencia de la sociedad mexicana, las *pinturas de plazas* tuvieron gran presencia desde el siglo XVIII. Ya en los biombos virreinales y en algunas pinturas independientes se encuentra el antecedente del género de *paisaje urbano* del siglo XIX;⁷⁸ donde la Plaza además de ser un espacio para festividades religiosas y oficiales, eran espacios de encuentro, vida cotidiana e intercambio comercial. Las imágenes de los paseos en el campo, también se considera un tema importante y antecedente de la pintura de paisaje; aunque en los Paseos lo más importante es la actividad humana y no la naturaleza. La combinación de la plaza y el jardín como la Alameda, será a su vez, un espacio de paseo y convivencia, donde la fuente tendrá un papel ornamental y funcional en principio.

Los espacios públicos (plazas y calles) han sido escenario de las más variadas actividades, tanto de las asociadas con la manifestación de poder como de aquéllas relacionadas con las formas de comercio y sociabilidad. Esta multiplicidad de usos y apropiaciones ha quedado plasmada en una abundante porción de cuadros, desde los siglos virreinales hasta nuestros días. En ellos, la procesión religiosa, el desfile de la autoridad civil o del caudillo triunfante y el mitin político comparten el espacio pictórico con los puestos de vendimia, los rituales de galanteo y los encuentros y desencuentros entre los distintos oficios y grupos sociales. La excepcionalidad del despliegue del poder o de su antagonización multitudinaria, vinculada a fechas concretas, convive así con la trivialidad del acontecer diario.⁷⁹

El cuadro de la Agualoja, ya entrada la época del siglo XIX y un nuevo orden, está compuesto de manera circular, en donde los personajes pareciera que dan la vuelta a la fuente ricamente adornada, el aguador a la izquierda entra a cuadro de perfil, dando la vuelta de izquierda a derecha hasta que la mujer en el piso a la derecha nos mira, y seremos nosotros los espectadores quienes cerremos el círculo, pues el pintor nos ofrece un punto de vista donde incluso, vemos el reflejo en el espejo.

El transitar de las plazas, y el fluir de agua podría convertirse en una alegoría naturalista del agua, importante en el mundo moderno. Los cuadros de fondo en donde se ve lo que pareciera una caja de agua o un baptisterio como principio vital. Imágenes de fuentes en plazas o jardines abundan, en la pintura de castas en particular y en la

⁷⁸ Fue también en la época del Renacimiento —en que tantas puertas se abrieron a la cultura— cuando los pintores cultivaron el paisaje urbano como género pictórico digno de ser admirado [...] relaciona más con el género litográfico de este libro, es la pintura realista de los paisajistas holandeses del siglo XVII y la de los italianos en el XVIII, quienes pintaban “vistas” —equivalentes a las tarjetas postales en su valor recordatorios, Fausto Ramírez—. (Elisa Vargas Lugo, *Las ciudades y su arquitectura en Bosquejos...*, op. cit., p. 38).

⁷⁹ Curiel y Rubial, *Los espejos...*, op. cit., p. 27.

novohispana en general. En el siglo XIX con la reestructuración de los jardines, al estilo francés, las fuentes mantienen su importancia estética e identitaria.

El mobiliario enriquece a la plaza y le otorga personalidad, estilo y confort. [...] proporciona la sensación de escala y habitabilidad que no poseen otros espacios llanos. [...] las fuentes, éstas presentan múltiples variantes tanto en su diseño como en su impacto en el espacio público.⁸⁰

Arrieta también decora la plaza en el «Puesto de agualoja», donde las flores visten a la fuente de agua, los vasos cristalinos superpuestos, el agua que brinca haciendo eco en las columnas de ollas decoradas a los costados en primer plano, que sirven además de telón de la escena. La imagen como observa Xavier Moysén:

[...] gracias a la cual se puede tener una idea de cómo eran esos expendios de aguas deliciosas y refrescantes para calmar la sed. Desde la habitación, de cuyos muros cuelgan algunos cuadros, hasta el mostrador con su arreglo de arena, conchas marinas y ramas de alfalfa. [...] El cuadro, a pesar de sus evidentes deficiencias, es de una importancia indudable en el conjunto de la obra del maestro poblano, y también la tiene desde un ángulo de carácter documental.⁸¹

Sin embargo, las posibilidades de lectura no se detienen ahí, al utilizar un elemento como el de la fuente; *tropos* en el arte; presente desde el tema religioso de “La Virgen de la Fuente”, hasta «Fuente de Salto del agua» de Casimiro Castro, pasando por el «Jardín del Edén» del Bosco; hace pensar en la antítesis pureza-pecado. En el caso que nos interesa, la mujer (pecadora, por naturaleza según la religión cristiana) le ofrece al hombre la fruta prohibida, o, mejor dicho el agua prohibida.

Otra de las representaciones antiguas de fuentes son las del bautismo; pertinente en la obra de un poblano del siglo XIX, que por más liberal que fuera tenía una educación religiosa católica del mundo y del arte. El bautismo en “Los sacramentos representan para la vida espiritual lo que sucede a todo individuo en el transcurso de su vida terrena. Por el bautizo se nace a la vida de la gracia [...]”,⁸² una vida nueva, un país recién nacido.⁸³

⁸⁰ P. Anthinea Blanco Fenocio y Reed Dillingham, *Plazas Mayores de México. Arte y Luz. Las plazas mayores de la República: espacio y símbolo de México*, México, Fundación Bancomer, Clío, pp. 215-216.

⁸¹ Xavier Moysén, *Una introducción a la obra de Agustín Arrieta*, *Homenaje Nacional...*, *op. cit.*, p. 27.

⁸² Curiel y Rubial, *Los espejos...*, *op. cit.*, p. 134.

⁸³ Con el bautizo el individuo se insertaba en la comunidad familiar, representada por el padre y la madre y, como lo indicaba el toque de las campanas que lo acompañan, al grupo de parroquianos que recibían en su seno al nuevo miembro. (*Ibid.*, p. 136).

1.3.5. De puestos y agua.

La representación de los oficios y de los lugares de trabajo, empero, están presentes tanto en la *pintura de castas*; en la *pintura bíblica* como «La Sagrada Familia»; en las litografías de la época y en la obra de Agustín Arrieta.

Las imágenes de castas llegan a ser naturalistas, e incluso más originales que las litografías. El problema radica en cómo podían ser leídas en su tiempo, según las normas de la sociedad novohispana, regida por las reformas borbónicas, y que de alguna manera el Imperio utilizó a este género como propaganda. Un siglo después, también podían ser utilizadas de esta forma, pero con nuevo sentimiento nacional y búsqueda de una identidad propia y con mucha más ventaja por su cualidad de reproducción.⁸⁴ Sin embargo como modelos compositivos, debieron de haberse difundido en la mente de los artistas. Vemos que: “En la primera década del siglo XIX siguieron realizándose pinturas de castas, pero hacia 1810, año de la Guerra de Independencia de México, cesó su producción. [...] La jerarquía social inherente a la pintura de castas que recalcaba el dominio y la superioridad de los españoles, dejaba de este modo de ser un tema aceptable”.⁸⁵ Cambió también la forma de percibir, proyectar la realidad que se deseaba, el gusto y las aspiraciones. A pesar, de las coincidencias entre la pintura de castas del siglo XVIII y la imagen costumbrista del XIX; se configuran distintamente.

Por ejemplo: una escena de castas titulada «De español y morisca, sale albino» de Ramón Torres, llevada a cabo en una nevería, y que podría recordarnos a «La agualojera», es totalmente diferente en significado. Representa más a la familia que a la sociedad; incluso el niño tiene una aureola a base en el plato del estante del fondo. No hay coqueteo, ni tensión.

La variedad de productos que se ven en los cuadros, en los puestos que llevan consigo los vendedores ambulantes; denota la riqueza de producción nacional, lo que en su momento fue explotado por el Imperio Español. Arrieta al ser pintor de naturalezas muertas, pone siempre cuidado en la elección de sus objetos naturales. La piña, aparece en varios de sus cuadros junto con mujeres; y no es la excepción en la Tienda de agualoja. Como dato curioso tenemos que “fue una de las frutas que capturó poderosamente la atención de los españoles. Se sabe que se hizo un envío de esta fruta a

⁸⁴ Los medios que permitieron la expresión y difusión gráfica de dichos aspectos fueron el grabado tradicional y, por su bajo costo la alta capacidad de reproducción, la litografía, introducida a México por Claudio Linati de Prevost. (Vargas Lugo, *Las ciudades y su...*, *op. cit.*, p.17).

⁸⁵ Ketzew, *La pintura de castas...*, *op. cit.*, p. 204.

España a principios del siglo XVI, y aparentemente el rey Fernando estimaba su sabor más que el de cualquier otra fruta”.⁸⁶ Sin embargo, para el autor debió significar también algo relacionado con el amor, el desamor, la fidelidad, tal vez.

1.3.6. De tipos y cortejos.

El pintor desarrolla en su obra los “tipos populares”, personajes reconocibles de diferentes estratos que se configuraban como símbolos en la producción artística decimonónica. No es tan extraño, que acostumbrados a seguir la iconografía religiosa, se sustituyeran personajes bíblicos por mundanos, a partir de los cuales podían componer con los temas de su interés. “Es indudable que al proponerse Arrieta conseguir con su pincel tipos populares, tendría que caer obligatoriamente en retratar escenas de mercado, pues allí conviven o concurren personajes de raigambre popular, amén de la existencia gastronómica poblana y de la variedades frutales”.⁸⁷

A diferencia de las litografías de los extranjeros “viajeros” que en ocasiones eran más descriptivas e idealizadas que entendidas e ideológicas. La pintura de Agustín Arrieta se puede entender desde diferentes perspectivas. En el caso de los tipos, lo más importante es la relación entre ellos, muchas veces íntimas.

Siguiendo con la relación de la escena que transcurre en el «Puesto de agualoja» en un espacio público, leemos, “la función más estructurada de la plaza corresponde al acostumbrado paseo o serenata, el lento desfile circular de hombres y mujeres jóvenes alrededor de la plaza con un lánguido flirteo”.⁸⁸ En este caso, la figura de la mujer, de la china, representa por un lado el amor libre y trasgresor de la moral imperante; a partir del ojo masculino. Además de que es de diferente extracto social que el Catrín, una idea de mujer que el imaginario masculino había fabricado⁸⁹ A diferencia de otras obras del autor, en que la mujer lo evita, en este caso lo consiente. Pudiendo significar el posible acuerdo entre las clases con las ideas liberales.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁸⁷ García Barragán, *José Agustín Arrieta...*, *op. cit.*, p. 70.

⁸⁸ Blanco Fenocio y Dillingham, *Plazas Mayores de México*, *op. cit.*, p. 196.

⁸⁹ El tema de la joven y atractiva vendedora de frutas constituyó un tópico en el imaginario masculino de los literatos de mediados de siglo, cuyas mejores expresiones serían el personaje de Cecilia en la novela *Los bandidos de Río Frío* y la caracterización de la chiera en *Los mexicanos pintados por sí mismos*. (Velázquez Guadarrama, *Pervivencias novohispanas...*, *op. cit.*, p. 210).

También, por supuesto, se puede leer como una escena amorosa, que refleja los cambios entre las relaciones entre hombres y mujeres en el nuevo siglo. Mas, todo dependía del contexto.

Los códigos sociales respecto a las relaciones amorosas, variaban de acuerdo con la región y la clase social, por ello en las representaciones pictóricas es más frecuente encontrar, al menos como construcción plástica y cultural, a las mujeres de estratos bajos en la esfera pública y expuestas a los galanteos como en *Vendedora de aguas frescas* de Arrieta.⁹⁰

Una vez más, el cuadro de Arrieta sirve como epílogo del desarrollo mexicano de la representación pictórica en una nueva sociedad. Retomando el género de la pintura de castas, en que las relaciones de pareja también eran presentadas como constancia jerárquica pero también de civilidad social, la interacción plástica de las figuras también se modificó. Las figuras se humanizaron, establecieron diálogos internos, enriqueciendo por supuesto, el sentido de la representación.

Así, por ejemplo resalta Ilona Ketzew, a un pintor académico: “Una de las mejores series es la firmada por Miguel Cabrera en 1763. [...] le corresponde el mérito de haber introducido un número importante de cambios en el género. La eficacia del conjunto de Cabrera radica en la cálida intimidad de su estilo y sobre todo en su capacidad para comunicar las emociones mediante el sutil contacto físico entre las figuras”.⁹¹ Anteriormente, en un mundo apegado a la moral religiosa, era difícil que se dieran esta tipo de escenas, aunque se dieron, pues el amor era definido en términos místicos, haciendo casi imposible su plasmación en el arte, de manera directa.⁹²

Este cambio en la representación se ve reflejado en la obra de Arrieta; en el cuadro de la Agualoja el contacto físico es evidente, y nos causa curiosidad y dudas;⁹³ es una obra abierta y en movimiento.

⁹⁰ Uno de los conceptos románticos que más se propagó en la cultura occidental durante el siglo XIX y que revolucionó en muchos sentidos la relación de las parejas fue el del amor. [...] hombres y mujeres quedaban en estado de igualdad. [...] se generalizaba más la práctica de que los jóvenes eligieran [...] correspondiera al mismo nivel socioeconómico. Pensadores mexicanos [...] promovieron la idea de que el amor sin afecto era moralmente reprobable. (*Ibid.*, p. 208).

⁹¹ Ketzew, *La pintura de castas...*, *op. cit.*, p. 17.

⁹² Curiel y Rubial, *Los espejos...*, *op. cit.*, p. 39.

⁹³ [...] Arrieta no es solamente un fotógrafo de tipos populares estáticos [...] sino que uno de sus grandes aportes a la plástica costumbrista fue la inserción del sentimiento o la emoción, el juego humano de esos tipos populares. (García Barragán, *José Agustín Arrieta...*, *op. cit.*, p. 73).

Estaba a punto de dar un largo trago al tarro casi vacío de líquido sucio, o mejor dicho verdoso, opaco. No estamos hablando de tintes naturales ni colorantes para pasteles, sino más bien de asientos de arte, resabios creativos de color pantanoso. Se mareó. El olor justo por encima de sus labios le hizo reaccionar, como si un muerto hubiese abierto sus fauces ahí mismo, hediondo aliento de caimán sobre su cara; ácido; semanas enteras de pinceles remojados en él.

El suicidio mañanero no era precisamente la mejor manera de iniciar el día, o, terminarlo. No había dormido tratando de acabar un diminuto cuadro (óleo sobre lienzo). ¡Pardiez! toda la noche untando pintura, tratando dar forma a la señora aquella; su rostro, la sombra debajo de la barbilla; pintando una y otra vez sus ojos hasta llegar a pintar ciento cuarenta y cinco de ellos superpuestos, uno debajo del otro, y aun así miraba desdeñosamente.

— ¿Tomar esencia de trementina le parece de mal gusto, o acaso, está molesta por haberle dejado la nariz chueca?

La mirada inquisitiva dio pie al diálogo, sólo hacía falta herir un poco su amor propio, la duda sobre si era realmente una pintura-pintura, y por ende quien lo hiciera un buen artífice. Había llegado al hartazgo; se habían negado a pagar el *Retrato*.

— ¡Esa no soy yo! — había gritado “la Doble”.

—No, no lo es, soy yo —le contestó filosóficamente el cuadro.

Y a pesar el marido sintiera efectivamente tenía ese *no sé qué*, que le recordaba tanto a ella, se fueron sin el cuadro y sin pagar, ni siquiera por el tiempo invertido, el estudio fotográfico, el té. Ahora, el personaje, autónomo dentro de su propio espacio, reclamaba separarse de aquella mujer aburrida y obtusa, tener verdadera personalidad. Así, conforme le iba agregando capas de óleo, se agregaban vivencias, experiencias, humores. Tan convincente el rostro que ahora le preguntó:

—Dime, ¿Qué van a saber ellos? Nomás les causa gracia el bigote de Frieda, pero no saben nada de la tradición del *Retrato* novohispano?

—..... — sus ojos miraban

—Estamos en el siglo veintiuno, la historia del *Retrato* en el arte occidental es vasta. Género antiquísimo; ya existente en el arte egipcio como romano. Era uno de sus géneros favoritos...— pensó. Aclaremos antes, murmuraba entre dientes, en el arte como en otras disciplinas los géneros sirven para agrupar, según orígenes, características, similitudes, mensajes; como en la música, gritó, CÓMO EN EL CINE.

—.....— miraban

—Una excelente y recurrente manera de acercarse o tratar de conocer a alguien (cualquiera, o, a un posible modelo/comprador), quizá, lograr llegar a su interior; ¡sí, cómo no!, probablemente patinaremos en la superficie y jamás conoceremos a nadie realmente. ¿Qué música te gusta?

—.....— miraban

—...y ya sabemos de cual pie cojea, ¿cuál es tu película favorita? —, le preguntó suavemente.

—.....— miraba

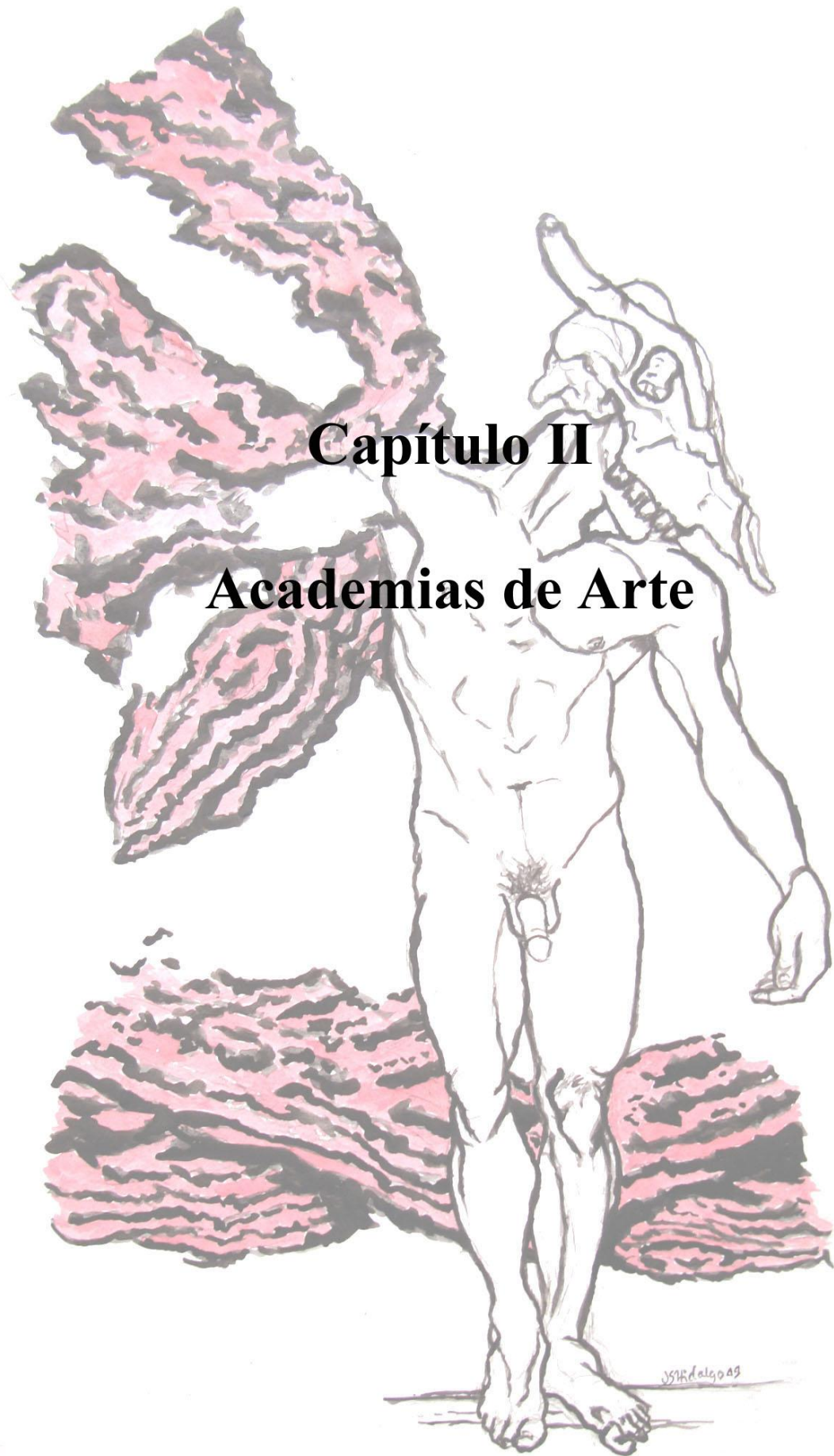
—...y sabremos sus virtudes. Ya entrados en otros géneros se preguntará ¿quién es tu actriz favorita o actor predilecto?

—.....— siempre le miraban

—Lo sabía. Sabremos gustos y prejuicios. Pero de verdad alguien pregunta ¿prefieres los *Interiores* o los *Vanitas*?, se acerca con la duda ¿Aprecias los *Gabinetes de Aficionados*?, ¿Te gustan los *Cuadros de Costumbre*?, ¿Cuál es tu *Paisaje* favorito?, ¿Te apetece un *Bodegón*?, ¿Cuántos *Desnudos* posees?

—.....— le miró

*Primer fragmento de los cuentos inéditos que insertaré en esta tesis; relacionados al tema de la misma. Titulados *Semiaridia*, escritos en 2008-09. Es una oportunidad como pintora de acudir a la “poesía”.



Capítulo II

Academias de Arte

Capítulo II. Las Academias de Arte.

2.1. Academia Francesa del XVIII. Una aproximación para entender la creación de las nuevas academias de arte.

2.1.1 Las Academias de Arte.

Según el diccionario de Conceptos fundamentales de Arte,⁹⁴ tenemos dos definiciones básicas:

Academia: Institución artística cuyos orígenes se remontan a la Italia del Renacimiento y que toma el nombre de la Academia platónica de la antigua Atenas. Al principio, las academias eran círculos más o menos informales de humanistas acogidas al patrocinio del mecenas donde se discutía sobre el legado cultural de la Antigüedad y en los que, eventualmente, participaban algunos artistas. Más tarde se constituyen academias específicas de pintura y escultura [...] en sustitución de las viejas cofradías o asociaciones gremiales de artesanos de tradición medieval; este cambio es consecuencia de la reivindicación renacentista de la práctica artística como arte liberal, es decir, como disciplina intelectual basada en la especulación teórica que en la mera habilidad manual del artesano.

Academia: Dibujo o pintura que representa un desnudo a partir de un modelo vivo, como los que suelen hacerse a modo de ejercicio durante el aprendizaje en las academias de arte.

De este principio, a la fundación de la Academia de san Carlos en México, hay un trecho no muy largo. La gran movilidad entre naciones de la época Ilustrada; y el intercambio comercial de las Colonias de la Nueva España, con Carlos IV como rey interesado en este movimiento francés; dieron pie a la creación un siglo después de la de París.

En 1648, Luis XIV funda en París la Académie Royal des Beux-Arts, que ya no es una asociación profesional sino una institución dependiente del Estado, a la vez centro oficial de formación de pintores, escultores y arquitectos e instrumento de regulación y control estatal de todo lo relativo a las artes; sigue siendo un foro de producción y de debate teóricos, aunque ahora se orienta a la constitución e imposición de un conjunto de normas inspiradas en el clasicismo que definen el gusto oficial. El modelo francés se difunde por Europa en el siglo XVII (La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se funda en Madrid en 1757 y la Royal Academy británica en 1768). El Romanticismo, con sus ideas acerca de la libertad del artista, pondrá en cuestión el control institucional de las academias; será entonces cuando conceptos como academicismo o «arte académico» se conviertan en sinónimo de conservadurismo artístico. En efecto, en el siglo XIX las academias aún eran el centro fundamental de formación de artistas y controlaban los principales instrumentos de relación entre artista y público, como los Salones y las Exposiciones Nacionales, y desde esa situación de poder actuaron como firmes bastiones frente a todos los movimientos renovadores de su tiempo. A finales del siglo XIX se empieza a utilizar el término academia para designar cualquier centro privado de enseñanza artística.⁹⁵

⁹⁴ Faerna y Gómez, Conceptos fundamentales, *op. cit.*, pp. 11-12.

⁹⁵ *Ibid.*

En el siglo XVIII van a nacer en toda Europa; de París a San Petesburgo; de Florencia a Zaragoza; y por supuesto; la de México como bastión en América. Las causas principales que ayudaron a su desarrollo fueron, por un lado; el pensamiento Ilustrado, y por otro, el auge económico. Estas Academias de Arte (nacieron también en otras disciplinas de conocimiento), se diferenciaban de sus antecesoras renacentistas y barrocas, de los siglos XVI y XVII, en ser instituciones con normas definidas en la enseñanza del arte; en vez de talleres para dominar un oficio determinado. En el Renacimiento se retomaron los lineamientos clásicos; mientras que el Academicismo los imitaba; por lo que, viéndose limitado en su producción. La fundación de la Academia de San Carlos en México significaba en términos económicos⁹⁶ elevar el nivel de competencia en la producción de obras de arte; enseñar a dibujar tanto a artesanos como a artistas y crear un “buen gusto” en la sociedad.⁹⁷

El espíritu empírico de la Ilustración tuvo un doble efecto en el arte; al mismo tiempo regresivo y progresista. Los pensadores de aquella época tenían la convicción de que la razón debía ser guiada por los modelos del pasado. Esta creencia obligaba a los artistas a contemplar las épocas pasadas que tuvieran un parecido con la suya —la civilización griega, el imperio romano y el Renacimiento— para encontrar modelos que expresaran el espíritu de su propio tiempo. A la vez, esta búsqueda no les impedía ir tras nuevas técnicas y métodos para ejecutar su trabajo, y para hacer más científico el arte y la educación artística.⁹⁸

2.1.2. Salones de Arte.⁹⁹

A manera de una pared de Salón saturada de obras distintas pero contemporáneas, interrelacionadas; Thomas E. Crow¹⁰⁰ compone el tema central de su libro *Pintura y Sociedad en el París del siglo XVIII* a partir de los variados aspectos que conformaron, por una parte, el nuevo estilo de finales del siglo XVIII francés: el Neoclásico, y por otra, la transformación de la relación de la esfera pública con el Arte de ese tiempo. El espacio virtual que permite entrelazar obras realizadas a lo largo de

⁹⁶ [...] la relación del arte, cualquier arte, con las relaciones de producción y con las condiciones materiales de la existencia humana; mas ello no quiere decir que el fenómeno superestructural estético, que el cambio de sensibilidad artística, obedezcan exclusivamente al determinismo económico. Comentario de Juan A. Ortega y Medina, (Eduardo Báez Macías, *La academia de San Carlos en la Nueva España como instrumento de cambio, Las academias de arte, op. cit.*, p. 57).

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 35-46.

⁹⁸ Brown, *La Academia...*, *op. cit.*, p. 8.

⁹⁹ Este tema es parte del trabajo que desarrollé en la clase *Arte Contemporáneo II*, impartida por la Dr. Renato González Mello, como prerequisite en FFyL-UNAM.

¹⁰⁰ Thomas Crow, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, NEREA, 1989, 382 pp.

un siglo, que de manera inter-textual logran explicar y dar sentido al espacio general que las contiene. Paralelo al espacio temporal histórico de un reino en movimiento y la sociedad que lo impulsaba. Así, a lo largo de seis capítulos no meramente cronológicos sino temáticos, los acontecimientos se presentan desde puntos de partida distintos, para finalmente alcanzar una visión poliédrica del tema. El fin último del autor es demostrar cómo se relaciona la participación de la sociedad parisina en sus diferentes sectores con la vida cultural y política, que resultará en la nueva fisonomía de un público y un ciudadano más participativo política y culturalmente, en relación a los siglos anteriores y como antecesor de un público moderno, exportado a la par de los ideales de la revolución franca.

El estudio abarca como antecedente la segunda mitad del XVII hasta la última década del siglo contiguo. Son varios los factores que aborda para estructurar las capas que se traslapan dentro del discurso general. En primera instancia serán las clases sociales los activadores de las ideologías, juegos de poder, estrategias de interrelación, deseos y conflictos. En segunda, se encuentran las instituciones y funcionarios oficiales que tienen el poder, pero a la vez luchan por mantenerlo bajo sus cánones, enfrentándose a los factores externos. En tercera, están los artistas, escritores, filósofos y demás individuos que se moverán entre las dos anteriores interna o externamente.

Pero lo más importante, es el nacimiento y evolución de un público que será capaz de opinar y hasta influir en el desarrollo de la pintura francesa. El papel de los Salones —originalmente exposiciones organizadas por la naciente Academia de Pintura y Escultura— es fundamental como espacio vital en que el público tendrá oportunidad de expresarse y definirse. Éste de lo más ambiguo al principio y diferenciado a lo largo de consensos repetidos, colocado entre un conjunto de fuerzas va a ser el vehículo y representación de la nación francesa para el derrocamiento del monarca y de la Academia como institución.

La idea de la Academia francesa nace en respuesta a la fatiga de los artistas de depender de los gremios y coincide en fecha con los conflictos políticos entre la monarquía y la vieja aristocracia ocurridos en 1648 conocidos como la Fronda. La Academia a través de un largo proceso de competencia de autoridad e intereses mercantiles con los propios gremios y una asociación conocida como La Maîtrise logra finalmente establecerse. Como institución artística y rectora principal de los principios estéticos del arte, compartirá con la sociedad civil el rol de encargar obras a los pintores; otrora rol fundamental de la Iglesia. Como estrategia de autenticación se da a la

búsqueda de un ideal artístico más alto y similar al que gozaba el ámbito literario, realiza en consecuencia exposiciones demostrativas. La necesidad de una confrontación con un agente externo será el principio de la retroalimentación entre sociedad e institución; contradictoriamente no siempre aceptada por esta última. Será entonces que pretenda la pintura considerada al nivel de sus ideales, esto es, la Pintura de Historia. A través de múltiples pintores y una serie de políticas que promueven y a la vez detienen su desarrollo (pues como institución reguladora de normas preconcebidas teme perder el control), convivirá y entrará en conflicto con la sociedad parisina como público cada vez más exigente y una creciente comunidad crítica.

Dentro del universo parisino se intercalan los propios de cada uno de los protagonistas del mundo social, político y cultural. Al plantearse como un conflicto de grupos sociales, en el que la aristocracia por un lado y la burguesía por el otro buscan el estilo que se apega a sus intereses. Se verán enfrentados el rococó, último estilo aristocrático, y el ideal neo-clasicista del siglo XVII, con su principal exponente Nicolás Poussin, como ejemplo de un arte más racional y sin rimbombantes efectos intimistas. Cada uno delimitando su territorio, lo defiende o interviene en el otro. En 1715, fecha de la muerte de Luis XIV, se da el retorno de la Corte de Versalles a París. La aristocracia nuevamente en la ciudad trae consigo un impulso de su arte, adoptado al ser un estilo que delinea y diferencia su estatus ante el entorno. El rococó descendiente del Barroco, se conforma como un código de la vida lujosa y placentera de sus miembros. La burguesía encuentra en primera instancia en el arte flamenco un espacio donde se verá reflejada como clase, y posteriormente sus deseos de un arte propio culminarán en el Neoclásico. Por otro lado, la Academia, funcionarios y artistas sintiéndose amenazados ante la interferencia del público que atiende las exposiciones oficiales y posteriormente los salones, cerrará filas y creará sus propias estrategias, no sin que las obras se vean en menor o mayor medida afectadas. A la par de la creación de un público asistente a las exposiciones, aparecen con fuerza los críticos y detractores que lograrán una fuerza de choque en el desarrollo de las artes.

Como actividades culturales fuera del arte oficial, que incluso sufrían censura, y que fueron influyentes para el desarrollo del arte francés, se encuentran: las ferias, el teatro callejero italiano, actividades populares que no atendían sólo las clases bajas.

La temática de los cuadros está íntimamente relacionada tanto al estilo como al mensaje. Así en el caso del rococó y sus artistas principales exponentes, Antoine Watteau y Jean-Honoré Fragonard, manejarán el tema de la vida íntima y aristócrata con

un lenguaje exclusivo y con diferentes niveles de lectura. A diferencia de los cuadros académicos cuentan con una composición más libre y un tratamiento formal más expresivo; no por eso deja de ser simbólico. Ambos artistas se presentaron ante la Academia y fueron aceptados, lo que implica una apertura de ésta. Dándose una increíble filtración de características de las manifestaciones culturales populares como la Comedia italiana y el arte burgués flamenco. Utilizadas por Watteau, logrando una resignificación de los personajes populares que conllevaban de por sí una carga política y social. Creando un género totalmente nuevo: Les fêtes galantes. Fragonard, por su parte con un cuadro de grandiosas proporciones logra ser aceptado en la Academia, con tintes barrocos y con tema clásico; se aparta sin embargo del círculo académico dedicándose a la pintura sensual que lo caracterizará.

La pintura paralela que se presentará en primera instancia en las ferias y exposiciones al aire libre paralelas al Salón, se dará a conocer con pintores tan importantes como Jean-Baptiste-Simeón Chardin. A partir del conocimiento del arte flamenca, pinta sobre la vida cotidiana de la clase media, logrando incluirla dentro del mundo del arte directamente.

Por otro lado el arte que se iría caracterizando como prerrevolucionario fue en un principio promovido por la clase burguesa, ahora como directora de las artes. Interesada por construirse un estatus más noble utiliza al arte. En este punto los intereses políticos del Estado y los particulares se enfrentan en luchas intestinas y proyectos estructurando la política cultural. Formándose grupos de poder creadores de las estrategias diversas para reforzar la fuerza de la Academia ante las embestidas de la nueva clase crítica, tales como la creación de un jurado para el salón, un concurso de pintura, llegando incluso a censurar los panfletos no oficiales sobre los salones.

El papel de las mujeres como partícipes de la estructura burocrática del mundo artístico entra en estos grupos. Aunque llevará la carga de ser tanto Mme. Pompadour como Mme. Du Barry amantes del rey, fungieron como parte importante del engranaje oficial. Otra mujer Mme. de Marchais organizaba salones en su casa, siguiendo la tradición de Crozat.

Los Salones como espacio de discusión y expresión, se relacionan cada vez más con la política, incluso el lenguaje de ésta se empata con el utilizado para criticar la pintura. Los críticos externos, impulsan y exigen a la sociedad a cuestionarse; criticando paralelamente el absolutismo del poder y el de la institución cultural. El Salón se convierte así en arma de sus organizadores como intento de contrarrestar la percepción

de la sociedad francesa sobre el poder. Realiza varios intentos fallidos doctrinantes de pintura de historia, con temas romanos para dar una imagen al monarca de tolerancia y bondad.

Los pintores se verán inmersos entre las políticas oficiales y los factores externos. El Salón será pues un lugar para darse a conocer pero también donde se llevará a cabo su juicio público, podrá ser la gloria o su aniquilamiento, según los intereses de la institución o la reacción del público. Los artistas entraran en competencia de una u otra forma. Incluso como estrategia para lograr derrocar de la cumbre a otro. Jean-Baptiste Greuze y Jacques-Louis David, son dos artistas que a través de diferentes planteamientos formales, pretenden alcanzar la perfección del género considerado más noble: La *Pintura de Historia*. A pesar de su fracaso final ante en el Salón, Greuze se perfila como un precursor de este género, e incluso del estilo neoclásico llevado al clímax posteriormente por David. Ambos se pueden considerar como desafiantes, el primero de origen humilde se adapta a las normas académicas como artista marginal. Logra el éxito oficial en sus primeras obras con una especie de sincretismo considerado natural, entre la pintura cotidiana flamenca de *Interiores* y el arte académico. Luego la propia Academia se encarga de desprestigiarlo a pesar de que uno de sus cuadros más ambiciosos se conserva ahora como una conexión entre la obra de Poussin y la de David. Este último al contrario de Greuze es de origen burgués e ilustrado; y pretende superar a la Academia y al pintor como artesano. Realiza así acciones para lograrlo, tanto políticas como pictóricas. Totalmente comprometido con la ideología revolucionaria, logra con su pintura pactar un lenguaje y un estilo que queda como el de la nueva nación. El problema que ve Crow en la obra posterior a 1789 de David, es que éste pretende hacer de la pintura histórica una especie de relato sobre los acontecimientos que le suceden contemporáneamente. A falta de distancia y de lenguaje metafórico fracasa, cerrándose un periodo del arte.

Es así que se dibujan varias de las instituciones que a la postre son parte de lo que ahora es el gran circuito artístico; como las Academias después Universidades de Arte; museos y galerías, público especializado y general; críticos e historiadores de arte; las políticas culturales gubernamentales, etc. Él mismo, profesor e historiador oficial estadounidense, forma parte del circuito. Finalmente no hay que olvidar que EU se funda como una idea importada francesa, y que el estilo neoclásico es el primero que se relaciona con el imperio. Después en el siglo XX, la invención por parte de críticos y artistas nacionales y naturalizados de un arte nacional estadounidense es parte de la

historia, e influye al arte occidental. En este caso de la obra *La prueba del ojo inocente* (1981) de un artista compatriota suyo (Mark Tansey)¹⁰¹ es un ejemplo que habla de la tradición académica y del salón. A este pintor lo agregué en mi tesis de licenciatura, por su importancia en el uso del recuadro. La siguiente cita es parte de ésta:¹⁰²

En el caso de su obra *El ojo inocente* o *La prueba del ojo inocente*, tiene las dimensiones que podemos ver en los cuadros tanto de *Gabinetes de aficionados* como de *Academias*. El cual representa en un *Salón* a un toro enfrentado a un cuadro de vacas, mientras artistas y expertos están presentes para ver el resultado del “experimento”. Se pretende que el toro reconozca la pintura como la realidad. El cuadro que pinta Tansey pintado es la copia de uno de Paulus Potter, reconocido pintor de este género, por lo que, el animal está ante una de las mejores representaciones; tiene por ende que caer en la trampa.^a Ya hemos visto como durante gran parte de la historia de la pintura se ha tratado de engañar al ojo del espectador con los trampantojos,¹⁰³ basta pensar en las cortinas, cuya historia tiene el ejemplo tan remoto como el de las uvas de Zeux.¹⁰⁴ “Existe un reto similar entre Mark Tansey y Paulus Potter. Potter puede engañar a un animal, pero Tansey nos puede engañar a nosotros si creemos que lo que vemos es el verdadero registro de un acontecimiento”.¹⁰⁵

En México, el primer intento de fundar la Academia de San Carlos se dio en 1735, para concretarse en 1781. El estilo neoclásico irrumpió ganándole la batalla al barroco churrigüesco visto como símbolo de la Corona española. La Academia mexicana tiene su propia historia, y en la actualidad aunque lejos de los valores neoclásicos que devinieron en académicos; sin embargo se mantienen algunos principios. Sobre el tema, la pintura de un alumno¹⁰⁶ de esta institución (San Carlos-ENAP), Daniel Lezama, ha abordado de manera persistente la tradición de la “Pintura de Salón”.

¹⁰¹ Gabriel Carrillo, compañero de San Carlos, que mencionaré posteriormente; me mostró el libro de Mark Tansey, de la biblioteca de la ENAP; por la temática de mi obra en ese momento, cosa que le agradezco, pues me fue muy útil en la tesis de licenciatura.

¹⁰² Sánchez-Hidalgo, *El recuadro...*, *op. cit.*, p. 135.

¹⁰³ Los “jueces” develan el cuadro dentro del cuadro de Tansey con una cortina, la cual está en la base del cuadro sostenida por los personajes de la escena.

¹⁰⁴ La leyenda narra un concurso entre Zeux y Parrasio, para demostrar quien era el mejor pintor, quien engañaba mejor. En la obra de Zeux, el pájaro fue engañado, quiso tomar las uvas de tan perfectas, sin embargo no tuvo miedo del pastorcillo que estaba a su lado. Parrasio, sin embargo, engañó al propio Zeux cuando éste quiso quitar la cortina “real” que tapaba su cuadro.

¹⁰⁵ Arthur C. Danto. *Mark Tansey: Visions and Revisions*, Japan, Christopher Sweet editor, 1992, p. 17.

¹⁰⁶ Fue parte de la segunda generación de PAEA (programa de Alta Exigencia Académica) de la licenciatura en Artes Visuales, que se impartía en San Carlos; de 1990 al 1999.

2.2. Academia de San Carlos. Historia y panorama general.

El objetivo de este apartado, es incluir una breve reseña de la historia de la Academia de San Carlos en México para entender cuáles fueron las motivaciones de su fundación y de qué manera se modificó la idea de arte.

En el México de finales del siglo XVIII, básicamente en el interior de lo que ahora es la República mexicana se utilizaron los géneros, según los intereses de los grupos de poder, artísticos y sociales. Presentes desde el inicio de la Colonia, dentro del arte la tradición del arte occidental. Dibujándose con características cada vez más diferenciadas del europeo; y creando sus propios géneros originales. Ya fuera a través de los biombos, donde se representaba como una crónica la vida de las colonias americanas. Como cuadros de costumbres; con temática diferente como procesiones religiosas o el paso de un virrey; se reflejaba el mundo complejo y multifacético que existía en la capital de la Nueva España. Donde vemos diferentes personajes con los atuendos correspondientes de la vida cotidiana de la urbe. Desde las clases más pobres a las más ricas, en su diario devenir dentro de la Plaza mayor de la ciudad; realizando diferentes actividades. Así se conformaban a la vez como vistas urbanas y pintura de costumbres.

En los biombos también se pueden ver escenas de la conquista las cuales podríamos considerar como cuadros de *Pintura de Historia*; ¹⁰⁷ donde se ve por escenas paralelas, desde la pedrada que sufrió Cuauhtémoc hasta la noche triste que padeció Hernán Cortés. ¹⁰⁸

Las alegorías de mundo conocido, con la representación de los cuatro continentes, donde se ve la representación de la América, en comparación con Europa; son antecedentes de las *pinturas de castas*, tan importantes en México. En las cuales, se proyecta el interés de marcar la diferencia, a pesar, de estar todavía dentro de los cánones de belleza europeos. La cornucopia que posteriormente tendrán las *pinturas de*

¹⁰⁷ El mismo mundo barroco, si se comprende como un proceso de integración e identidad cultural que colocó a la Nueva España dentro de un estilo internacional, ya había logrado formular, en los cuadros de historia, en los muy taxonómicos –cuanto moralmente idealizados—cuadros de castas y en la pintura devocional alegórica, una especificidad iconográfica plena de orgullo y caracterizada por un común sentimiento de grandeza y distinción. (Jaime Cuadriello, *Las narrativas fundacionales* en Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860), I., México, CONACULTA (Arte e Imagen), 2001, p.18).

¹⁰⁸ En una especie de viñeta, se va sucediendo la acción en diferentes escenas simultáneas. Números marcan dichas acciones, y en un recuadro en la parte inferior de la obra se escribirán cada una de ellas. Tuve la oportunidad de ver la obra en una exposición de arte novohispano, en el antiguo Palacio de Iturbide. *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos XVI al XVIII*. 2006.

castas, son en sí mismas *naturalezas muertas*, donde se quería demostrar la riqueza de la tierra americana; siendo a su vez imágenes publicitarias para los españoles para asentar que el nuestro, era un mundo rico y civilizado.

La pintura novohispana produjo cuadros maravillosos, interesado en crear un arte propio; a pesar de que siempre se le compara con “la gran pintura europea”. Desde el siglo XVI los habitantes americanos buscaban ser distintos; el arte será con el tiempo un vehículo para lograrlo. Creándose una iconografía propia, mediante los géneros tradicionales; que permiten precisamente crear mundos diferenciados; partiendo de un universo aglutinante.

A pesar de que se siguió produciendo arte en México fuera de la Academia; con la implantación del neoclasicismo, se demuestra precisamente un rechazo al arte barroco símbolo español; y se aceptan las nuevas ideas ilustradas del neoclasicismo francés. Paradójicamente siendo la propia Corona Española, quien dio permiso para la instalación de la primera Academia de Artes en el continente Americano.

En las artes, como en otros campos, el deseo —no la necesidad— de una academia fue reconocido por los mismos artistas, aunque no por el público oficial de Nueva España. Es paradójico que antes del siglo XVIII los ciudadanos privados, magistrados y clérigos patrocinaran las artes y, al mismo tiempo, permanecieran curiosamente indiferentes ante la educación artística. La instrucción estética anterior a 1750 fue sin duda un asunto accidental, tomado principalmente como un complemento de la preparación cristiana dentro de los colegios y monasterios o en las escuelas religiosas para indígenas. Se enseñó también un poco de arte a los artesanos de los gremios.¹⁰⁹

Ya se habían dado algunos intentos por fundar una Academia artística por parte de Miguel Cabrera y sus allegados. Para elevar el nivel del arte en México.¹¹⁰ Sin embargo no fue sino hasta 1785, que Carlos III, dio el permiso y los recursos para su fundación.

El 29 de agosto de 1781 presentó (Fernando José Mangino) la iniciativa al virrey don Martín de Mayorga, la cual, además fue impresa con el título de *Proyecto para establecer en México una Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura*. [...] La Academia fue organizada, establecida y abierta, antes de dar cuenta al rey y pedirle su protección; a eso, a mi modo de ver, se debió su éxito: [...] una escuela

¹⁰⁹ Brown, *La Academia...*, *op. cit.*, p 35.

¹¹⁰ [...] en 1753 se hizo el primer intento para establecer una academia de arte [...] un grupo de pintores de vanguardia de la ciudad de México empezó a reunirse dos veces por semana en sesión formal. Denominando su propia actividad como “crítica e instrucción mutua”, aumentaron la “devoción y veneración de pintura e imágenes” y se propusieron lo que llamaron la “vindicta pública”. [...] si su meta era el exclusivismo y el prestigio antes que el servicio público, el proyecto merecía fracasar, y de hecho fracasó. (*Ibid.*, pp. 36-37).

ya trabajando con apreciables resultados no podía ser destruida por nadie, menos por Carlos III, decidido protector de las ciencias y las artes.¹¹¹

Es útil conocer que dentro de la jerarquización de la Academia; existían tres categorías; que marcarían los estatutos a seguir dentro de la misma y su conformación vital. Los académicos de honor, los de mérito y los alumnos. Aquellos pintores con deseos del grado de mérito, podían solicitarlo presentando un cuadro historiado,¹¹² enfatizando la importancia de la Pintura de Historia. Obtenían un título, una certificación; sin embargo, era obligatorio seguir perteneciendo a la Academia. Tenían además el privilegio de ejercer el oficio sin pertenecer a un gremio; perdiéndolos si se integraban a uno. La Academia tomaba control, así, del arte oficial.¹¹³

Como Institución, debía amalgamar de alguna forma dos mundos; integrando a pintores con formación “anti-académica”;¹¹⁴ en esta época de transición entre el estilo vivo existente en el ámbito artístico mexicano; y el que se desarrollaría más tarde.¹¹⁵ Posteriormente, los maestros y directores de las diferentes disciplinas, serán españoles educados en las academias de ultramar.

En 1786 llegó Jerónimo Antonio Gil grabador y pintor, fundador¹¹⁶ de la Academia de Bellas Artes de San Carlos en México.¹¹⁷ Posteriormente, viajaron a México para quedarse, el escultor y arquitecto Manuel Tolsá, y don Rafael Jimeno y Planes, pintor. Artistas que elevaron el nivel de la escuela, y parte de la historia de la Academia. Jimeno y Planes ha dejado los retratos de Gil y Tolsá.¹¹⁸ Además, “tenía la libertad de hacer pintura religiosa, decorando iglesias como el Ábside de la capilla del *Señor de Santa Teresa*” (perdido por un terremoto en 1845).¹¹⁹

¹¹¹ (Toussaint, *Pintura Colonial...*, *op. cit.*, pp. 200-202.

¹¹² *Loc. Cit.*

¹¹³ Los métodos tradicionales pasaron de generación en generación, y la doctrina artística permaneció estática por mucho tiempo. Lo que se necesitaba era romper con un sistema que consideraba el arte como una habilidad mecánica y reemplazarlo con una instrucción de naturaleza más profesional (Brown, *La Academia...*, *op. cit.*, p. 36).

¹¹⁴ Alcívar y Fernando Clavera, pintores coloniales.

¹¹⁵ De los viejos pintores coloniales que aún vivían al fundarse la Academia, se incorporaron en ella Alcívar, [...] que llegó a ser teniente de director y Francisco Clavera que ocupó igual cargo hasta su muerte ocurrida el 10 de marzo de 1810. Todavía aparece en sus obras la huella de Cabrera, pero dibuja mejor y es menos amanerado. (Toussaint, *Pintura Colonial...*, *op. cit.*, p. 204).

¹¹⁶ [...] don Jerónimo Antonio Gil, grabador mayor de la Casa de Moneda e iniciador de los trabajos que dieron origen a la institución. (*Ibid.*, p. 203).

¹¹⁷ Baéz Macías, *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, México, UNAM-IIE, 2001.

¹¹⁸ Retratos de *Don Manuel Tolsá y Don Jerónimo Antonio Gil*, pertenecientes a la colección de la Academia.

¹¹⁹ Toussaint, *La Academia...*, *op. cit.*, p. 205.

Pero la pintura que dio más fama a Jimeno fue la decoración del interior de la cúpula de la catedral metropolitana, estrenado el 15 de agosto de 1810. Representa igualmente la *Asunción de la Virgen*, peor es todo un mundo de figuras el que puebla el ambiente de la bella cúpula. [...] A pesar de esta limitación, Jimeno logra verdaderos aciertos de composición, de dibujo y de armonía en su pintura. [...] revelan lo que Jimeno era capaz de hacer; descúbrese en ellos, en efecto, una honradez artística, un amor al dibujo y una habilidad de toque que pocos artistas tuvieron en su tiempo.¹²⁰

Este dato hay que tomarlo en cuenta como un antecedente de la pintura mural en México; en la época del muralismo mexicano, era aún posible ver estas pinturas. Y fueron admiradas o criticadas por los artistas del siglo moderno: Siguiendo a Toussaint, podemos conocer los gustos creativos del pintor, incluidos géneros que no se trabajaban en la Academia. En un álbum de bocetos; donde era libre en privado; había dibujos de tipos populares y un posible autorretrato.¹²¹

El autor de *Pintura Colonial en México*, siendo un crítico del siglo XX, tiene cierta reticencia al considerar buen arte al académico. Mencionando a Bernardo Couto —arquitecto, personaje importante dentro de la historiografía de la época— nos dice algunas de sus teorías de la decadencia pictórica en la Academia.

Lo principal es la variación del concepto pictórico: en los XVI y XVII la pintura hermana con el edificio, no tiene razón de ser por sí propia. La idea de cuadro de caballete como fin último del arte, no existe; aun los mismos retratos se hacen teniendo en cuenta el sitio que van a ocupar. En seguida, el sentimiento religioso ha variado: el fervor apostólico de los primeros tiempos y a la fiebre eclesiástica del siglo XVII, sigue un menoscabo en el valor del clero, en todos los sentidos, moral, científico y artístico, que exige un arte en proporcional decadencia. El apogeo del barroco en arquitectura y escultura significaba un menor uso de la pintura, [...] y sí en toda Europa se nota esa decadencia pictórica, absurdo era pedir que en Nueva España, atenta siempre a las modas del viejo mundo, existiese un apogeo.¹²²

Culpando al criterio académico de limitar la producción artística de la época, por tener reglas estrictas, considera se obtuvo un arte circunspecto y civilizado, pero en general mediocre. A pesar que se quiso unificar el arte por medio de la Academia, existían en México, a finales del XVIII y principios del XIX, diversas tendencias. La pintura colonial en decadencia y la pintura popular.

La historia de las academias fundadas a partir del siglo XVII en Europa, de donde proviene la Academia de San Carlos; están insertadas en una nueva forma racionalista de ver al mundo y al arte. A partir de la teoría cartesiana, la ideología

¹²⁰ *Ibid.*, p. 206.

¹²¹ *Ibid.*, p. 207.

¹²² *Loc. Cit.*

predominante cambia, y se le da la libertad y el poder al hombre de la razón. Sin embargo, fue un proceso difícil, ya que hay que tener en cuenta otros aspectos, como políticos, morales y religiosos. Constituyen un producto de racionalismo.

El resultado de estas ideas, favorecidas por aquellos a quienes más podían favorecer, los reyes, culminó en la fundación de las academias, imitando una vieja institución griega, más desvirtuando totalmente sus propósitos. El desarrollo lógico de los acontecimientos demostró que el plan era ineficaz para contener el estallido de las potencias inmanentes de la razón. [...] El hombre no sólo podía pensar libremente, sino obrar de igual modo.¹²³

Las ideas ilustradas importadas se deben contextualizar en el ambiente novohispano y católico; significaba deshacerse de “supercherías o tradiciones piadosas”, es decir, lograr una sociedad racional y educada.¹²⁴

Es interesante ver de qué manera la pintura se dio en la Academia, en los años anteriores y posteriores a la Independencia de México; cómo afectó la etapa revolucionaria. Su reflejo en el arte de aquellos pintores que vivían su momento histórico.

Por el contrario de Toussaint, Thomas Brown se acerca al arte de las academias menos apasionadamente¹²⁵ (pues escribía la historia de las academias, mientras El primero le daba forma al arte mexicano en una época posrevolucionaria). Utilizando otros adjetivos para entender el criterio académico, tales como: formas exactas en lo posible, emoción refrenada, acercamiento a lo clásico en la superficie.

La pintura de esta época no es, ni podía serlo, comparable a los de tiempos anteriores. Superior en calidad y técnica a la de los barrocos inmediatamente anteriores, no tiene ni su frescura ni su ingenuidad. Comparada con la de los siglos de oro resulta fría y de receta. Mas a pesar de estas recriminaciones, no debe desdeñarsele, puesto que constituye la expresión de un época.¹²⁶

Comprender es aprender a leer, entender la Historia enriquece nuestro panorama; nos acerca a los yesos y a la estructura espacial del patio y a la fachada de la antigua Academia. Nos enseña la razón de nuestro tiempo. Durante la licenciatura, tenía la vaga idea que el arte neoclásico era un acercamiento al grecolatino, pero nada más. No fue

¹²³ *Ibid.*, p. 213.

¹²⁴ Cuadriello, *Las narrativas fundacionales*, *op. cit.*, p. 24.

¹²⁵ En México, nos dice, también se sentía la influencia del Tiepólo “que enseña la decoración de grandes espacios, con figuras aéreas moviéndose en el ambiente libre que le dejaban bóvedas y cúpulas”, y por el otro a Goya “genial en todas sus creaciones, parecía recordar el inexorable realismo, como única condición posible para el arte de la pintura. (Brown, *La Academia...*, *op. cit.*, p. 239).

¹²⁶ *Loc. Cit.*

sino, hasta la maestría cuando entendí el verdadero espíritu de la época. No para retomar el academicismo, sino para comprenderlo.¹²⁷

En el pasado simposio *V Simposio del Posgrado en Artes Visuales, "El arte y el diseño. Producto de la investigación creativa"*,¹²⁸ en la charla “El dibujo, mi dibujo”, dada por el profesor Alberto Aceves Navarro), aseveró, que el dibujo académico no servía para nada, incluso, leer textos tampoco. Mencionó a Alfredo Zalce, quien le recomendara esto. Es una visión sesgada; y tan cerrada como la académica original. Pues, ¿no también el dibujo “expresivo” *per se* se vuelve académico? Sin ninguna investigación real, o continuada, por mera “tradición”. A pesar, de ser un reconocido maestro de la Esmeralda, y de múltiples generaciones; su acercamiento al arte, es totalmente visceral. Convirtiéndose en un maestro tan conservador; como los de otrora; solamente defendiendo diferentes factores artísticos. La Academia de San Carlos, debe de entenderse dentro del contexto occidental mundial del arte; y dentro de la Historia de México. Para hacer una justa valoración, y al mismo tiempo criticar de forma coherente la enseñanza en la actual institución, para mejorarla. Pues si bien,

[...] existe una idea falsa, quizá la más persistente, de que la Academia era una institución medieval en una época ilustrada. Esta opinión nace de la severa y metódica observancia de los sistemas de enseñanza y del rechazo de los profesores por todo aquello que no fuese arte clásico [...] tuvo tanto aspiraciones progresistas como conservadoras.¹²⁹

La ventaja de la “Academia” actual es que los maestros tienen libertad de cátedra; y los propios alumnos muchas veces son quienes los recomiendan. Parte de este trabajo es analizar, precisamente las influencias de los maestros y el ambiente estudiantil, para la elección de ciertos temas en la pintura. Logrando en pintores con verdadero interés que encuentran en los géneros, por ejemplo, una oportunidad para expresarse; y quienes siguiéndolo como una moda, quieren usarlos con calzador.

Por otro lado; sería magnífico que las clases altas de la sociedad citadina actual, tuvieran el mismo interés en lo que sucede en la Academia como lo tuvo en su época (con interés social más que artístico en parte). Así fueron patronos para cimentarla, de toda la Nueva España.

¹²⁷ Durante el curso “Trayectoria en la enseñanza del dibujo en la figura humana en la Academia”, por la Dra. Elizabeth Fuentes; además de ver imágenes históricas sobre la Academia; la maestra nos llevó a visitar la parte vieja, colonial, del edificio; las galerías en restauración, etc. Fue encantador.

¹²⁸ Llevado a cabo el 24, 25 y 26 de noviembre de 2009, en el Auditorio Alfonso Caso, Ciudad Universitaria; Auditorio Francisco Goitia, ENAP, Xochimilco.

¹²⁹ Brown, *La Academia...*, *op. cit.* p. 17.

Para finales del siglo XVIII, como se sabe, la Nueva España, había producido arte importante; ya fuera en arquitectura o pintura. Sin embargo, uno de los aspectos que ayudó para que se permitiera su fundación, fue la noción ilustrada de educar al pueblo; como un ministerio del buen gusto¹³⁰, ya fueran como espectadores; ya fuera como productores. Así, además de los académicos de mérito, se intentaba elevar el nivel de producción de, tanto de los artesanos como de los artistas; para impulsar el mercado interno y competir contra las importaciones de países del lejano oriente. Y todo lo que tuviera que ver con el barroco, churrigüesco, u oriental.

Pero heredar no significa perpetuar. La importancia de la Academia como institución colonial madura no estriba en la preservación de las tradiciones sino en los cambios que trajo para el arte mexicano y la educación artística [...] estilísticamente [...] marcó el fin del periodo barroco [...] Académicamente, introdujo el método europeo de educación artística cuando hacía falta instrucción. Profesionalmente [...] procuró imponer un orden en la práctica de todas las artes. Imperialmente, enlazó el arte oficial y formal de Nueva España con el de España, más íntimamente [...].¹³¹

El nuevo gusto, estaba ligado a la aceptación de la cultura francesa, tanto en la vida diaria como en la ideología; dejando de lado la influencia española. “Pero con la restauración de los Borbón y la Ilustración en España vino un culto a la razón, al orden y a la simetría. [...] el ultrabarroco de la Nueva España vino a representar un epítome de mal gusto; equivalía a un libertinaje estético”.¹³² Pues en la ideología de la época, el mal gusto, podría ser un símbolo de corrupción social; deteniendo el progreso.

La Academia sustituyó al ayuntamiento de la Ciudad de México, que era el que legislaba sobre la producción de las artes.¹³³ “Contaba con la aprobación real para sus actividades, autoridad que trascendía los límites locales, y tenía un profesorado adiestrado para la aplicación de las reglas específicas, lo mismo que para juzgar aquellas material tan delicadas como el gusto y el estilo”.¹³⁴ Así, en el mundo novohispano la Academia, vino a representar a la Ilustración, y fue una institución respetada, como ahora es la UNAM.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹³¹ *Loc. Cit.*

¹³² Brown, *La Academia...*, *op. cit.*, p. 20

¹³³ [...] desde 1559, que el ayuntamiento de la ciudad de México había legalizado veintiún ordenanzas que sometían a pintores y arquitectos a exámenes anuales [...] Este sistema se fortaleció en 1686, estipulándose graves multas para los trasgresores sin licencia, y se trató de excluir a los indígenas de la práctica de las bellas artes [...] La verdad, sin embargo, es que dichos reglamentos nunca fueron efectivos. Su consecuencia fue relativa, cuando se ejercieron esporádicamente, por las cualidades a menudo dudosas de los examinadores [...] (*Ibid.*, pp. 20-21).

¹³⁴ *Loc. Cit.*

En 1782 se abrió la Escuela Provisional de Dibujo; antecedente de una primera escuela de grabado.

En un principio sólo se impartía el curso de diseño y dibujo, pero la lista de estudiantes premiados entre agosto de 1782 y junio de 1783 da idea de la rapidez con que se extendía el grupo de materias. [...] en la primera [...] se otorgaron premios a cuatro materias, uno para cada sala: la sala del natural o modelos vivos, sala de estatuas, sala de retratos y principios [...] se sumaron [...] las de arquitectura, ornamentación y flores.¹³⁵

Los conflictos durante el origen de la Academia marcaron de una u otra manera. Las disputas entre la primera generación de pintores traídos de España y los directores nombrados por el virrey, afectaron al alumnado y el desarrollo de la Institución. Así, se dio un gran choque entre los pintores mexicanos de las últimas generaciones del barroco, alumnos de Miguel Cabrera y Jerónimo Antonio Gil, neoclásico, quienes los consideraba casi a todos mediocres. Las decisiones que se hicieron para el arte oficial, cambiaron el rumbo del arte en México en general.

El primer edificio donde se ubicara la Academia, reconocida como Academia Real, en 1758; estaba ubicada en el segundo piso de la Casa de moneda, ahora Casa de la Primera Imprenta, perteneciente a la UAM. Había en él una galería, donde los alumnos podían ver obras para su inspiración. Con casi medio millar de obras, la Academia contaba con óleo, pasteles y grabados.

La Academia de San Carlos, recibía a profesores, escogidos por la Corona, mediante concursos, perfectamente claros y en orden. Manuel Tolsá, Ximeno y Planes, y Jerónimo Gil fueron españoles que inmigraron, construyeron la Academia, dándole en sus primeros años un carácter español.

Sin lugar a dudas; una de las cuestiones que frenó la realización de más obras de género; fue el edicto anunciado por el virrey en 1789, donde se obligaba a los profesores enseñar exclusivamente en la Academia, cumplir con su enseñanza de seis horas en la institución, sin poder realizar proyectos ni dar clases privadas. Siendo visto seguramente era una pérdida de recursos para la Corona, que había invertido tanto en la Academia. Los académicos, refutaron el edicto; abogando por el público que se quedaría sin servicio, y los propios alumnos sin clases. Jerónimo Gil, por su parte, opinaba sobre esto que:

¹³⁵ *Ibid.*, p. 71.

Sus pequeños proyectos personales, dijo, podían ser comprados por algunos ciudadanos y arrumbados después en un armario; por tanto, no servían de nada al público. La manera efectiva de servir al público era enseñando y haciendo obras para la Academia. Si se continuaba con la instrucción privada, advertía, se llegaría a la “ruina total” de la institución”. [...] También se perdería, entonces, el carácter de la Academia como escuela pública y se privaría a los estudiantes del prestigio de asistir a una academia. Gil vaticinaba también que los directores usarían a los estudiantes como mano de obra gratuita en lugar de enseñarles.¹³⁶

Hubo entonces una crisis que afectó a los alumnos, quienes dejaron de asistir en su mayoría. Ni siquiera presentaron sus cuadros a revisión ni para premios. Más tarde los alumnos pensionados alzaron la voz.

Después de mantenerlo dulcemente en sus manos por un año, sin resolver el asunto, la junta decidió finalmente en mayo de 1791, después de “varias reflexiones”, que ni Calpera ni José Alcívar, ni Rafael Gutiérrez ni ningún otro pintor de México, tenían” la suficiente educación, talento para dibujar, estilo, composición colorido o expresión para enseñar la metafísica del arte”, y solicitó un nuevo profesor de España. Esta conclusión echó por tierra las últimas esperanzas de los primeros tutores.¹³⁷

El papel de los maestros es básico para el desarrollo de una Institución. Su carácter, su capacidad creadora dan impulso e influyen a los alumnos. En mi opinión, aquellos maestros de pintura que son además buenos productores, alientan a sus alumnos a hacer lo mismo. También importante una base teórica, relacionada directamente con los proyectos artísticos.

El ejemplo de Manuel Tolsá, arquitecto, impulsó a los demás maestros a recuperar la Academia en su tiempo, al promover con su trabajo incursiones en la vida pública; en su caso, con la Catedral. A pesar de que posteriormente se viera con un arte opaco:

La galería con la que contaba la Academia iba aumentando su colección; ya en el nuevo edificio, contaba con pinturas clásicas, arte religioso, retratos conmemorativos y arte escolar. Para 1782, contaba también con las obras de los conventos suprimidos de los jesuitas.¹³⁸ Lo que representa que los alumnos tenían acceso a las obras de carácter religioso. Aunadas a la colección de estampas europeas, y algunos géneros aislados, como el grupo de obras donadas por José Magino en 1788 que contenía “un tablero de

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 155-157.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 167.

¹³⁸ Por una orden real del 3 de noviembre de 1782 la Academia se erigió guardiana de los bienes artísticos que antiguamente tenían los conventos de los jesuitas expulsados. Contando todo, para diciembre de 1786 la Academia poseía 124 pinturas al óleo, 218 piezas de yeso, barro y de madera, y 2465 estampas. Después a sus pertenencias se sumaron donaciones. (Brown, *La Academia...*, *op. cit.*, p. 11).

teniers [sic], dos retratos de pintores y un lienzo grande que representa una alacena”;¹³⁹ añadiendo a los muros de la Academia una *Naturaleza Muerta* y un *Gabinete de Aficionado*.

La educación de los alumnos se basó en libros, como todo artista ilustrado debía de ser. Mandados pedir expresamente de Europa, marcan la formación de los alumnos.¹⁴⁰

Sin embargo, en lugar de un testimonio, los documentos sólo nos hablan de varias tendencias distintas. Es claro que el entrenamiento en San Carlos era intensivo, más que extensivo. Actualmente los objetivos de la educación artística no persiguen sólo la enseñanza técnica sino desarrollar en el estudiante una conciencia artística y despertar los poderes de expresión que están latentes. Se enseña a los estudiantes que la forma, el color y la perspectiva no son habilidades separadas [...] sino partes integrales del arte [...] en San Carlos, el conocimiento del estudiante se construía sobre pequeñas acciones especializadas. Era conducido en un orden predeterminado, partiendo del dibujo de modelos vivos para seguir luego con el color [...] En resumen de su educación era el conjunto de las pequeñas series de entrenamiento ya terminadas [...] la esencia [...] era la técnica, la práctica [...] y las reglas.¹⁴¹

La Academia en este periodo¹⁴² aceptó entre 3000 y 4000 alumnos; de los cuales muchos eran artesanos, quienes ingresaban, para mejorar la técnica del dibujo para sus oficios. Así, por ejemplo “en 1795, de ochenta estudiantes admitidos [...] sólo tres o cuatro pidieron su admisión a la clase de pintura”, ya para 1810 la asistencia diaria en pintura era de catorce alumnos.¹⁴³ Por lo que se puede deducir, que pocos alumnos fueron los que se consolidaron como artistas académicos.

La enseñanza de este nuevo arte, era básicamente por imitación. Los alumnos aprendían a dibujar copiando los yesos por años, imitando las grandes obras del pasado. Por eso ahora se le demerita, llamándolos técnicos más que creadores. Sin embargo, como dice Brown: hoy sería cometer el delito de leer el presente en el pasado. Para el hombre de fines del siglo XVIII la Academia era un institución progresista, y creía que sus métodos de enseñanza eran disciplinarios más que opresivos [...] la Academia investía su educación del arte con un énfasis científico, hasta entonces desconocido en

¹³⁹ *Loc. cit.*

¹⁴⁰ *Vida de los pintores* de Vasari, las actas de las academias de arte españolas e italianas y libros de Vignola, Johann Joachim Winckelmann, Diego Velásquez y Benito Bails. (*Ibid.*, p.15).

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁴² Así, los años de 1792 a 1810 comprenden la época colonial más gloriosa de la Academia. Los conflictos ocasionados en gran medida por Gil hicieron incluso interesante a este periodo. Pero su oposición a permitir que los profesores aceptaran comisiones a expensas de su enseñanza no pudo impedir que hombres como Ximeno y Tolsá desarrollaran sus talentos naturales. (*Ibid.*, pp. 37-38).

¹⁴³ Brown, *La Academia...*, *op. cit.*, p. 43.

Nueva España [...] debía tener pretensiones de modernismo.”¹⁴⁴ Hasta la fecha, el primer año de la carrera de artes visuales, se basa en el taller de dibujo con modelo y clases teóricas; los talleres de enseñanza de las distintas disciplinas son hasta el segundo año. Con excepción del taller *Anatomía I y II* impartido, cuando yo era estudiante y a los cuales asistí, por el Dr. Hermilo Castañeda.¹⁴⁵ Y el de *Técnicas de los materiales*, llevado por Luis Nishizawa y adjuntos, en el turno matutino. En el primero, se nos enseñaban a modelar: un esqueleto, un cráneo, etc. En el segundo, a pintar al temple y otras técnicas. Introduciéndonos a la *Naturaleza Muerta* con modelo, cuyos componentes traíamos nosotros mismos. A los alumnos que seguían en este taller se les permitía realizar *Retratos* en fresco. Este trabajo de investigación trata, precisamente asentar, a través, de mi experiencia personal, cómo se moldeó mi educación formal, dentro de una tradición, que guarda resabios de la misma de la Antigua Academia. Históricamente, me parece necesario dejar algún tipo de testimonio, como partícipe.

La educación de los alumnos, a diferencia de la actualidad, era sumamente estricta y desgastante. Tenían que dominar primeramente el dibujo, la perspectiva, los ropajes para poder copiar al final los ejemplos clásicos, demostrando tenían las bases suficientes para ser verdaderos artistas.¹⁴⁶ Posteriormente, debían instruirse en las reglas de composición y teoría, geometría y proporción humana. “En contraste con la educación gremial, donde el arte en el sentido genérico era clasificado como una habilidad mecánica, los estudiantes de pintura de San Carlos aprendían las bases teóricas del arte”.¹⁴⁷

Una de las problemáticas, sobre la prohibición de vender obras o trabajar con particulares, era precisamente que los estudiantes, querían ganar más dinero, renunciando a sus pensiones. Para resolver este problema, en 1794 la junta superior decidió otorgarles permiso. “El director de pintura, Ginés de Aguirre, tomó el lado de los estudiantes, conviniendo en que debían aceptar comisiones porque era “una buena práctica”; sin embargo señaló que las comisiones debían corresponder a la habilidad del

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 46.

¹⁴⁵ Ximeno fue muy activo como profesor y como pintor. Introdujo el estudio de anatomía para los alumnos de pintura y tomó parte en las mejoras del edificio de la Academia [...] (*Ibid.*, p. 32).

¹⁴⁶ Hay que pensar, que los colores eran caros, y era también un motivo para no otorgárselos más que a los más avanzados.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 52.

pensionado, y que los directores, aparte de ser informados, debían mantener vigilancia sobre sus discípulos”.¹⁴⁸

Para 1792, el rey dispuso que se mandaran a seis de sus pensionados a la Academia de San Fernando en Madrid; enfrentando grandes dificultades para llevarlo a cabo. Algunos negándose por asuntos personales. No fue sino hasta 1802, que existe el primer registro oficial de un mexicano en la España, Mariano Águila, quien sin cubrir los requisitos, hizo el viaje. Lo que “nos habla de cuántos mexicanos se resistían todavía a hacer un largo viaje. No obstante, hay indicios de que en 1807 había aún en España algunos estudiantes mexicanos”.¹⁴⁹

Los premios para estudiantes eran abiertos por convocatoria para estimularlos moral y económicamente. “Una convocatoria impresa por la Academia el 15 de septiembre de 1792 proporciona información específica acerca de la naturaleza clásica o religiosa de los temas escogidos [...] los temas seleccionados para cada clase de pintura fueron: [...] *Jesús en el pozo de la samaritana* [y...] *La inmaculada concepción de la Virgen*”.¹⁵⁰ Denostando la mayor importancia de la pintura Religiosa. Los cuadros se mostraban en una exposición pública quedando como propiedad de la Academia.

La sociedad novohispana formaba parte de este nuevo arte, con su percepción y aprobación. Los artistas, por su parte, cuando eran admitidos como académicos de mérito, tenían privilegios, casi de nobleza, e incluso eran libres de pagar impuestos. La Academia era juez y parte dentro de la vida artística del país, regulando la producción en este. Los artistas que no pertenecían a la Academia, se les veían como enemigos del buen gusto. Estos eran los artesanos, artistas folklóricos o pintores de retratos, que vendían su arte a los transeúntes, y se les dejaba continuar por considerárseles intrascendentes. Sin embargo, si hubo un esfuerzo para opacarles,

En 1790, diecinueve pintores de la ciudad de México, algunos de ellos directores de la Academia, enviaron una solicitud al virrey pidiéndole que se examinara a todos los *tratantes*; el examen, esperaban, eliminaría la incompetencia y restauraría el prestigio de la noble profesión, cuya reputación había sido seriamente dañada por los artistas populares y sus pobres conocimientos. Inquietados [...] tuvieran la audacia de abrir tiendas y ostentar públicamente su falta de preparación. Disfrazados de artistas legítimos, decían los profesores, los *tratantes* vendían solamente imitaciones baratas. Los acusaban de emplear a alumnos jóvenes de la academia. [...] Las ordenanzas de 1557, revisadas últimamente, prohibían vender pinturas o artesanías a todo aquel que no estuviera examinado por su gremio. Y lo que era todavía más perjudicial, afirmaban los académicos, era el hecho de que [...] vendían sus pinturas a muy bajo precio, mientras que los verdaderos artistas, que

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 64.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 74.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 76.

producían sus obras con un gran gasto de tiempo y dinero, no podían competir con el mercado popular.¹⁵¹

No obstante, el gobierno decidió no amonestarles, por considerar dañaría su economía personal, y por lo tanto general de la Nueva España.

Al comenzar una nueva etapa en la vida del país, a partir de 1810, la Academia de San Carlos sufrió su propio estado de “guerra” y su posterior cambio.

El país vivía tiempos difíciles; las artes pasaron a un segundo plano, y por lo tanto una institución que se cimentó para el desarrollo de la Colonia, sufrió los embates de la falta de recursos. Durante este tiempo siguió en funcionamiento pero apenas sobreviviendo. En 1815 el virrey decidió cerrarla, a pesar de los ruegos de ésta por mantener a los profesores y su patrimonio; logrando subsistir de manera independiente. Para 1820 se realizó un acto para jurar lealtad al gobierno colonial y al rey Fernando VII. Posteriormente, tuvo una vida poco productiva, pues no contaba con estudiantes. Sin embargo, la Academia siguió siendo guardia del arte en México.¹⁵²

Después de que se cerrarán totalmente las puertas de la Academia en 1821; hubo un intento de reabrirlos por Lucas Alamán, sobreviviendo apenas en el estado de transición atravesaba el país. Para 1843 se reabrió la escuela en 1843 por órdenes de Antonio López de Santa Anna, con el nombre de Academia Nacional de San Carlos. Se inició un periodo de reorganización, que incluyó reestructurar el edificio, galerías, apoyos económicos para alumnos y lograr nuevas vías para lograr recursos para la Nueva Academia.¹⁵³

En el apartado *Presencia de los géneros pictóricos en la Academia de San Carlos. Siglos XVIII- XIX*, abordaré de nuevo el tema de la Academia directamente relacionado a los géneros tradicionales.

En el tercer capítulo, me abocaré a la historia de la Academia en el siglo XX, con la figura de Diego Rivera como enlace entre los dos siglos, y un enclave dentro del arte moderno mexicano. Para concluir con el capítulo cuarto y la ENAP.

¹⁵¹ Brown, *La Academia...*, *op. cit.*, p. 103.

¹⁵² *Ibid.* p. 145.

¹⁵³ Roberto Garibay S., *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, Estudios de Posgrado/ENAP/UNAM, 1990, p.10.

2.2.1. El Desnudo como género artístico.

Quiero discurrir sobre el tema del *Desnudo* como *género*¹⁵⁴ dentro de la tradición de la Academia de San Carlos; de manera amplia, por su importancia en la enseñanza a lo largo de su historia hasta la actualidad; y particularmente por la trascendencia de éste en la historia del arte.

Habrían de tomarse en cuenta algunas cosas antes de continuar. Primeramente, si utilizamos el término *tradición*¹⁵⁵ estaremos hablando de una continua presencia del género en las obras de los artistas de la Academia; ahora Escuela Nacional de Artes Plásticas. Si hablamos de *género*, se piensa en general en un conjunto de obras que tienen relación entre sí, que se caracterizan por un tema o una técnica. Y finalmente al hablar de obra artística tendremos que pensar si el dibujo es una herramienta o una finalidad en si mismo.

Por lo tanto, el *desnudo* puede clasificarse dentro de la acepción más amplia de *género* como: la inclusión de la representación de un cuerpo humano desnudo en una obra cualquiera; como tema de la obra o como técnica, ya sea dibujo, pintura, escultura o gráfica. La diferencia radica en cómo se ha entendido precisamente el término de género a lo largo de la historia del arte. En el prólogo de su libro, *Los géneros en la pintura*, Calvo Serraller¹⁵⁶ habla de algo sustancial: la independencia de lo narrativo en los géneros pictóricos a partir del siglo XVII (lo cual también podrá después aplicarse a otras disciplinas). Explica brevemente que los géneros ahora tan conocidos como el *Retrato*, el *Paisaje*, el *Desnudo*, etc. estaban supeditados desde la antigüedad griega a lo que se reconoce como pintura de historia. Es decir, eran un fragmento de aquél, y coexistían ciertamente con géneros menores, lo que en la actualidad reconoceríamos como escenas de costumbres o naturalezas muertas. Para el siglo XVI —siguiendo con el autor—, los géneros menores obtienen cierto reconocimiento; y ya entrado el siglo XVIII (siglo en el que se funda la Academia de San Carlos en México) toman mayor importancia, pero aún están por debajo del género de pintura de historia. Lo cual los mantiene unidos fuertemente a lo narrativo; y no será hasta que finalmente se liberen del todo que se pueden considerar como géneros pictóricos puros. Así, el desnudo estaba

¹⁵⁴ Este tema es parte del trabajo que desarrollé en la clase *La enseñanza de dibujo de figura humana en la Academia*, impartida por la Dra. Elizabeth Fuentes Rojas en la Academia.

¹⁵⁵ Tradición: (Del lat. *Traditio. -ōnis.*) f. Transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., hecha de generación en generación. (Diccionario de la lengua española, *op. cit.*).

¹⁵⁶ Calvo Serraller, *Los géneros...*, *op. cit.*, pp. 9-18.

implícito en un cuadro con tema histórico o mitológico; hasta que se independiza y nace lo que se reconoce como “El desnudo”. Por supuesto, podremos considerar *desnudos* a los demás ejemplos, pero entrarán en una categoría de subgénero.

El desnudo en la Academia de San Carlos tiene una importancia básica desde su origen; ya que, sus bases están fundamentadas en las academias europeas seguidoras de los cánones clásicos y renacentistas, y apoyada su ideología en el hombre como figura ideal y modelo para la creación artística (fig. 10). “Se trata de una definición magistral, que recuerda que el desnudo se vertebra como tal forma, como ideal, en el corazón del clasicismo artístico occidental, de manera que no es un simple motivo, sino una forma de hacer arte occidental”.¹⁵⁷

Según el diccionario de don Diego Antonio Rejón de Silva publicado originalmente en el año de 1788 el término Academia significa: “La figura desnuda dibujada por el natural”.¹⁵⁸ La enseñanza en la Academia de San Carlos tendrá como bastión el estudio del cuerpo mediante el dibujo. Desde los primeros años y gracias a la adquisición en diferentes épocas de estampas, yesos y pinturas que los alumnos podían copiar; el dibujo de desnudo natural fue esencial en el desarrollo del arte mexicano, con sus matices positivos y negativos.

Hay que recordar que, antes de la fundación de la Academia, en los más de dos siglos anteriores de arte novohispano, el *desnudo* está presente en poquísimos ejemplos, algunos incluso desaparecidos. La posibilidad de estudiar la anatomía humana o dibujar a partir de modelos naturales era casi nula. El sistema gremial y el modo de creación de los artistas¹⁵⁹ no lo incluían. Además por supuesto era moralmente descalificado.¹⁶⁰

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 55.

¹⁵⁸ Diccionario de las nobles arte para instrucción de los Aficionados, y uso de los Profesores. España, 1985.

¹⁵⁹ Sincrético a partir de estampas de pintura o grabados europeos.

¹⁶⁰ La Iglesia todopoderosa en la vida cotidiana de la Nueva España exige que el cuerpo se oculte. Desde sus inicios, el cristianismo condenó el desnudo, asociándolo con la belleza páfida de los ídolos paganos de la antigüedad. El cuerpo dejó de ser una réplica de la perfección divina, tal y como se interpretaba en la civilización grecorromana, para transformarse en objeto de humillación y de vergüenza. Y así ocurrió durante toda la Colonia: la religión era el bastión de la decencia pública y privada. Lo cual no impidió que la contradicción entre los preceptos de la Iglesia (frugalidad, reprobación del placer de los sentidos y de la mujer) y las costumbres de la aristocracia novohispana, mojjigata pero muy dada al fasto y a la ostentación, quedara reseñada en algunas pinturas de los siglos XVII y XVIII que describen la licencia de hábitos de la sociedad laica”. (Sylvia Navarrete Bouzard. <http://www.cnca.gob.mx/cuerpo/t11.html>).

Así, por ejemplo, Felipe Fabris¹⁶¹ pintor italiano, quien fuera por las noches a la Academia se le acusó y juzgó por realizar pinturas pornográficas, lo cual denota el espíritu conservador, y coartante de la época. Se conservan testimonios tan interesantes como que “el Marqués que no le pagaba el retrato por no ser parecido al original y que solamente se lo pagaría bien si juntamente le hacía otro que representase a dicha mujer desnuda y cubierta solamente lo más reservado; el confesante por cobrarse su trabajo, sin ánimo de hacer el retrato, le ofreció ponérselo en borrón”.¹⁶² Fabris fue desterrado a España, posteriormente.

El conocimiento anatómico era necesario para estructurar mejor los cuerpos aunque estuviesen vestidos. La perfección del oficio mediante el dibujo, tanto de los artesanos como de los artistas que se integraron a la Academia de San Carlos, fue precisamente uno de los objetivos principales.

Fue así que el dibujo del desnudo como sistematización de conocimiento, aprendizaje y perfeccionamiento ha tenido gran importancia hasta nuestros días, claramente, no con la misma disciplina ni “clasicismo” anteriores al siglo XX, pero aún se mantiene el grado de importancia del dibujo del modelo natural en los primeros años de la instrucción de licenciatura. Podría ser entonces agrupado en primera instancia el dibujo de desnudo como un género, aunque tenga un carácter de ejercicio y como obra terminada. Y en segunda, el desnudo pictórico en sus dos vertientes: la narrativa y la no narrativa.

Me atrevo a decir, que existe una tradición del género del desnudo en la Academia de San Carlos-ENAP hasta hoy día. No muy explotada, pero existe.

El dibujo de desnudo en la Academia de San Carlos,

Sin duda, el dibujo fue el instrumento más revolucionario en la mentalidad creativa de toda la historia de la plástica moderna en México, porque dotó a la materia plástica, escultórica y aún a la arquitectura el sustento teórico. Sin embargo, no poseemos una memoria artística del dibujo que se realizó en la época colonial y sólo una fracción de lo que se produjo, a partir de finales del siglo XVIII, sobrevive en los planeros de la antigua Academia de San Carlos.¹⁶³

Así pues la introducción de las bases neoclásicas para el estudio y producción del arte lo fundamentó de manera diferente, formando nuevos cánones, un nuevo gusto

¹⁶¹ Llegó a México en 1784, en los primeros años de la Academia.

¹⁶² Toussaint, *La pintura colonial...*, *op. cit.*, p. 209.

¹⁶³ Marisol García, “Bosquejos para la eternidad” en *Los universitarios*. UNAM, quinta época, número 2, 1999, p. 4.

heredero del Renacimiento. Winckelmann, importante historiador del siglo XVIII, afirma que “el buen gusto se comenzó afirmar bajo el cielo de Grecia, luego el camino más directo para alcanzar la belleza es la imitación de la antigüedad. Los conocedores e imitadores de las obras griegas encuentran en éstas no sólo la más bella naturaleza sino también algo más que son las bellezas ideales. La observancia del desnudo proporcionó al artista el concepto de la hermosa naturaleza concebida por la razón, y la belleza sensible le proporcionó el acceso a los rasgos sublimes de la belleza ideal”.¹⁶⁴

Así también en México, se conoció y admiró al arte clásico originándose el neoclásico mexicano con visos en ocasiones barrocos. Los resultados de la educación de los alumnos están documentados, y se ven los cambios en las diferentes épocas, desde los primeros dibujos de finales del siglo XVIII, hasta aquellos de principios del XX. Se cuenta incluso con documentación del proceso de aprendizaje.¹⁶⁵

A lo largo del tiempo el dibujo a pesar de ser una disciplina estricta, se va modificando, por ejemplo, “una de las características más interesantes de esta primera etapa, que se aprecia cabalmente en los dibujos, es la identificación de la estatua con el natural”.¹⁶⁶ A diferencia de una segunda, “la época de Vilar y de Clavé, no se conservan tanto dibujos de copia de escultura. De hecho, se hacían menos copias de obras antiguas dentro de un programa más amplio, como antes, el dibujo de los yesos se daba al principio y constituía la base de la carrera artística”.¹⁶⁷ Y por último, en una tercera en que:

[...] la representación de la figura humana en los dibujos de modelo vivo o natural cambió significativamente en la última década del siglo XIX, ya que se abordó la figura de manera realista: los modelos son autóctonos y muestran defectos, sus figuras son pesadas o frágiles, con vientres sobresalientes o la espalda encorvada; están modelados suavemente con la apariencia de huesos y músculos bajo la piel, pero sin exagerar sus protuberancias.¹⁶⁸

¹⁶⁴ Eduardo Báez Macías, Báez Macías, *La Academias de San Carlos...*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁶⁵ “La enseñanza del dibujo constituía la base para el resto de los cursos que se impartían en la Escuela como son la pintura, la escultura, la arquitectura y el grabado. El aprendizaje del dibujo tenía varias etapas: la primera era la “Sala de principios” en la que los alumnos practicaban por varios meses el dibujo de diversas partes del rostro, las manos y los pies; la segunda era la ‘copia de modelo en yeso’; la tercera era ‘la copia del natural o de modelos vivos’ que realizaban en diferentes posturas; la última era ‘la copia de modelos clásicos’ que practicaban con la valiosa colección de esculturas de la Escuela”. (Elizabeth Fuentes, *Presencia de la mujer en la Academia*, México, UNAM-ENAP, 1990, p. 10).

¹⁶⁶ Clara Bargellini y Elizabeth Fuentes, *Guía que permite captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos, 1778-1916*, México, UNAM-III-ENAP, 1989, p. 45.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 46.

¹⁶⁸ Elizabeth Fuentes, *Arte y Ciencia* (XXIV coloquio internacional de historia del arte), *La ciencia al servicio del arte: la enseñanza de anatomía en la Academia de San Carlos*, México, UNAM-III, 2002, p. 292.

Ya en el siglo XX vemos que “más allá de las innovaciones y experimentaciones técnicas, lo que indican estos dibujos es que ya no se trata de ejercicios para aprender ideales de belleza”.¹⁶⁹

Como *género* también se entiende la diferencia entre femenino y masculino; así que es importante mencionar la presencia de las mujeres en la academia. Ya Justino Fernández menciona sobre el tema de desnudos femeninos en el arte del siglo XIX:

Los desnudos masculinos eran frecuentes y alcanzan excelente construcción anatómica, pero los desnudos femeninos no entraban en el programa de la moral y las buenas costumbres [...] Ya puede juzgarse que con ese criterio puritano el arte no podía menos de tener grandes limitaciones, por lo que la pintura de historia y, sobre todo, de la historia sagrada, era la más adecuada para satisfacer el gusto y la conciencia.¹⁷⁰

Elizabeth Fuentes por su parte realiza un estudio dirigido exclusivamente a la existencia de las mujeres, en el que se puede ver las dificultades y ausencia de éstas durante mucho tiempo. Hay ejemplos representativos de los esfuerzos de algunas mujeres decididas, y posteriormente de parte de la institución; sin embargo se enfrentaban a una ideología cerrada y poco conveniente para su desarrollo igualitario.

En 1848 se resolvió establecer un curso especial para señoritas para facilitar los ejercicios de copia de figura humana requeridos en la clase de dibujo, sin embargo no varió mucho la selección de los temas [...fue hasta] 1906 del director Antonio Rivas Mercado consciente de la desventaja que padecían sus alumnas, exigió que se inscribieran en la clase de modelo desnudo.¹⁷¹

Este tipo de esfuerzos no prosperaron tan rápido por la oposición de las propias familias.

El dibujo como género estuvo sujeto a la pintura hasta el siglo XX, como estudio o como boceto; con el advenimiento del arte moderno fue cuando se consolidó como disciplina autónoma. “En la época más grande de la pintura, el desnudo inspiró las obras más excelsas; y cuando dejó de ser tema obligado, siguió conservando su categoría como ejercicio académico y demostración de maestría [...] puede que haya sufrido extrañas transformaciones, pero sigue siendo nuestro principal vínculo con las disciplinas clásicas”.¹⁷² En la ENAP-Academia la relación entre dibujo y ejercicio académico, estaba aún presente cuando menos hasta finales del siglo XX, que fue cuando realicé mis estudios de licenciatura. Todavía se tenía la idea que para lograr ser un buen artista

¹⁶⁹ Bargellini y Fuentes, *op. cit.*, p. 50.

¹⁷⁰ Justino Fernández, *El arte moderno y contemporáneo de México*, México, IIE-UNAM, 1993, p. 61.

¹⁷¹ Fuentes, *Presencia de la mujer...*, *op.cit.*, p. 14.

¹⁷² Clark, *El desnudo...*, *op. cit.*, p. 17.

había que dibujar del modelo natural; algo que lamentablemente se está perdiendo. El CENART —escuela dependiente del INBA¹⁷³— al no seguir la tradición académica deja de lado al dibujo anatomía artística, y está dirigido más a las nuevas tecnologías, los cuales no necesariamente debieran de opacarse.

Los artistas académicos del siglo XIX, incluían al desnudo en sus pinturas. La práctica del dibujo anatómico, tenía por supuesto como finalidad, el servir de herramienta para la pintura o la escultura. Es notable que se hiciera un desnudo en este siglo casi¹⁷⁴ liberado de anécdota, es decir, el desnudo como tema principal. Tenemos entonces que “fue en la técnica pictórica en donde se realizó en fecha más temprana el desnudo completo de una mujer en 1848 en la obra de Felipe Gutiérrez «La amazona de los Andes»¹⁷⁵ (fig. 12).

El desnudo, entonces, puede existir dentro de un cuadro de historia, mitológico o bíblico. Hay por tanto temas que aprovecharon los artistas para dar cuenta de su capacidad como pintores: el conocimiento anatómico, composición, dibujo, etc. El buen resultado de la obra significaba algún reconocimiento. Por ejemplo, Santiago Rebull reconocido pintor, en 1852:

[...] compitió con Pina para la pensión en Europa; éste presentó *Sansón y Dalila* y Rebull *La muerte de Abel* (1852), cuadro con el que alcanzó buen éxito y la posibilidad de realizar el deseado viaje. No por casualidad había pintado a Cristo en la cruz nuestro artista, pues su fuerte desde un principio fue el desnudo y así en *La Muerte de Abel* pudo mostrar más ampliamente sus capacidades en las dos figuras del cuadro, ambas en términos generales bien realizadas”.¹⁷⁶

“Con la muerte de Rebull el academicismo mexicano había terminado sus días”¹⁷⁷ (fig. 14). Hay que entender esto como el fin de una línea europeizante. Desde finales del siglo XIX y a principios del XX crece una búsqueda nacionalista en el arte. José María Velasco, por ejemplo inventa un paisaje mexicano. Saturnino Herrán,¹⁷⁸ pintor de quien hablaré a continuación, se encuentra entre la academia y el modernismo. Formado en la tradición académica¹⁷⁹ de dibujo en la Academia de San Carlos, da el

¹⁷³ Centro Nacional de las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes.

¹⁷⁴ Y digo casi, porque todavía existe la necesidad de incluir una historia, una justificación.

¹⁷⁵ Fuentes, *Presencia de la mujer...*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁷⁶ Fernández, *Arte moderno...*, *op. cit.*, p. 76.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 143.

¹⁷⁸ Saturnino Herrán, artista de finales del siglo XIX, pasó años en su instrucción para poder pintar, y fue luego criticado por no ser precisamente pintor, sino dibujante.

¹⁷⁹ Saturnino Herrán ingresó el mismo año que se estableció el método Pillet, en 1904; sistema de dibujo que tomaba modelos miniatura; y se basaba en geometrizar las formas.

salto a la pintura¹⁸⁰ cuando tiene ya un gran oficio como dibujante (fig. 11) y produce cuadros importantes en esta época de búsqueda.

[...] Herrán, maestro del dibujo, tuvo una ocurrencia curiosa; en un dibujo al carbón hizo un *Sátiro* (1917), tomando por modelo un joven indígena desnudo; esta mezcla imposible de los motivos clásicos con los tiempos indígenas, que el siglo XIX intentó resolver sin buen éxito, está aquí resulta con gran talento, porque se trata ante todo de un sensual desnudo y si no fuera por el título, apenas caería uno en cuenta de que un cuerno asoma entre el pelo del modelo.¹⁸¹

Fue un artista polémico, pues al estar en una etapa sincrética no convence a todos, por lo que tiene críticas negativas como la siguiente: “la obra de Herrán no tiene a mi juicio ninguna cualidad mexicana, a excepción de los tipos que él tomó como motivos; todo en él es anecdótico, sin más cualidad que su soberbio dibujo”.¹⁸² En la que vemos la ideología del nuevo siglo XX; sin embargo hay que tomar en cuenta que Herrán asimiló su época a su manera, y que tuvo ciertamente una gran fuerza formal, pero también grandes aportaciones a la nueva búsqueda de un arte nacional, en su corta vida:

[...] las connotaciones nacionalistas y la sensualidad suben de punto en *El rebozo*, espectacular “cuadro de arreglo” firmado en 1916. A la variada cornucopia que el pintor derramó sobre y en redor de la figura se suman la prenda que ésta porta y que da nombre al lienzo, el viril sombrero galoneado tirado a sus plantas y la afiligranada mole churrigueresca del agrario Metropolitano: toda una conjunción mestiza.¹⁸³

En este cuadro se puede observar un nuevo tipo de mujer nacional (fig. 13), y es claramente un ejemplo de lo que se construyó en México a partir de la revolución, el antecedente de los grandes artistas posrevolucionarios.

El debate entre lo considerado academicista y por tanto arcaico, y lo moderno fue de consideración; sin olvidar que en los años 70 en México se dio la Ruptura, movimiento que repudiaba totalmente la tradición. Sin embargo, el buen conocimiento del dibujo nunca está de más. Dos de los artistas del siglo XX que estudiaron en la Academia todavía tuvieron al dibujo como base de su obra:

¹⁸⁰ Una vez que todo artista estaba formado en esta tradición [dibujar incansablemente los modelos de yeso] podía pasar a estudiar lo propio en la especialidad que se le seguiría. [...] A partir de 1855 los pintores tomaron dibujo del natural, donde se enfrentaron ya con los objetos y personas reales. Finalmente se llegaba a la composición de cuadros. (Esther Acevedo, Rosa E. Casanova, Estela Eguiarte y Eloísa Uribe, *El patrocinio de la Academia y la producción pictórica 1843-1857* en *Las Academias...*, op. cit., p. 108).

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 155

¹⁸² Carlos Mérida, *La verdadera significación de la obra de Saturnino Herrán Los falsos críticos* UI (IV, 169), 29 julio 1920, pp. 14 y 16, citado por Fausto Ramírez. “Saturnino Herrán: Itinerario estilístico en Saturnino Herrán” en *Jornadas de Homenaje*, México, UNAM, 1989, p. 115.

¹⁸³ *Loc. Cit.*

Rivera tenía razón en cierto sentido porque en los días [...] que estaba en puerta era el “modernismo”; y Orozco tenía razón también porque trataba de aprender primero a dibujar y a pintar con todo rigor objetivista, disciplinas que por haberlas despreciado, algunos no pudieron ir muy lejos y han tenido que rectificar. Hay que partir siempre de algún punto y conocer la tradición, si no es imposible renovarla conscientemente.¹⁸⁴

El género del desnudo está vivo actualmente y conlleva los resabios del academicismo. El arte actual se basa en la tradición de las vanguardias que a su vez partieron del arte académico:

Es en cierto modo una creación artificial debida al sistema de aprendizaje que surgió en el movimiento de transición del arte medieval al moderno. De la sala de lo antiguo a la del natural: esta traslación, inaugurada en los talleres de la Roma y Florencia renacentistas, ha durado hasta la actualidad, y los artistas occidentales han sacado de ella inconscientemente su sentido de la escala, su sistema de proporciones y su repertorio básico de formas. Un retorno al desnudo; y sin embargo, un artista creador, el desnudo estaba hondamente comprometido por su sujeción a las fórmulas del aprendizaje académico. Este es el dilema al que hicieron frente los grandes revolucionarios del siglo actual.¹⁸⁵

En el arte actual puede crearse el género del desnudo en prácticamente cualquier disciplina, desde el dibujo tradicional hasta digital, desde la pintura al cine, desde lo mimético hasta lo abstracto, pues:

En este sentido, más que el abandono en sí de los géneros tradicionales en pintura, lo que recusó el arte moderno fue su jerarquización inamovible [...] Y cuando finalmente se consumó la modernización del contenido, esto es, cuando los cuadros podían representar «todo», hasta lo más insignificante, es lógico que se procediera a la modernización de la forma, lo que supuso arribar a un arte no figurativo [...].¹⁸⁶

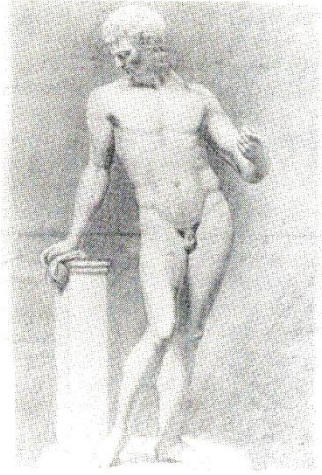
Queda claro que, hoy en día, el desnudo puede ser considerado como género según las intenciones del artista, y dentro de una tradición que se ha acostumbrado a negarse a sí misma. En la Academia de San Carlos-ENAP se imparten todavía talleres de dibujo al natural. La copia de yesos y de estampa está prácticamente olvidada, sin embargo es una característica del arte actual la posibilidad de utilizar imágenes de la propia historia del arte como modelo.

De manera muy general, y relacionando a la obra que he tenido la oportunidad de apreciar más cercanamente, diré que Maestros como Jorge Chuey, Luis Nishizawa, Patricia Soriano, Ulises Ponce, Javier Guadarrama, Luis Argudín, abordan el género de desnudo en sus diferentes técnicas.

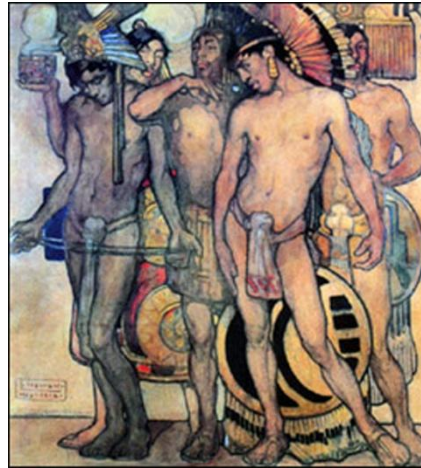
¹⁸⁴ Fernández, *Arte moderno...*, *op. cit.* p. 142.

¹⁸⁵ Clark, *El desnudo...*, *op. cit.* p. 334.

¹⁸⁶ Calvo Serraller, *Los géneros...*, *op. cit.*, p. 15.



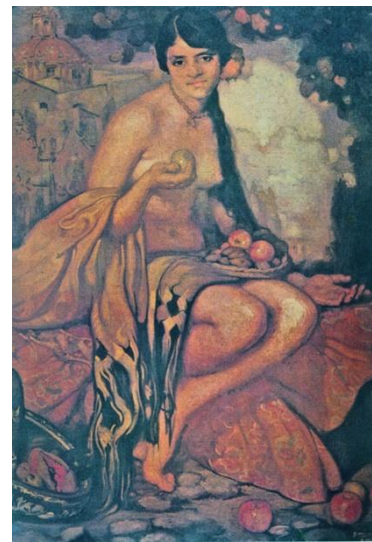
10. Mariano García, *Antinoo*, 1794



11. Saturnino Herrán, *Nuestros Dioses (estudio)*, 1916-1918



12. Felipe Gutiérrez, *La amazona de los Andes*, 1848



13. Saturnino Herrán, *El rebozo*, 1916



14. Santiago Rebull, *La muerte de Abel*, 1851



15. Leandro Izaguirre, *El suplicio de Cuauhtémoc*, 1893



16. Pelegrín Clavé, *La primera juventud de Isabel la católica al lado de su madre enferma*, 1855



17. José Jara, *El velorio*, 1889



18. Juan Cordero, *Retrato de los escultores Tomás Pérez y Felipe Valero*, 1847



19. José María Velasco, *Valle de México con milpa de la hacienda Mier y Terán*, 1898



20. Lucía Barba, *Un encuerado en la azotea II*, 2000



21. Daniel Lezama, *Marina sobre fondo claro*, 2000

Alumnos egresados de la misma como Daniel Lezama y Lucía Barba (figs. 20 y 21). Presente o no en su obra pictórica, todos los alumnos de la ENAP, tienen ese acercamiento al desnudo con modelo en su etapa formativa. Dependiendo del maestro será más o menos libre la enseñanza.¹⁸⁷

2.2.2. Presencia de los géneros pictóricos en la Academia de San Carlos. Siglos XVIII- XIX.

Hemos visto ya, de manera general, qué géneros se manejaban en México antes de la Fundación de la Academia. Y mediante la obra de Agustín Arrieta cuáles rondaban en el ambiente del arte mexicano del siglo XVIII hasta XIX. También, cómo a través del *Desnudo* como forma de enseñanza, se pasó a género pictórico, también en la segunda mitad de este mismo siglo. Conforme se fueron agregando maestros, y los tiempos político-sociales cambiaron, con la llegada de la Independencia, la Reforma y la lucha entre diversas formas de pensamiento; se transformó también el arte producido en la Institución; hasta llegar al siglo XX, tema central del próximo capítulo.

A pesar de que muchas obras fueron expuestas¹⁸⁸ en los salones de la Academia; de artistas externos a ella, su influencia se dio en la producción de ésta; pues no era tan aislada como se piensa.

En el último cuarto del siglo XVIII; cuando la Academia se estaba constituyendo; se conformó una colección de Arte para alumnos y público en general; cosa que no se detuvo a lo largo del siglo siguiente; fueron las obras seleccionadas para su adquisición lo que se modificó. Así, la siguiente cita nos dará una idea de los ideales de dicha escuela:

Las aspiraciones de los propulsores de la Academia no se limitaba a formar una gran colección de estatuas clásicas, una buena biblioteca de Bellas Artes con excelentes reproducciones donde se educase el gusto de los artistas sino que

¹⁸⁷ Al ingresar al PAEA en San Carlos, me enfrenté ante la diferencia con el maestro Jaime Levy; acostumbrada a una “libertad” y “expresión” con Jorge Chuey y Eduardo Ortiz Vera; ciertamente tuve problemas. Pues mis figuras eran demasiado alejadas de la Realidad, infladas. Recuerdo una vez, me senté e hice un círculo a mi alrededor, mi propio espacio; al maestro le causó gracia, y me dijo estaba haciendo brujería. Una sola vez satisfice sus expectativas, con un dibujo “académico”, no me tomé en cuenta para la exposición que se llevó a cabo de su taller.

¹⁸⁸ [...] presente en las exposiciones que la Academia organizaba anualmente desde 1848, en 1) la obra de mujeres pintoras, 2) la de algunos artistas nacionales independientes, 3) la de artistas europeos. (Angélica Velázquez Guadarrama, *Clase y género en la pintura costumbrista en Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, II., México, CONACULTA (Arte e Imagen), 2001. 1865-1899., p. 141).

deseaban crear un museo de pinturas. [...] antes de 1785 contaba con nada menos que noventa y nueve cuadros y consta que Gil había propuesto el encargo de cuadros a los mejores pintores españoles del momento. De éstos, como es sabido, sólo llegaron a pintarse por Maella los retratos de Carlos III y de Carlos IV.¹⁸⁹

Es importante mencionar que durante los últimos años se han hecho restauraciones a las antiguas galerías del segundo piso; incluidos los medallones de autoridades y académicos eméritos.¹⁹⁰

Todavía estando en el PAEA; tuvimos la oportunidad de participar en exposiciones en la en ese momento llamadas 1 y 2; otrora Galería de Paisaje y Galería de Pintura Europea; según la publicación de la cita anterior; que son las que están al entrar a la sección de galerías.

Los géneros predominantes en este periodo dejando fuera al *Desnudo*; fueron: *Pintura de Historia, Retrato, Costumbrista y Paisaje*. Así para mediados del XIX, quedaba ya definida una primera etapa del tratamiento de estos géneros.¹⁹¹ Seleccionaré algunos pintores que abordaron varios de estos géneros; y algunas obras en específico como hilo conductor.

A principios del siglo XIX, en 1808, José Guerrero, seguidor de Cabrera y pensionado, firmó un retrato de su hijo en miniatura Por su parte José Perovani, miembro de la Academia, realizó dos retratos: *Retratos de los Virreyes Calleja y Conde del Venadito*, de modesta ejecución. José Luis Alconedo, académico de mérito en grabado. Cuyas pinturas se conservan en la Academia de Bellas Artes de Puebla y son tres retratos: el de una *Señora y su hijo*, al parecer; el de *Doña Teresa Hernández Moro*, y el suyo propio.¹⁹² Ensalza el retrato de otro pintor y crítico de arte, José Manso. Cuyo retrato de la señora Hernández Moro, lo considera “una soberbia muestra de arte, que

¹⁸⁹ Diego Angulo, *Segundo Centenario de la Academia de San Carlos en México* en Las academias de arte, *op. cit.*, p. 26.

¹⁹⁰ En 1881 era el centenario de la fundación de la Academia, por lo que se construyó una prolongación de la galería Clavé, llamada precisamente Galería Centenario. Se incluyeron retratos de Carlos III y IV; Jerónimo Antonio Gil; José Mangino, el virrey Martín de Mayorga, el obispo de Puebla Antonio Joaquín Pérez; entre otros. Posibles autores como Santiago Rebull, Manuel Ocaranza y José Obregón realizaron estos medallones. (Elizabeth Fuentes, Historia Gráfica. Fotografías de la Academia de San Carlos 1897-1940, México, UNAM/CONACYT, 2007, p. 94).

¹⁹¹ [1843] Resumiendo lo señalado por Justino Fernández, los asuntos más repetidos y gustados son en el siguiente orden: Los temas religiosos tomados de la Historia Sagrada, el Antiguo y Nuevo Testamento; las imágenes de santo y la vida conventual. A seguidas, las antigüedades griegas y romanas; las alegorías filosóficas, siempre que expresaran temas morales, como la paz, el tiempo, etcétera. Algunas escenas paganas; ambiente ideales tierno y ameno; el encumbramiento deífico de la mujer, de la femineidad y los retratos en lo que se exigía el parecido exacto como condición esencial; paisajes que reprodujeran fielmente la naturaleza, más adelante surgiría también el interés por los temas de historia universal y patrios [...] (Elisa García Barragán, *El gusto a mediados del siglo XIX* en Las Academias de arte, *op. cit.*, pp. 141-142).

¹⁹² Toussaint, La pintura colonial..., *op. cit.*, p 211.

nos lleva, de modo seguro a los nuevos campos descubiertos para la pintura por el genial Goya”.¹⁹³

Uno de los retratos más importantes, pintado por Rafael Ximeno y Planes, además del de Tolsá fue el de Jerónimo Antonio Gil, del cual dice Brown:

[...] lo representa como un individuo repugnante, de mediana estatura y complexión gruesa, con ancha y adusta cara de ojos fríos y penetrantes, rematada por una empolvada peluca blanca. Aparece vestido con toda solemnidad, con chaqueta azul, camisa de seda y cuello con vueltas de encaje. No es difícil imaginar que a su paso secura todo desorden o diversión”.¹⁹⁴

Juan Cordero (1822-1884); pintor de gran talento y naturalidad en sus retratos; quien los pintara con gran éxito, incluidos del general Santa Ana y su esposa; de alumnos de la Academia y de si mismo. A propósito nos dice Ana Ortiz,

Juan Cordero es la figura central de la pintura mexicana académica del siglo XIX. [...] retratos, pintura de historia] Estos cuadros llamaron la atención de los críticos mexicanos que colocaron a Cordero en un lugar destacado, lo que trajo como consecuencia que se le empezaran a encargar retratos de los personajes políticos del momento. [...] Realizó otros retratos en los que demostró su sólido aprendizaje europeo y su propia personalidad resaltada entre los estrechos moldes de un arte que, de clásico, se ha ido suavizando hasta el romanticismo.¹⁹⁵

En el «Retrato de los escultores Tomás Pérez» y «Felipe Valero»; 1847 (fig. 18), ambos pensionados académicos que llevaron parte de su formación en Roma (igual que artista) por más de una década; se pone en evidencia la importancia que Cordero le daba al oficio del artista. En una composición triangular; destacan los dos jóvenes hombres con sus herramientas de trabajo, pero en una actitud meditativa y orgullosa; con el busto de Homero en una mesa de trabajo.¹⁹⁶

Para comprender el ascenso de la producción de retratos en la Academia; se debe tomar en cuenta quiénes eran los retratados, quiénes pagaban por ellos.¹⁹⁷ Ya en la

¹⁹³ *Ibid.*, p. 212.

¹⁹⁴ Brown, *La Academia...*, *op. cit.*, p. 128.

¹⁹⁵ Ortiz, *La pintura independiente...*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁹⁶ [...] fue remitido por su autor desde Roma para ser presentado [...] en la *segunda exposición de la Academia en el paso de 1849 a 1850* [...] cabría señalar también la diferencia de origen social entre escultores y arquitectos, pues mientras que los aspirantes a escultores provenían de un estrato social muy humilde, los arquitectos, en general, pertenecían a una capa social media o alta, casi siempre vinculadas a las esferas del poder, lo que les permitía un mejor desarrollo de su profesión. (Esther Acevedo, Arturo Camacho, Fausto Ramírez y Angélica Velázquez Guadarrama, *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX*, I. MUNAL/ IIE-UNAM/CONACULTA/INBA, México, 2004, p. 156).

¹⁹⁷ Para entender cuáles géneros se produjeron de manera oficial en la academia, hay que relacionarla con aquellos que la patrocinaba, “[...] cual fue la relación entre la producción plástica y la sociedad, tomando como mediación la acción social que tuvieron los suscriptores de la Academia y sus demandas o

pintura novohispana el retrato fue un importante medio de confirmación social; la pintura popular del siglo XIX también lo fue, y tuvo autores excelentes como Arrieta o Bustos. Debido a la larga instrucción en dibujo de los alumnos de la Academia; fueron relegados mucho tiempo del ámbito retratístico; fueron los maestros quienes podían hacerlo, (recordemos a Ximeno y Planes). Para mediados de siglo fueron incluyéndose cada vez más en los Salones; pues antes no se exhibían públicamente, quedando como una actividad paralela no oficial.

La postura de la Academia se dirigía, por factores ideológicos de aquellos que estaban en el poder.¹⁹⁸ Para 1846 con la llegada a México de Pelegrín Clavé (1811-1880); quien marcó de manera consistente a sus alumnos en el tratamiento de la *Pintura de Historia*, con temas bíblicos,

[...] se escogió a Clavé por ser católico, por hablar español y por la identificación que él tenía con la corriente artística nazarena, la cual centraba su visión del mundo en los valores religiosos. [...] La historia bíblica permitiría que México entrara a formar parte de la cultura occidental. Estos grupos al apoyarse fuertemente en la religión no permitieron que en nuestra pintura la visión del mundo se expresara predominantemente por alegorías paganas que sí constituyeron una forma de expresión en la pintura académica europea.¹⁹⁹

También se desarrolló una variante; obra alusiva al mundo hispano,²⁰⁰ Tendencia apoyada por los conservadores. «La primera juventud de Isabel la Católica al lado de su madre enferma», pintada por Cabrera en 1855 (fig. 16), refleja “la idea de que el principal motor de las audaces empresas de descubrimiento y conquista de los siglos XV y XVI fue la difusión del cristianismo entre los habitantes del Nuevo Mundo”. De nuevo se ve, la importancia de la religión como cohesión social. El cuadro, por otra parte, es sumamente teatral en su academicismo. Un ejemplo de tema bíblico es la obra de Santiago Rebull, «La muerte de Abel», 1851 (fig. 14), totalmente académica. Sería posteriormente criticado.

expectativas en torno a una cierta producción plástica (Acevedo, Casanova, Eguiriarte y Uribe, *El patrocinio...*, op. cit., p. 89).

¹⁹⁸ [...] los discípulos de pintura, salvo contadas excepciones, se mantuvieron al margen de la representación directa de la historia patria y las costumbres nacionales durante el magisterio de Pelegrín Clavé. (Vázquez Guadarrama, *Clase y género en la pintura costumbrista en Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, II. op. cit., p.137.

¹⁹⁹ Esther Acevedo, *Diferencias y permanencias en el retrato de la primera mitad del siglo XIX en Hacia otra historia...*, I, op. cit., p. 107

²⁰⁰ [...] también se emprendieron algunas incursiones aisladas en la historia moderna, relacionadas con la participación hispánica en el descubrimiento del Nuevo Mundo. (Fausto Ramírez, *Pintura e historia en México a mediados del siglo XIX: el programa artístico de los conservadores en Hacia otra historia*, I, op. cit., p. 92).

Una de las ventajas para sus alumnos fue que se empezó a trabajar con modelos al natural; con los cuales podían componer sus obras. Copiando y aprendiendo bajo su estricta dirección. Se dejó de lado la representación de temas clásicos, pues se utilizaba solo como aprendizaje.²⁰¹

A finales de siglo se dio, de la mano a una búsqueda en los orígenes mexicanos antiguos de una identidad nacional (distintamente a la de la pintura popular); auge a la temática de historia prehispánica y de la conquista.

Otros dos artistas académicos se liberaron de los temas dramático-religiosos y buscaron en la historia de México temas para sus obras. [...] Leandro Izaguirre (1867-1941), pinta en 1892 *El suplicio de Cuauhtémoc*, gran cuadro en el que logra mayor propiedad en el escenario y en la personificación de indios y españoles. La realización de esta obra nos muestra el eclecticismo a que se había llegado en arte dentro de la Academia, pues en su forma y en su contenido encontramos elementos clásicos y románticos, cierto realismo, lo americano y lo europeo, lo tradicional y lo moderno, todo junto, en un intento –semejante al político–, de construir una nacionalidad, contraste y espejo de otras nacionalidades, semejante a otras pero sólo igual a sí misma.²⁰²

«El suplicio de Cuauhtémoc» (fig. 15) sigue siendo una obra un tanto teatral, siguiendo las estrictas normas compositivas de la academia; sin embargo, un potente claroscuro la marca, dándole un dramatismo aumentado por la actitud de uno de los personajes; el estoicismo de Cuauhtémoc marca el orgullo de la cultura prehispánica. Comparándolo con la obra de David Alfaro Siqueiros del mismo tema; resulta históricamente ejemplar el distinto tratamiento tanto pictórico como ideológico.²⁰³

El *Paisaje* será un género institucionalizado en la Academia a la llegada del italiano Eugenio Landesio a México en 1855. A pesar que ya se daba en el ambiente mexicano; los alumnos de la escuela prácticamente no lo abordaban. Con la llegada de este maestro cambia la forma de pintarlo; asimismo; reflejara al igual que los géneros anteriores; la relación entre la sociedad y el territorio nacional. Por un lado la visión

²⁰¹ Acevedo, *Diferencias y permanencias...*, *op. cit.*, p 113.

²⁰² Ortiz, *La pintura independiente...*, *op. cit.*, pp. 70-72.

²⁰³ La escena del suplicio de Cuauhtémoc es, pues, una invención gráfica del siglo de la Independencia. Al parecer, su primera formulación apareció en el volumen de ilustraciones añadido, con pie de imprenta de 1846 [...] se trata de una litografía anónima, de formato mínimo, titulada *Sacrificio de Guatimotzin*?. Resulta interesante seguir la evolución en el tratamiento del tema, desde esta primera, sencilla versión, [...] hasta llegar a la composición monumental y heroica, de Izaguirre). (Acevedo, Camacho, Ramírez y Velázquez, *Catálogo comentado...*, *op. cit.*, p. 333).

romántica del paisaje; ligado a escenas antiguas en su caso romanas; y en el caso de sus alumnos será de identidad nacional. Por otro, “el paisaje también sirvió para dar sentido de clase, pues fue la referencia directa a su carácter de propietarios, al retratar las haciendas y terrenos urbanos en los que fincaban su riqueza”.²⁰⁴ Fueron los nuevos empresarios quienes apoyaron la iniciativa para implementar esta nueva clase en la Academia; que reflejaría el progreso del país.

Entre los elementos que contribuyen a darle un sentimiento de identidad nacional a una comunidad se encuentra la percepción del entorno, el sentimiento de terruño, la conciencia de territorialidad. Estas vivencias se convierten en expresión estética de orden visual a través de la pintura de paisaje. El proceso mediante el cual este género pictórico se establece y consolida, hasta convertirse en la pintura representativa por excelencia de la “escuela moderna mexicana [a finales del siglo XIX].”²⁰⁵

Dos de los subgéneros que se pintaron fueron: el *paisaje urbano* y el *paisaje a campo abierto*. Ya desde los pintores viajeros, el exotismo del país llamaría la atención; y estaba presente en las exposiciones anuales. Pero fue hasta ahora con una enseñanza sistematizada que creció su presencia en la Academia.²⁰⁶

José María Velasco fue alumno de Landesio; aprendió de forma académica; copiando modelo del maestro para después apropiarse, creado su propio y reconocible estilo de paisaje “nacional” (fig. 19). A pesar de su éxito —expuso en exposiciones internacionales, viajó a Europa— fue criticado por Manuel Altamirano;²⁰⁷ escritor liberal por ser reduccionista de la realidad nacional. Y fuera por esta razón o no; amplió su temática, viajando por el país; pintando escenarios Veracruzanos y de otras áreas del país. Incluyendo la modernidad con la presencia del ferrocarril.²⁰⁸ Representado una forma de asimilar los tiempos que se vivían; a partir de su plasticidad.

Al igual que el anterior, género costumbrista, también se dio en la Academia; después de haberse dado en la pintura colonial, las *pinturas de castas*, biombos; pintura

²⁰⁴ Esther Acevedo, *Diferencias y permanencias en el retrato de la primera mitad del siglo XIX en Hacia otra historia...*, II. *op. cit.*, p. 109-110.

²⁰⁵ Ramírez, *La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico en Hacia otra historia...*, II. *op. cit.*, p. 269.

²⁰⁶ [...] implicaba, con arreglo a las prácticas académicas, la descomposición del paisaje en sus elementos constitutivos, para su gradual estudio pormenorizado y su reestructuración posterior, con propósitos estéticos en la composición definitiva. Combinaba el trabajo en el taller con el estudio frente a modelos de campo, al aire libre. (*Ibid.*, p. 276).

²⁰⁷ [...] autores liberales promovían a los artistas a pintarlos; al igual que la naturaleza del país, pasajes históricos patrios, etc. (*Ibid.*, p. 144).

²⁰⁸ Velázquez Guadarrama, *Clase y género en...*, *op. cit.*, p. 284.

popular, *Escenas de Plazas, Interiores*, etc. Tenía que suceder un cambio en la aceptación de estos temas, como dignos de ser representados en arte culto.

Así, la pintura costumbrista sólo se practicó en la Academia hasta que formó parte de los programas de estudio, cuando ésta se reestructuró en 1847 como resultado de las políticas que en materia educativa se dictaron al triunfo del partido liberal. La Academia mudó su nominación por la de Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), para dar su nueva vocación laica y republicana acorde al nuevo sistema político del país.²⁰⁹

Ejerciéndose de manera regular hasta que el grupo conservador fue disuelto por el gobierno de Benito Juárez, y por tanto los temas religiosos pasaron a segundo plano.

Autores como José Jara tomarán este tema en su obra «El Velorio» de 1889 (fig. 17); aparecen los pobres, en su vida cotidiana; parte de la sociedad que no tenía presencia en el mundo académico anterior.

A partir de ahora, se gestará el movimiento moderno en México; donde los géneros tienen perfecta cabida. En el próximo capítulo presentaré este cambio con la obra de Diego Rivera, y mediante un breve repaso histórico para llegar a la etapa de mi formación en la Academia de San Carlos.

²⁰⁹ Ramírez, *La construcción de la patria...*, op. cit., p. 144.

Cuento Dos

Se dedicó a pintar todo el día, aprovechando su buen humor para dar forma a una pareja desnuda con la ropa puesta. Un hombre y una mujer perfectamente vestidos mirando de frente sin expresión alguna en sus rostros ni en sus cuerpos. Vestidos con ropa lo más neutra posible, saco, pantalón, falda, camisa; colores grisáceos, zapatos oscuros. La idea era que con el tiempo y si al final obtenía cierta celebridad, al tomar la pintura con rayos equis —como se usa para estudiar un cuadro, sus etapas y conformación—, descubrirían que las figuras estaban desvestidas bajo la ropa. La completa lectura del cuadro se daría en cincuenta, cien, ciento cincuenta años. ¿Realmente creía que sus pinturas durarían doscientos años? Difícil saberlo, en una época de “úsese y tírese”. Si las obras de hace cuatrocientos años seguían vivas, era porque durante mucho tiempo la gente cuidaba las cosas; incluso llegaban a taparlas con cortinas o una puerta para mantenerlos lejos del polvo, de la luz o de las miradas indiscretas, si la imagen corría el riesgo de verse como indecente. Estaba cavilando, ¿cabía la posibilidad de que este cuadro fuese a ser pasado por rayos equis dentro de un siglo? O sería mejor idea presentarlo directamente en una galería de arte contemporáneo con la fotografía en rayos equis incluida, a la par de una ficha de algún curador reconocido, o cuando menos lo pareciera. Aún estaba inacabado, la pareja se encontraba desnuda con los calcetines puestos; le había llevado algún tiempo pintarlo, pues el óleo tardaba en secar, y a ratos los ponía asolear cual en playa nudista en el patio. Sería un *hitazo*.

Entraría en el género del *Desnudo*. Éste último ha tenido gran relevancia en la historia del arte occidental; puede clasificarse dentro de la acepción más amplia de *género* como: la inclusión de la representación de un cuerpo humano desnudo en una obra cualquiera; como tema de la obra o como técnica, ya sea dibujo, pintura, escultura o gráfica. Tenía que estar justificado, sino caía dentro de “la pornografía”. Debía ser un personaje mitológico o bíblico; y por supuesto no estar totalmente desnudo. Sería reconocible por algún elemento extra, como una hoja de parra, una manzana, alas en el casco o cualquier detalle que aludiera al personaje. El Desnudo se proclama como tal, cuando la anécdota queda en segundo plano o no existe, incluso la mirada de quien está dentro del cuadro se dirige al espectador; el juego de seducción del Arte se destapa.

Se dirigió a la pareja del cuadro, se apenó un poco al verlos casi desnudos, pero les preguntó,

—¿Ustedes creen que exista un Arte Semiárido?, tendrán una mejor opinión viviendo dentro de un cuadro, supongo.

¡Ah!, no contestan —les reclamó. Acercándoseles, mirándoles fijamente a los ojos oleosos, les preguntó riendo, ¿quieren entonces que les ponga ropa?

En ese momento quiso, estirar el brazo para tocarles pero trastabilló y cayó de un solo golpe. El enorme cuadro de la pareja en calcetines cayó encima secamente, quedando los tres horizontales sobre el piso.



Capítulo III

Siglo XIX y XX

**Vanguardias y
géneros tradicionales**

JSM dale 09

Capítulo III. Siglo XIX y XX. Vanguardias y géneros tradicionales.

3.1 Modernismo en México.

Así como sucediera en el periodo de la Independencia, un cambio profundo en el ámbito político, cultural, social y artístico²¹⁰ en el país; se dio en el México revolucionario. El arte sirvió para que la nación se reinventara a si misma; y los artistas buscaran nuevas formas de expresión del mundo circundante. Lo que aquí concierne; respecto a los pintores de la Academia de San Carlos, tiene una historia definida. Por un lado, y sin ser un movimiento académico pero con egresados de Institución, el muralismo mexicano coloca en el más alto nivel internacional a México del siglo XX:

Tras un agitado periodo revolucionario, México inauguró el quiebre cultural cuyo modernismo, en cuanto a escuela estética de un peculiar proceso de modernización, nos enfrenta con una vanguardia naciente y un elaborado mecanismo de pintura mural proveniente de matrices de modernidad divergentes y portadoras de un inusitado potencial de creación y reciclaje.²¹¹

Por otro lado, dentro del espíritu de la época moderna, donde existe una necesidad de ir hacia delante, progresar en un mundo donde la tecnología y la ciencia han cambiado la forma de ver al mundo. La idea de vanguardia, tiene que ver con ese progreso, movimiento, novedad. *El estridentismo*,²¹² primera vanguardia mexicana de corta duración, era totalmente antiacadémica. Abordando temas de la urbe, el movimiento, la revuelta. Géneros como el *paisaje urbano*; se daban distintamente a los de otro siglo. Fábricas, chimeneas humeantes llenaba los cuadros. Gabriel Fernández Ledesma, realiza un «Paisaje industrial» (fig. 26); lo que se podría considerar un subgénero. Según su impulsor el poeta Maples Arce. “Sin ajustar dos años en su nueva labor, [1927], la primera vanguardia histórica mexicana sucumbió bajo la presión de factores políticos [...]”.²¹³

²¹⁰ Toda nueva expresión de la cultura mexicana en la primera década del siglo XX significaba, de una manera u otra, renovación o ruptura con la tradición; germinaba una conciencia, una cultura revolucionaria [...] se sintió estrechado e incómodo en la circunstancia de la “paz porfiriana”, no obstante la brillantez de sus últimos años. (Fernández, *Arte moderno...*, *op. cit.*, p. 1).

²¹¹ Francisco Reyes Palma, *Otras modernidades, otros modernismos* en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, III. México, CONACULTA (arte e imagen), 2002, p. 17.

²¹² Mural y vanguardia confluyeron en rechazar la visión oligárquica, en especial lo referente a una cultura autoritaria, censora. Por supuesto, ambas formaciones artísticas consideraban al academicismo como su enemigo acérrimo, por ser el emblema cultural del viejo régimen. Rechazo meramente simbólico y pues el oficio y la disciplina permanecieron como trasfondo de su quehacer”. (*Ibid.*, p. 31).

²¹³ *Ibid.*, p. 28.

Hemos visto de qué manera la historia de la Academia fue paralela a la del país; y en el caso de las primeras décadas de este siglo no fue la excepción. Los tres famosos muralistas; Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros; quienes vivieron activamente tanto la política como la esencia de la pintura, escribieron además textos, manifiestos, e influyeron definitivamente en el arte mexicano. Por más que se antoje incluirlos en este trabajo, con su gran producción en pintura de caballete,²¹⁴ me limitaré a Diego Rivera.

3.2. Siglo XX. Diego Rivera.

Diego Rivera (1886-1952) como pintor, utiliza los géneros pictóricos tradicionales a lo largo de toda su carrera. Estudia en la Academia de San Carlos desde niño, y luego viaja a Europa en 1907 becado, donde desarrollará su obra dentro de algunas vanguardias europeas, para regresar definitivamente a México en 1921. Desdeñando al academicismo²¹⁵ sale de México; conoce y admira a pintores que rompen en su momento con las reglas, como El Greco y Cézanne; manteniendo una postura abierta a nuevas formas de abordar la pintura. Comienza con fuerza su estancia en Europa dentro del movimiento realista español, siempre con una gran capacidad estructural pinta escenas exteriores con personajes rurales, retratos y vistas urbanas Su incursión en el Cubismo demuestra su interés por el desarrollo de la pintura moderna y su ojo clínico.²¹⁶ Se incluye en la vanguardia parisina, siendo a la vez un artista académico. Quizá por eso nunca se aleja del todo de tres de los géneros pictóricos tradicionales más importantes, como son: el *Retrato*, el *Paisaje* y la *Naturaleza muerta*. Incluyendo los demás géneros y subgéneros: *Desnudo*, *Pintura de Historia*, *Pintura de costumbres*, *Interiores*, *Paisaje urbano*, *Autorretrato*, *Marinas*, *Flores*, etc.

²¹⁴ El mayor distanciamiento de los fresquistas mexicanos ante la experiencia de la vanguardia internacional recayó en el papel otorgado al cuadro de caballete. El tema se prestó a excesos doctrinarios y juegos declarativos desmentidos en la práctica [...] La diferencia en las lógicas de apropiación entre el cuadro y el mural resultan abismales, la pintura en los espacios públicos plantea una apropiación colectiva, en tanto que la de caballete apela a la sensibilidad bajo el recogimiento de espacios íntimos. (*Ibid.*, p. 33).

²¹⁵ Clasicismo y naturalismo fueron, pues, sus experiencias primeras. Rivera es de los que no toleran esta supuesta renovación de la academia, a la cual abandona y desde entonces [1903] trabaja independientemente. (Fernández, *Arte moderno...*, op. cit., p. 15).

²¹⁶ [1913] prueba todas las posibilidades del “cubismo” [1915] produce una obra original en que triunfa aquello propio que su pintura venía acusando: *El Guerrillero*. Era un tema francamente mexicano y por esto y por su fino tratamiento es una obra excepcional dentro del movimiento cubista. [...] (Francisco Reyes Palma, *Otras modernidades, otros modernismos...*, op. cit., p. 17).

Como artista tiene una visión universal del arte, pero nunca se desliga de su interés por México y la conciencia de lo que acontece en el país por esas fechas revolucionarias.²¹⁷

En 1915 pinta un hito dentro del arte mexicano «Paisaje Zapatista» (fig. 24), máxima muestra de la utilización del género como espacio autorreflexivo de la pintura. A partir de una *Naturaleza Muerta*, tropos del Cubismo; creará una propuesta de identidad nacional revolucionaria, fundiéndolo con el género del *Paisaje*, aportación importantísima para este *ismo*; dando una solución de “novedosa” a la separación ambos géneros al conjuntarlos, sobreponiéndolos. Convirtiéndose en un epílogo de su producción hasta ese momento, y un importante antecedente del interés en la construcción de un arte mexicano que desarrollaría posteriormente. Dos años después romperá con esta vanguardia y volverá a la figuración. Una de las razones por las que abandona al Cubismo, bastante comentadas por la historiografía de la época, tiene que ver con la cercanía de los géneros en la solución que propone ante la encrucijada que ve en el movimiento; es decir; la reconciliación del exterior con el interior sin el recurso de la ventana abierta hacia el *Paisaje*. Acusa entonces, no sin razón, a Pablo Picasso de robarle su nuevo recurso.²¹⁸ Más adelante, en su proceso de deserción como cubista, por una de las tantas anécdotas conocidas y asentadas en papel, sabemos que Rivera al ver un puesto de frutas en París, se queja de lo banal de sus pinturas y de lo erróneo al separarse de la naturaleza. Sin embargo, en 1917 pinta varias *Naturalezas Muertas*, con claros tintes cézannianos (fig. 25); incluyendo al *Paisaje* a través de la vista de las ventanas al fondo de la composición. Recordemos su acercamiento a este género se da desde 1904, con su antiguo maestro en la Academia, José María Velasco.

Como artista de increíble capacidad plástica, con una amplia obra que pasa por diferentes estilos hasta llegar a uno característico personal, denostando una incansable búsqueda formal; dictada por su personalidad y su tiempo. Su calidad de dibujante y colorista demarcan su innegable formación académica. Por todo esto Diego Rivera es un ejemplo básico para este trabajo.

²¹⁷ Después de abandonar la Academia en 1902, viaja por los alrededores de la Ciudad de México y pinta paisajes. En 1906 participa en el Salón anual. 1907 consigue una beca por parte del gobierno de Veracruz para viajar y estudiar en España. 1909 recorre parte de Europa, se instala en Francia. 1910 viaja a México, expone de manera individual, renovando su beca. Regresa a París en 1911. Para 1921 retorna México. (Homenaje a Diego Rivera. Retratos. México, SHCP/CONACULTA/INBA/INAH/ Museo Dolores Olmedo, 2007, p. 159).

²¹⁸ Pete Hamill, Diego Rivera, N.Y., Harry N. Abrams, 1999, p. 68.

A continuación estudiaré una comparación entre dos retratos; los cuales reflejan su experimentación plástica a partir de un mismo género.

3.2.1. Retrato.

El *retrato* como industria se remonta al siglo XVII, para finales del XVIII todavía se le despreciaba como género menor y sus pintores no eran reconocidos como artistas. En el XIX nacen, a partir de la tradición, tres tipos de retrato: el de ostentación, el de tres cuartos y el busto. En el primero se coloca al retratado en su ambiente, realizando una actividad característica a su profesión o situación; el segundo es una fórmula, y el tercero un pretexto para lograr el parecido máximo de la persona.²¹⁹

El género se presenta a lo largo de la producción de Rivera, en él que se inscriben características de sus preocupaciones pictóricas, méritos artísticos, entorno y mundo personal. Habiendo tenido una educación académica en la Academia de San Carlos en la Ciudad de México; en donde la enseñanza del *Retrato* formaba parte del sistema educativo, a través del cual se tenía la oportunidad de estudiar a los grandes maestros, accesibles en ese momento en México de principios del siglo XX; Diego Rivera muestra afición por el *Retrato* desde muy joven.

Este apartado parte de dos cuadros realizados por el pintor en dos épocas sustanciales de su vida.²²⁰ Uno titulado «El Matemático» (fig. 23), pintado en París en 1918, y, el otro «Retrato de Lupe Marín» (fig. 22) realizado en México veinte años después, en 1938. El primero refleja su salida del Cubismo y el regreso a un punto de partida anterior, al filo entre arte tradicional y vanguardia. En la busca de una alternativa, un nuevo entendimiento de la pintura. El segundo, muestra un estilo personal maduro y reconocible.

Pretendo esbozar apenas la situación del *Retrato* en la Europa del siglo XX. Deducir lo que significa realmente éste como género tradicional, y el cambio que obtiene en este nuevo siglo. Es a partir del Impresionismo y del pos-impresionismo que la finalidad del *retrato* presente en la Historia del Arte anterior se trasmuta. Una de las

²¹⁹ Francastel y Francastel, *op cit.*, pp. 192-202.

²²⁰ Tema desarrollado en la clase *Arte Contemporáneo I*, impartida por la Dr. Renato González Mello.

características inequívocas que debe de tener para serlo es, contener la personalidad del modelo y el lugar en el mundo al que pertenece, a través del ojo y de la mano del pintor. La relación entre pintor y motivo cambian; el individuo retratado se ve más como un elemento representable en su carácter más cercano a lo plástico que a lo psicológico. Y será en los autores pos-impressionistas, donde el plano de representación se va acercando cada vez más a la planitud, total en el Cubismo. La forma de pintar cambia, los intereses de los artistas se dirigen hacia un análisis metapictórico.

Es con la obra de Cézanne —y en segundo lugar con la de Van Gogh— donde terminan por destruirse los presupuestos sobre los cuales reposaban desde hacía siglos, la forma del retrato. [...] a sus modelos [...] no los observa para hacer, en rigor, un retrato, sino por que sirven de soportes fenomenológicos necesarios al comienzo para la construcción del sistema formal a través del cual retiene la admiración sensible y permanente que le otorga la naturaleza. Con él la noción de la personalidad se encuentra definitivamente transferida del dominio de la percepción al de las actividades espirituales.²²¹

El *Retrato*, como he mencionado, fue trabajado en múltiples ocasiones por el pintor desde su formación académica. Cuando ingresa a San Carlos siendo un niño en 1896, para tomar las clases nocturnas de dibujo comienza su incursión al mundo de la figura humana y del Arte. Tres años después, alrededor de los trece años de edad se inscribe formalmente en dicha institución, siendo sus maestros los profesores Félix Parra y Santiago Rebull. La influencia de este último resurgirá cuando Rivera es ya un pintor independiente; al replantearse la función de la pintura después de su etapa cubista. Regresa a su antiguo mentor, cuando pinta retratos como reflejos físicos de estas disertaciones.

Para 1917 Rivera había emprendido ya una serie de retratos “ingrescos”, cuyo punto de partida era Picasso, como posible alternativa al cubismo.²²² La técnica de Rivera, cuidadosamente controlada, sugiere no tanto una imitación de Picasso cuanto un retorno más fundamental a la época de San Carlos, donde había sido discípulo del Nazareno mexicano y seguidor de Ingres, Santiago Rebull. En sus dibujos “ingrescos”, Rivera se alejó brevemente del cubismo para acercarse a un estilo *representacional* verdaderamente moderno, donde complicadas estructuras espaciales llevan el disfraz de un realismo manifiesto.²²³

Como antecedente el autorretrato de 1906, que no sino un busto, establece en el tiempo y en el historial del autor, su necesidad por el género. En este cuadro vemos a un Rivera jovencísimo mirando al espectador en una actitud que se podría interpretar como

²²¹ *Ibid.* p. 223.

²²² Aquí Favela cita a Jean Cocteau: An Unpublished Portrait of diego Rivera”, The Library Chronicle /human Research Center, The University of Texas al Austin), núm. 12, 1979, (*Ibid.*, pp. 10-12).

²²³ *Ibid.*, p. 126.

de “tranquila incertidumbre”; al fondo se ven algún bastidor y otros elementos referentes a su profesión. A través de otros cuadros importantes, vemos su desenvolvimiento y transición de un estilo a otro. Como en «El Picador», un bello cuadro “psicológico” de la época en España. «La muchacha con alcahofas» de 1913, en el que se ve un interés por la estructuración moderna del espacio. El retrato de Adolfo Best Maugard del mismo año, en el que “alternando con piezas ya marcadas por su acercamiento al cubismo [...] “retrocede” cuando realiza el retrato monumental y “realista” [...] periodo que se puede —al límite, calificar de cubo-futurismo— [...]”.²²⁴

Finalmente, llega de manera rápida al retrato de «El Matemático», que cerrará junto con otras obras una etapa importante de su autor. Olivier Debroyse sitúa el estado plástico y anímico de Rivera precisamente en este momento:

Rivera se estaba cansando de su producción, ya que su pintura no constituía investigación a pesar de ciertas búsquedas formales. Además de algunos ensayos cezannianos y de ciertos retratos impresionistas, la mayor parte de las obras [...] carecían de imaginación, aunque fueran formalmente perfectas. De esta época queda una enorme cantidad de dibujos a lápiz, en su mayoría retratos, que son la prueba de la habilidad de Diego como retratista. Pero él ambicionaba más. Si no había participado en la Revolución soviética, tal vez no era demasiado tarde para hacerlo en la de México, y si no por medio de las armas, sí a través del arte.²²⁵

A partir de su regreso a México en 1921, con el cual rompe “totalmente” con la vanguardia europea y con su anterior vida parisina. Abandona todo para empezar su nuevo arte mural, sin dejar de lado los cuadros independientes entre los que se encuentra por supuesto el retrato de «Lupe Marín» de 1938. Alberto Manrique relaciona el término vanguardia en la obra de Rivera a partir de este regreso, y alejado de su significado europeo de rompimiento con el pasado. Ve la vanguardia en la nueva obra mural riveriana: “en un sentido más amplio, como renovación de una tradición o nuevo planteamiento del hecho pictórico”.²²⁶

En la obra tardía de Diego Rivera, a partir de una fecha que podría situarse por 1936, es decir, cuando el artista tenía cincuenta años, los elementos retóricos, éstos que más la relacionaban con el pasado, han ganado la partida. El equilibrio contradictorio que fue el sustento y la posibilidad real de su estilo nuevo de 1923 se ha roto [...] su obra ya no puede considerarse de vanguardia. [...] Es la obra de un

²²⁴ Olivier Debroyse, “París-Montparnasse: Rivera en la batalla del cubismo”, en Homenaje a los artistas de Montparnasse, los contemporáneos de Diego Rivera, México, ZURICH-Museo Dolores Olmedo, 1998, p. 25.

²²⁵ Debroyse, Diego en Montparnasse, FCE, México, 1985, 1985, p. 104.

²²⁶ Alberto Manrique, “La vanguardia de Diego Rivera”, en Diego Rivera Hoy. Simposio sobre el artista en el centenario de su natalicio (llevado a cabo en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes) México, SEP-INBA, 1986, p. 28.

artista inmensamente dotado y con una capacidad de trabajo sorprendente, que transita por los caminos previamente encontrados por él mismo.²²⁷

Hay que tener en mente por lo tanto todo el proceso de Rivera desde su llegada a México, las obras murales en el conjunto para la consolidación del estilo característico del pintor, y el paralelismo con los cuadros de caballete. El retrato realizado de Guadalupe Marín, para ese entonces ex-mujer del autor, es uno de sus mejores ejemplos en este género. Contemporáneamente Rivera pintaba, ya fuera por necesidad económica ya por su prestigio como retratista, cantidad de retratos especialmente femeninos. Algunos de los cuales parecen más un tipo; pero en el retrato de Marín se evidencia, por una parte la calidad artística de Rivera, y por el otro la confrontación ante un verdadero retrato. Están presentes tantos los rasgos físicos personalizados de la mujer como los psicológicos. Recordando palabras de Siqueiros con las que describe a Guadalupe Marín en estos dos aspectos:

[...] Pero sobre todo admiramos la extraña hermosura de Guadalupe Marín. Era moreno aceitunado el color de su piel, como de gitana, pero de gitana anahuatlada y en su cara parecían arbitrariamente incrustados un par de ojos verdes, verdes amarillos, de un amarillo que sólo he visto en algunos perros [...] ojos de mestiza mexicana los de Lupe [...] La única que toleraba nuestras bromas directas y nuestro lenguaje de “hombres para hombres”. Ella, lo excepcional, el objeto más alto de nuestra inspiración”²²⁸

La fuerza de la representación de la mujer como individuo, como mujer de su tiempo, alcanza según mi parecer, el nivel de retrato inscrito en la tradición pictórica. Rivera logra establecer a través de su obra un arquetipo de retrato mexicano; lo que de alguna manera es importante en la Historia de éste. Por otro lado, pinta a la mujer como un personaje distinto en su entorno, segura de si misma y no como mero objeto.

Por su parte el retrato de «El matemático», no es importante en grado sumo la identidad del personaje, pues está representado más un estado mental que un hombre. Se trata del Señor Parecet, un retrato moderno de ostentación, ya que el retratado está realizando una acción relacionada con su profesión; concentrado medita, tal vez en la ansiada salida del Cubismo. Dos matemáticos reales fueron famosos en el tiempo de Rivera, en quienes de una u otra manera se apoyaban los artistas para sus composiciones.²²⁹

²²⁷ *Ibid.*, p 30.

²²⁸ Julio Scherer G., *Siqueiros, la piel y la entraña*, 2ª ed., CONACULTA, México, 1996, pp. 122-123.

²²⁹ “En los años inmediatamente posteriores a la guerra, cuando el cubismo empezaba a ganar aceptación [...] se escribió no poco sobre una figura legendaria llamada Maurice Princet; era un matemático aficionado, versado en teorías recientes sobre la cuarta dimensión” (J. Holding, “Cubismo” en *Conceptos*

En general, el interés de Rivera por mantener viva la personalidad del retratado se manifiesta a través de sus composiciones cubistas, demostrando a la par su interés por colocar a la persona dentro del mundo circundante. Ramón Favela nos dice:

Rivera aplicó su concepto de la “cifra facial” en sus obras cubistas más logradas de este periodo tardío: los retratos austeros, sintéticos de sus amigos y sus seres más queridos. [...] En todos ellos incluyó el pequeño número de rasgos indispensables para lograr el parecido de una figura en sus volúmenes y planos reductivos.²³⁰

Es precisamente el valor que da a estos rasgos particulares de las personas, lo que le da un lugar especial en el tratamiento del *retrato*, ante la postura alejada del naturalismo del movimiento.

La diferencia más clara entre ambos cuadros es la paleta; el retrato del Matemático tiene por su cercanía como se ha visto con Cézanne y los cubistas; para dar mayor importancia a la forma y a la estructura. La paleta es amplia en tonalidades y colores, del blanco al negro. El retrato de Lupe Marín es más luminoso, predomina el blanco del vestido y del fondo; contiene luces y sombras de tonos verdes, azules, amarillos. De proporciones más grandes el retrato femenino es de cuerpo completo, en cuanto al masculino es más reducido, con la figura en sus tres cuartas partes. La posición de ambas es similar. La mujer más desenfadada y con las manos sobre las rodillas proyecta un carácter más extrovertido. El hombre con las manos dentro de la manga, tiene una actitud introvertida, cabizbaja y pensativa.²³¹

Bajo la silla donde se sienta Guadalupe vemos el piso de madera, que junto con el espejo detrás que refleja otro ángulo (dentro de la tradición, con el antecedente cubista); junto al reflejo de lo que parecen ser los amplios ventanales de la Casa-Estudio. El espacio se abre hacia *dentro* del cuadro; la mirada de ella y la perspectiva de la imagen abre el espacio hacia nosotros; a diferencia del retrato del Matemático en que la pared del fondo nos impide ver *más allá*.

de arte moderno, p. 60.) “Gracias a su antigua amistad con Gleizar y Metzinger, y a la estrecha colaboración con el pintor cubista clásico Gino Severino, Rivera se convirtió en tenaz estudiante de las teorías científicas populares del físico y matemático Henri Poincaré, y de sus ideas intuitivas sobre el espacio visual y el táctil. (Favela, *Diego Rivera...*, *op. cit.*, p. 114).

²³⁰ Ramón Favela, *Diego Rivera: los años cubistas*, México, INBA/MUNAL, 1985, p. 107.

²³¹ En el momento de buscar bibliografía, me encontré con el catálogo de Olivier Debrouse titulado “Pintura de caballete”, en el cual compara estos dos cuadros con un tercero, el retrato cubista de «Mujer sentada en una butaca» de 1917, es decir un año antes que el del matemático. Hace una comparación entre la composición en diagonal de los tres cuadros y de la postura de las figuras en el espacio. Es natural hacer una comparación entre dos obras de figuras sedentes, que ignoran al espectador, vistas casi de tres cuartos, y, de gran riqueza formal.

Pocos elementos nos dan señas del lugar donde se encuentran las figuras y quiénes son. La mujer ataviada como una mujer “mexicana” pues lleva grandes collares “prehispánicos” y va peinada a lo indígena. Los colores principales del cuadro: rojo, verde y blanco, la identifican. El hombre, vestido de forma más sencilla y con colores oscuros, apenas tiene los instrumentos para su estudio: lentes y un par de libros. El dibujo difiere también, en el cuadro del 38 es más delineado, haciendo la figura más compacta y redonda, al igual que las zonas de color. En el cuadro del 19, la línea es más recta, y las pinceladas dan una atmósfera inconcreta.

Finalmente son ellos los protagonistas de las obras, logrando una conjunción en el quehacer pictórico de Rivera; denotando la personalidad de un individuo en un momento histórico determinado, del arte y del autor; inscritos dentro del género del *Retrato*. Para final de su vida Rivera seguiría pintando retratos de la burguesía mexicana y extranjera, por lo que sería duramente criticado, por ser “incorrectos” de acuerdo a sus antecedentes comunistas. Sin embargo, como artista polifacético es absurdo criticarle por esto. Los retratos conformados dentro de su iconografía mexicanista, están totalmente insertados en la Escuela Mexicana de pintura y tienen un gran valor histórico. Pintando niñas y niños “mexicanos” (y algunos rusos). Mujeres vestidas de tehuanas; hombres acompañados de ídolos prehispánicos; además de lo que se convertiría en el *tropos* de su obra, los alcatraces. Éstos pertenecen al género de *Flores*; sin ser originarios de México, actualmente se les considera por esto nacionales. Solos o con mujeres desnudas, formará *naturalezas muertas*. Mezclando así géneros de manera natural. Entre 1952 y 1954, vemos algunos ejemplos como «Retrato de la niña Elenita Carillo» y «Retrato de Elena Flores Carillo» (figs. 28 y 29). El primero, continúa la tradición de los retratos novohispanos infantiles; con la diferencia de que no está tratado como un personaje adulto sino una niña ataviada como tal. El segundo, de la madre, incluye un pequeño cuadro dentro del cuadro, de lo que se puede suponer es la hija de edad más temprana. Refleja a una mujer económicamente acomodada, sin preocupaciones; cómoda con su papel de mujer hermosa. El retrato como género incluye al *Bodegón* con un gran frutero “tropical” al frente y un ramo de *Flores* al fondo. Los colores vibrantes y la cornucopia de las frutas, recuerdan aquellos cuadros de castas que reflejaría el exotismo y riqueza del territorio mexicano.

3.2.2. Otros géneros.

Empero, Diego Rivera incursionó en la mayoría de los géneros pictóricos. A continuación, repasaré brevemente algunos.

Con el fin de homenajear la belleza femenina, pintará múltiples *Desnudos*. Mujeres indígenas, rubias, mestizas y mulatas. Las mujeres indígenas bañándose en el río o con un enorme ramo de alcatraces, se relacionan a la belleza de la naturaleza; con una imagen de pureza un tanto sesgada. Mujeres mulatas —anteriormente representadas en los *cuadros de casta*, y que fueron incluidas en la iconografía nacional en el siglo XX como parte de la diversidad del país—, están presentes en una tríada de cuadros de gran formato como diosas fuertes y autónomas, bailarinas-modelos. De 1939 «Bailarina en reposo» (fig. 27) y «Danza de la tierra» son obras que hablan del movimiento de los cuerpos. Así, en 1942 pinta «Danza al sol», con una enorme figura estilizada que sinuosa se eleva al sol.

Dentro del género de *bodegón* (recordemos había abordado el tema desde sus primeros años), pintará ejemplos incluidos, como hemos visto, en los *Retratos*, junto con el subgénero de *Flores*. Así, «Macuilxóchitl» del 52, muestra a una mujer sentada con un rebozo rodeada por flores y frutos. Con un melón sobre el regazo, se podría elucubrar un embarazo o un deseo por la maternidad. Totalmente distinto pictóricamente al «El Rebozo» (fig. 13) de Herrán; pertenece al mismo género, y se relaciona a la mujer dadora de vida, fértil. Las mujeres son entonces para Rivera, seres sensuales, vistosos. Así también las flores y frutas contienen connotaciones eróticas. En este sentido, y de forma evidente pinta rábanos antropomorfos en «Las tentaciones de San Antonio» del 47.

Su pintura mural pertenece a la *Pintura de historia* en sus diferentes vertientes, pero ese es tema aparte. En los cuadros de caballete creará *escenas costumbristas*, con temática popular: Fiestas populares, campesinos en labores diarias, Paisajes nocturnos con indígenas apostados en árboles. Escenarios exteriores e interiores darán espacio al transcurrir de la vida. Así en «Día de muertos» de 1944 (fig. 31), pinta dentro de un panteón personajes alrededor de una tumba honrando al muerto. Tema que nos hace pensar en la obra de Jara, «El velorio» (fig. 17); y entender precisamente como la configuración de un cuadro con un mismo tema puede ser totalmente distinto en diferentes tiempos, formas de pintar y mensaje a transmitir. La pintura de Rivera resalta el tratamiento lumínico; al igual que en sus paisajes nocturnos, los colores casi

fluorescentes contrastan con las sombras. En este cuadro particular se acerca al puntillismo; movimiento al cual trató en Europa.

Dentro de la prolífica obra del pintor, llama la atención un *Interior*, «El modisto Henri de Chantillon» de 1941. En el cual el personaje retratado se prueba un sombrero que lo transforma en un conejo, un detalle picaresco. Le vemos mirándose en un espejo (recurso utilizado constantemente en el *Retrato por Rivera*), dentro de una habitación. Al sujeto y al reflejo los separa una mesa que contiene varios sombreros, lo que podría considerarse una *Colección*, junto a unos alcatraces. Otros *Interiores*, formarán parte de su producción, situados en su *Estudio*, como áquellos con enormes Judas. Al final de su vida, trabajará en una serie de *Marinas*, en su última estancia en Acapulco. Puestas de sol sobre el mar, casi impresionistas; bellos colores; su ocaso, su despedida.

3.3. Decadencia de la Escuela Mexicana y la época de la ruptura.

Parecerá arbitrario dejar fuera casi los cuarenta años que van de 1950 a 1990, por lo que mencionaré brevemente. Recordemos que este trabajo gira sobre la Academia de San Carlos-ENAP. No tomaré en cuenta a múltiples artistas que pertenecen “La Esmeralda” escuela de Arte del INBA, antecesora del CENART,²³² a pesar que cabrían perfectamente en el tema. Como Antonio Ruiz y Frida Kahlo, por su *pintura costumbrista*. Más recientemente otros como Alberto Gironella o Pedro Coronel, por sus *naturalezas muertas*. O Francisco Toledo; quien tampoco estudió en la UNAM, magnífico ejemplo del género de *Animales*. Por otro lado, podría mencionar a artistas como Rufino Tamayo, Raúl Anguiano, Alfredo Zalce, pero por la poca relación que han tenido en mi formación plástica, los dejaré por el momento en segundo plano.

A lo largo de este trabajo hemos visto cómo los géneros han pasado por diferentes periodos y estilos; cuyo tiempo se agota y da pie a otras posibilidades plásticas. Lo definitivo aquí, es precisamente, que los géneros siguen siendo géneros.

La Escuela mexicana de pintura tuvo su decadencia a mitad del siglo XX; Manrique dice al respecto,

²³² La memoria de la fundación se ubica en el año 1927 como Escuela Libre de Escultura y Talla Directa en el Exconvento de La Merced, en el Centro Histórico de la Ciudad de México. En 1942 se originó como institución, dependiente de la Secretaría de Educación Pública. En 1946 se integró al Instituto Nacional de Bellas Artes como Escuela de Pintura y Escultura. Más tarde, en 1964, toma el nombre de Escuela Nacional de Pintura y Escultura "La Esmeralda".

http://www.esmeralda.edu.mx/pag_presentacion/sub_historia/hist.htm

Si el agotamiento es una de las constantes de la historia del arte, es claro que también comprende el fenómeno de la escuela mexicana; tanto más que sus creadores, seguros y satisfechos, muy poco hicieron por renovarse. Con la excepción quizá de Orozco, los otros pintores mayores se apoltronaron en sus propios estilos, y con eso los asesinaron y casi podría decirse que los castraron y dejaron inhábiles para una posible descendencia.²³³

Sin embargo, en el arte hay para todos y hubo quienes siguieron la tradición de la Escuela mexicana como Raúl Anguiano. En la Academia de San Carlos se siguieron manejando los géneros. Pero aquellos que estaban en contra, siguieron los pasos de Tamayo (estudió durante un tiempo en la Academia, después la abandonó); quien regresó a México de Estados Unidos en 1950. Este autor se ha hecho famoso por sus *Naturalezas Muertas* principalmente, como sus sandías; y graciosamente con el género de *Animales*. Cuyo cuadro de la serie de perros ladrando, «Animales» de 1941, pertenece al Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Cuando a finales de los 50 José Luis Cuevas (estudió en La Esmeralda), “lanzó la expresión acertada y afortunada de que del mundo civilizado nos separaba una “cortina de nopal”. Un fantasma recorría el panorama de los jóvenes de la cultura mexicana: el de la insatisfacción. Por primera vez hubo una conciencia clara y más o menos generalizada de que la escuela mexicana *no era la pintura*”.²³⁴ Surge entonces el movimiento de la *Ruptura*; desarrollándose tanto en pintura abstracta como en figurativa. Alejada del carácter humanista, socialista y mexicanista que tuviera el muralismo mexicano.²³⁵

Dos factores he de tomar en cuenta para no ampliar el tema a los años antes de llegar a la década de los noventa. Uno es que muchos de los pintores reconocidos pintar principalmente pintura abstracta; y segundo es mi desconocimiento del uso de los géneros en esa época. Sería interesante realizar una investigación más profunda al respecto; pero parte del tema de esta tesis incluye aquellas obras que están directamente relacionadas a mi bagaje artístico; y que pudieron influenciar directa o indirectamente en mi pintura. Por lo que por el momento, hasta aquí llega este apartado.

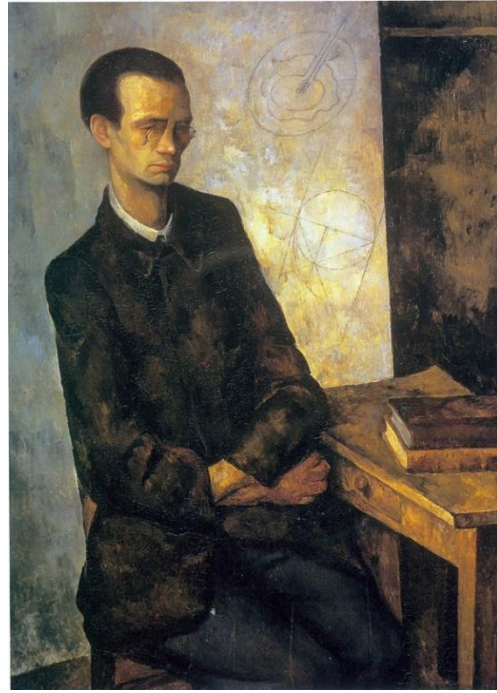
²³³ Alberto Manrique, *El rey ha muerto: viva el rey. La renovación de la pintura mexicana en Una visión del arte y de la historia*, IV. México, IEE-UNAM, p. 39.

²³⁴ *Ibid.*, p. 42.

²³⁵ La principal de Shifra Goldman, es que el gobierno de EU apoyó los nuevos movimientos, para desaparecer los resabios del muralismo social, y todo lo que sonará ismo, excepto el expresionismo. (Shifra M. Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México, IPN-Ed. Domés, 1989, 284 pp.).



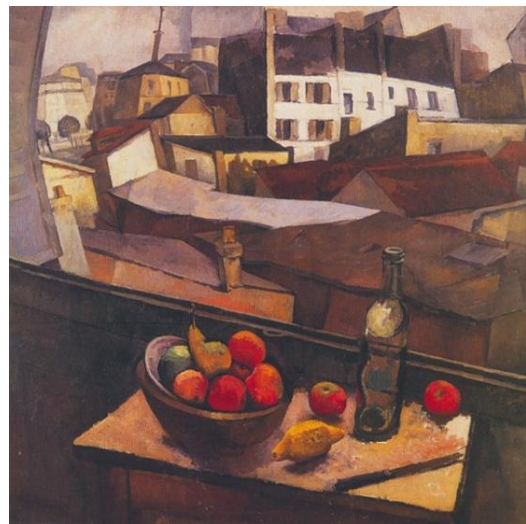
22. Diego Rivera, *Lupe Marín*, 1938



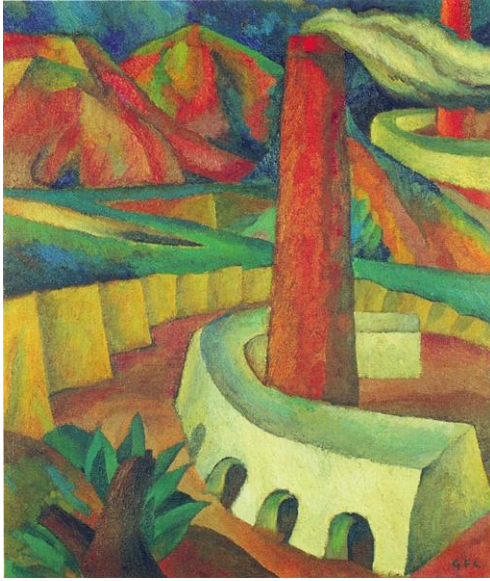
23. Diego Rivera, *El matemático* (retrato del Sr. Parescet), 1919



24. Diego Rivera, *Paisaje Zapatista*, 1915.



25. Diego Rivera, *Cuchillo y fruta frente a la ventana*, 1917



26. Gabriel Fernández Ledesma, *Paisaje industrial*, s/f



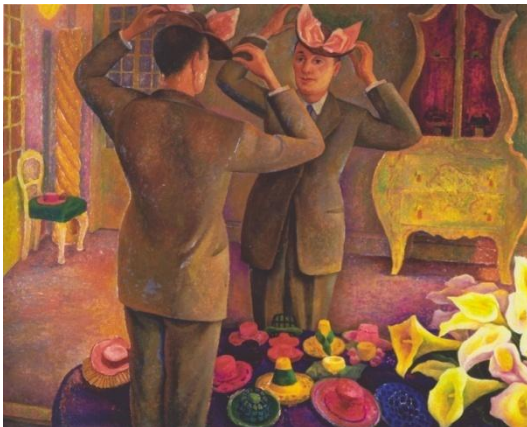
27. Diego Rivera, *Bailarina en reposo*, 1939



28. *Retrato de la niña Elenita Carillo*, 1952-1954



29. Diego Rivera, *Retrato de Elena Flores Carillo*, 1952-1954



30. Diego Rivera, *El modisto Henri de Chantillon*, 1941



31. Diego Rivera, *Día de muertos*, 1944

Cuento Tres

De nuevo en el taller, ahora, en el *Estudio del pintor*. Recorrió el espacio saturado de muebles, bastidores, cuadros, cachivaches, contenedores, imágenes, recortes. La historia de su vida, cada cosa significaba algo, podría ser una especie de biografía. Por ahora veía elementos de riesgo por todos lados, como quien tiene niños en casa, objetos punzocortantes, sustancias peligrosas, bordes, tomacorrientes, precipicios; la fuerza tan irresistible, un salto al vacío. ¡Mocos!, Pazzz!, ¡Kleeein!

Deambulaba por una *Colección*, sub-género de los *Interiores*, nacido por el espíritu acumulativo de los holandeses, de poder, claro está. Tan presuntuoso como los *Bodegones*, si se quiere. O posesivo como las *Haciendas* mexicanas, sub-género del *Paisaje*, que deviene también de siglos de cuadros de terratenientes europeos. Y el *Retrato*, no nació acaso de un espíritu esclavista, de tener a la persona siempre a la disposición.

Hasta dormida/o disgregaba. Caminaba, pues por la *Colección*, su colección. Altísimas paredes, cuadro a lado de cuadro, a la usanza de antes. Un enorme salón, que daba hacia otro salón y a una última puerta al fondo. En el segundo podía oír a penas a dos personajes charlando, su lado creativo y su lado racional, siempre en disputa.

Podía volar, ventajas del mundo onírico. Acercarse a los cuadros más altos, verlos a la altura deseada, no como en los museos.

Era su vida y su obra. Desplegada en aquellos muros. Una parte importante de su persona. Su pequeño sub-universo.

Y ahí estaba; el caballete. Con el bastidor en blanco esperando, tranquilo.



Capítulo IV

ENAP. Los géneros pictóricos tradicionales como vehículo y espacio discursivo del arte actual 1995-2009

Capítulo IV. ENAP. Los géneros pictóricos tradicionales como vehículo y espacio discursivo del arte actual. 1995-2009.

4.1. Presentación.

**¿En la pintura actual?, ¿cuál?, ¿la regida por quiénes?
La eterna pregunta. El verdadero gozo está en crear
con las manos y la mente, de transformar
la superficie en algo visible, un invento.
J.S. Hidalgo**

El tema de esta investigación está cercanamente ligado a las problemática planteada en mi obra pictórica, siendo necesario estar consciente del universo artístico circundante como artista actual. Este capítulo será, por tanto, un acercamiento a la obra de un grupo de artistas que han trabajado en relación al tema de los géneros tradicionales en su obra; a partir de 1995, año de mi ingreso a la ENAP en la licenciatura. Posteriormente estudié también en la Academia de San Carlos como parte del PAEA; regresando al plantel en Xochimilco después de haber estudiado en la Facultad de Bellas Artes de Valencia por un semestre. Para realizar la maestría en San Carlos de 2005 a 2007. Relacionando y conjuntando así, el entorno de la escuela como un ambiente vinculante para mi desarrollo académico y pictórico ligado al tema principal de esta tesis.

El mundo del Arte es tan vasto y son tantas las posibilidades, que se torna indispensable circunscribirlo según intereses propios. Hablar casi exclusivamente de México, no es evitar al mundo; es escoger una perspectiva. Limitar la selección de un grupo pequeño de alumnos y maestros conlleva, una propuesta. Los alumnos, ahora egresados, tienen en común haber estudiado en ambos planteles. Generacionalmente cercanos a su vez, han compartido taller con los maestros a tratar. Éstos han sido así, participes activos, productores y guías de varias generaciones de alumnos en sus talleres y clases teóricas. Luis Argudín ha publicado un libro; y junto con los demás ha escrito textos en catálogos de alumnos, con lo cual el discurso plástico es de suma importancia en su quehacer. Personalmente, he tenido breve contacto con ellos; particularmente Patricia Soriano fue tutora del FONCA cuando estuve desarrollando mi proyecto en 2003-2004. Me coloco entonces dentro de este grupo, por temática de producción, mas no como parte de un grupo particular. El maestro con quien realmente he estado cerca en las aulas y en el taller ha sido Arturo Miranda; lo excluyo de este marco pues su obra no está inscrita en la misma línea pictórica.

Por su parte, Daniel Lezama es un artista connotado en la actualidad, siendo egresado de las primeras generaciones de la licenciatura impartidas en San Carlos. En algún momento coincidió en un taller de producción con Argudín. Y a mi parecer, ha influenciado junto con los tres maestros mencionados directa e indirecta en muchos de los pintores de la ENAP. Tanto el propio Argudín, como Ulises García y Patricia Soriano han sido tutores del FONCA en la categoría de pintura de generaciones de *jóvenes creadores*; por lo cual su incidencia a nivel nacional es también patente. Así como han sido ganadores de concursos o bienales, poniendo de alguna manera una pauta, o siendo aceptados institucionalmente como “lo correcto”. En muchos casos, sus propios intereses artísticos se ven reflejados en la selección de “beneficiarios”. Los propios aspirantes pueden buscar insertarse en los gustos de éstos para ser aprobados. Fungiendo así, el papel de jueces y testigos como los antiguos maestros de la Academia y de los Salones.

Pertinente es señalar que, Daniel Lezama, Hazael González, Aidée de León, Gabriel Carillo, Miguel Ramos y mi persona hemos sido en algún momento *jóvenes creadores* en pintura por el FONCA.

En este capítulo haré un análisis sobre la pintura de estos autores relacionada con los géneros pictóricos tradicionales como espacio discursivo, es decir, señalando la importancia del concepto de la pintura dentro del encuadre de los géneros. De qué manera se acercan a la tradición, y de qué manera se distancian.

4.2. Géneros pictóricos tradicionales y su importancia en el discurso plástico actual.

Comenzando con la pregunta inminente ¿qué se entiende por discurso plástico actual?, como punto de partida para entender su importante presencia en el arte de nuestro tiempo. Pensemos en el discurso primeramente como el planteamiento; la idea; el concepto e incluso el desarrollo y resultado de éste en la pintura, esto es, que realmente la obra tenga una lectura abierta; una propuesta más allá de ser una mera representación expresiva. Lo cual en relación a los géneros tradicionales es muy interesante, pues, como hemos visto en diferentes tiempos y lugares, “la anécdota” o “la historia”, es necesaria o innecesaria para la conformación de éstos. Para que exista un discurso plástico dentro de la perspectiva de esta tesis, es oportuno que sea un cuadro

figurativo. En lo referente a Discurso Plástico Actual, me refiero al arte del momento, lo que se produce hoy, y aquí, a partir del segundo lustro de la década de los 90, cuando los “alumnos” por tratar ingresamos a la licenciatura, cerrando el tema en 2009.

El tema de: Géneros pictóricos tradicionales y su importancia en el discurso plástico actual se resumiría: manera de trabajar proyectos pictóricos dentro de la “tradicción” de los géneros, como espacio configurante con temática discursiva y propositiva. Hasta dónde logran ser *géneros impuros*, es decir, con un concepto más allá que el mero género en sí conlleva.

Trataré de comprender la importancia de cada uno de los proyectos artísticos de propuestos; sus relaciones, coincidencias o discrepancias. En un taller de producción, los discursos se relacionan de manera directa, como resultado de horas pintando juntos y de análisis. La Academia-ENAP se convierte en un ambiente vinculante; a pesar existen: el internet, la televisión, los libros y los museos; que permiten ver telescópicamente otras latitudes, conocer otros discursos y obras.

En una época en la cual los historiadores incluso, llegan a negar la existencia de los estilos: los pintores queremos encontrar una personalidad distintiva para resaltar de la muchedumbre de artistas actuales. Cómo poder analizar y señalar la importancia de la obra; sino es en parte por el discurso plástico. Siguiendo a Consuelo Vallejo, se entenderá mejor su persistencia en el universo artístico actual:

El discurso artístico actual se encuentra adscrito al universo del concepto y la palabra. La línea argumental que subyace a la obra artística, su génesis como desenlace de un proceso que se proyecta desde el artista hacia el espectador, transforma la estética contemporánea en un juego de formas y mensajes, donde la palabra, sea en forma de título o discurso sonoro se hace protagonista de lo visual.²³⁶

El título se vuelve indispensable, incluso el texto dentro del cuadro. Es una pauta, una pista o un complemento. Los textos explicativos enriquecen la obra, mas, ésta en sí debe ser la que trasmite. Empero, el que los maestros escriban sobre su propia investigación pictórica y de otros, es de sumo interés para comprender la pintura desde su punto de vista. El objetivo principal de este texto, es pues, dejar un testimonio de mi opinión como parte de mi desenvolvimiento.

He oído comparaciones entre la obra de los pintores aquí expuestos; sugerencia de la similitud o tendencia. ¿Es realmente así? O tendré que seguir la táctica del maestro

²³⁶ Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación Año III n° 5 • Diciembre 2003 • pp. 261-264. Discurso y forma en el Arte y la Estética Contemporánea Consuelo Vallejo Delgado *Universidad de Granada*.

Ruiz Gomar, y fijarme en la forma de pintar las orejas, manos, o posturas repetidas de las figuras para diferenciarme de los pintores actuales; como aquellos del siglo XVI. Pero, aclaro, es más bien a través del discurso de cada uno dónde nace la diferencia. Encontrar la particularidad de cada uno, es posible, pues somos reflejos todos de nuestro momento histórico, lugar y tiempo. Sin embargo debo decir; no pintamos igual.

4.3. Pintura y poesía.

La primera noticia que tuve del libro *Ut pictura poesis* de Rensselaer W. Lee fue gracias al maestro Renato González Mello. Al leerlo entendí de mejor manera la importancia del discurso en la obra de arte; la presencia de los textos sobre teoría del arte en las Academias y por supuesto la relación existente con mi propia educación.

Un cuadro perfecto, pues, como un poema perfecto, es una construcción lógica de la razón humana, un *pensée* arquitectónico cada una de sus partes tiene relación de causalidad con la información dramática que informa el conjunto. Y en la perfección abstracta de este edificio habitan aquellas reglas que la mente puede descubrir por el proceso racional de la deducción: reglas para la invención, la composición, el decoro, la verisimilitud, la expresión y demás; todo el código draconiano de la Academia Francesa.²³⁷

La diferencia que sostengo al llamar género (im) puros; es decir, la posibilidad que sean géneros puros o géneros impuros, estriba en la contundencia del discurso; si hay una crítica; si se puede establecer un verdadero diálogo; si proyecta alguna problemática actual, ya sea social, artística, política, etc. También si se mezcla con otros géneros; pues recordemos que los géneros nacen precisamente de la fragmentación de los grandes cuadros de Historia: bíblica, mitológica o histórica. Esto es, cuando el *Paisaje* toma preponderancia y se pinta como protagonista; así también la *Naturaleza Muerta*, el *Retrato* o *El Desnudo*. Por supuesto, estoy consciente y coincido con quienes piensan la Pintura siempre tiene concepto, mensaje, idea; mas cuando un género pictórico es puro, no significa que nada diga, sino, en este caso les llamé impuros cuando sirven como una serie de lineamientos a seguir, pudiéndose romper. Calvo Serraller, nos dice al respecto al tema en el arte moderno y contemporáneo:

«¿Puede llamarse arte a algo que no cuenta un historia?». La jerarquía de los géneros pictóricos no significaba, por tanto, nada distinto que cifrar la escala crítica de valor en la dimensión narrativa del cuadro. [...] Aunque producir perplejidad es casi una actitud connatural al desarrollo del arte contemporáneo, en la medida en que se basa en el antiprincipio de la libertad, y, sobretodo, en que, como tal, funciona temporalmente por cambios o modas, hay que reconocer que quizá la más dramática de las innovaciones haya sido la del «contenido», esto es, la que afectaba

²³⁷ Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 57.

a la pregunta de si el arte debía ser la ilustración de una historia, o de qué historia le convenía más o mejor. [...] es lógico que la revolución del arte de nuestra época comenzase por plantearse en términos de una reconsideración crítica de los géneros, pues, en realidad, la ilación entre contar una historia y la clasificación por géneros resulta insoslayable. No obstante, la taxonomía de los géneros también brota cuando se desarrolla un arte abstracto, [...] ya que el género también es modal.²³⁸

Como pintora creo, importante es leer lo que personajes que no son artistas plásticos, creen o elucubran acerca del Arte. Heidegger, filósofo, tiene como tema principal en el ensayo *El origen de la obra de arte*;²³⁹ la naturaleza de la obra de arte. En el discurrir habla de la relación de ésta última a su ser como cosa, como objeto. Estrictamente la propone como un ente al que hay que descubrir. A los pintores nos debe impulsar a cuestionarnos constantemente sobre la esencia de la obra cual un cuadro, objeto, pintura e idea. Finalmente, lo que llama el autor “poner la verdad en la obra”, es lo que nos motiva a pintar. Aunque el filósofo resta importancia al artista, medio para que la obra logre conformarse como tal, pienso el artista debe ser capaz de realizar una obra abierta en significado. Siendo el espectador quien cierre el círculo, donde la verdad fluye al ser contemplada. Difiero en cierta medida, la obra es contemplada y existe; es la protagonista, efectivamente el espectador influye en la percepción de su significado; pero es el autor quien propone. Actualmente se le deja una gran tarea al espectador, siendo que el autor debe configurar la obra lo más ricamente posible. Personalmente creo, el grado de reflexión y conocimiento de una obra, variará tanto en artistas como en espectadores. La creación, es la suma de nuestros conocimientos, sentimientos, capacidades y bagaje cultural, pero también del capricho de la obra. Lo más difícil será plasmar lo que Heidegger llama “la verdad”.

4.4. Maestros ENAP. Luis Argudín, Patricia Soriano, Ulises de León.

Para el estudio de la obra de los pintores me abocaré a presentar uno o dos ejemplos de su obra. Aclaro, en el siguiente análisis; parto de aquellas pinturas que he tenido la oportunidad en su mayoría de ver durante el transcurso de mi interés por el tema de los géneros. La extensión del tema; permite una futura ampliación. Los géneros pictóricos como espacio discursivo; el concepto o mensaje que transmite la obra será lo

²³⁸ Calvo Serraller, *Los géneros...*, *op cit.*, pp. 11-12.

²³⁹ Durante mi formación teórica de los años de licenciatura y maestría, el Maestro Arturo Miranda Videgaray nos introdujo a textos filosóficos; entre ellos el citado. (Heidegger, Martin. *Arte y Poesía*, México, FCE, 1978, 148 pp.).

sustancial. Indudablemente los aspectos plásticos, formales y técnicos son básicos; pero no haré particularmente exámenes detallados en este sentido.

Nos daremos cuenta a lo largo del recorrido, de la importancia de elementos formales pictóricos como la luz, la sombra y la materia, en el discurso conceptual de algunos artistas. Las paletas de color difieren; pero no drásticamente. Pasaran de las tonalidades monocromas a los colores complementarios. En general, al colorido “real” del mundo. Una de las diferencias básicas es el uso de medios tonos y transparencias, se notará sobre todo al ver los cuadros en vivo. Otra, es la importancia del dibujo en la obra. Si el existe como un elemento formal más, o es meramente un estructurante. En general, se puede decir, la fotografía es el medio sustancial de reproducción de la realidad con la que se trabajará en la Pintura. Habrá de tomarse en cuenta cómo se utiliza la misma. Si son estudios, instantáneas, collages, digitalizada, etc.

4.4.1. Luis Argudín. Desnudo y Paisaje.

Luis Argudín (D.F. 1955) ha trabajado la *Naturaleza muerta*, *Autorretrato*, *Desnudo* y; más específicamente como género impuro; el *Vanitas* mezclado con el *Estudio del Pintor* desde principios de la década de los 90. En mi tesis de licenciatura incluí precisamente sus *Vanitas*,^b en relación al tema del recuadro. Más recientemente, el *Desnudo-Naturaleza Muerta* y *Desnudo-Paisaje*, creando composiciones más complejas y abiertas a lecturas paralelas. Esto es, a pesar que los múltiples cuadros de los 90 sobre géneros están inscritos en la tradición, el discurso gira sobre sí mismos, pero nada más. El autor ha configurado sus series lo largo de años sobre; a partir de elementos simbólicos característicos de su obra: aves disecadas, focos, cráneos humanos y animales, cortinas, etc. Como si buscara establecer un “estilo”, lograr su pintura sea reconocible como suya. Diferenciarse en la historia del arte, de los demás pintores de géneros pictóricos. Dos cosas llaman la atención en su obra; una son los *autorretratos* desnudos como un elemento más en la composición; el ser humano como ente natural, reflejado en pedazos de espejo. La otra, la inclusión de telas con motivos abstractos, que rompen con lo “orgánico” de los demás componentes, convirtiéndose en una cita de la plasticidad de la pintura como lenguaje. Sin embargo, no es sino, hasta sus series más recientes, que logra, enriquecer sus pinturas con significados trascendentes. En mi opinión, estas primeras obras conforman su mundo simbólico personal, que

posteriormente se transformará en uno realmente metapictórico. En esta ocasión trataré uno de sus últimos cuadros que mezclan la segunda combinación.²⁴⁰

Dentro de su obra reciente, la serie «Cortinas», comenzada en 2004, parte del *Paisaje. Modelos desnudos* fuera del *Estudio del Pintor*, se colocan en una escenografía natural, empatando estos dos géneros. “Esta serie continúa el tema de la figura frente a un fondo irreal, un telón de fondo que surgió en la serie de Diluvios, pero ya sin la referencia específica a ese tema bíblico. El fondo es aquí una cortina, un gobelino, un tapete que enmarca a las figuras”.²⁴¹ Llama la atención que el autor haya trabajado con el tema del Diluvio, incluyendo por tanto la temática bíblica en su obra, *Pintura de Historia*.

Aquí surge la primera relación con otro de los pintores de este trabajo, Daniel Lezama, quien en algún momento pintara con él, en un taller de modelo al desnudo junto con otros artistas. En 1996, Argudín expuso en el Palacio de Bellas Artes el «El Teatro de la Memoria», “donde proponía que la pintura es para mí todavía un teatro mágico, espejo de ilusiones y ventana de vistas ficticias pero cautivantes. Las telas, cortinajes y paisajes pintados de los primeros teatros y de los estudios de fotografía frente a los cuales se desplegaban las escenas del cine y posaban los modelos, pueden ser también propiedad de la pintura”.²⁴² En 1998, Lezama por su parte, montó en las galerías de la ENAP la exposición «El teatro de lo real», donde el *paisaje* era el escenario de figuras desnudas como protagonistas de una “puesta en escena” del simulacro del mundo pictórico. Los cortinajes enmarcaban estos cuadros, como escenario teatral. Dos pintores llegan a soluciones semejantes por caminos distintos, intersectados en algún momento de su producción. La diferencia radica, en que la obra de Lezama se torna alegórica, y la de Argudín en simbólica.

«Proyecto Velasco grande» (fig. 32), del 2004 será entonces un ejemplo claro del englobe de la obra total de Luis Argudín. A través de una re-creación de un Paisaje

²⁴⁰ Una de las virtudes de Argudín es su papel como teórico; ha publicado textos entre los cuales se encuentra la publicación del libro “La espiral y el tiempo. Juicio, genio y juego en Kant y Schiller”, publicado por la ENAP en 2008. Como filósofo tiene necesidad de pensar sobre el arte de forma escrita. He presenciado dos de sus ponencias, en las que habla de arte y su obra. En 2009 presentó su ponencia “La experiencia y el objeto” en el V Simposio: El Arte y el Diseño. Producto de la investigación creativa. Posgrado en Artes Visuales UNAM. Auditorio Alfonso Caso, CU. ENAP. 24-26 noviembre. En 2007, “La aparición de lo invisible” en el III Simposio: La investigación en Arte y Diseño. ¿conciliación o distanciamiento en la práctica y en la teoría? ENAP-Posgrado en Artes Visuales. Fac. de Arquitectura. UNAM.

²⁴¹ <http://www.luisargudin.com/espanol.htm>

²⁴² *Loc. Cit.*

de José María Velasco como fondo, la escena principal se lleva a cabo. Una modelo desnuda de rasgos indígenas está recargada sobre un banco con los ojos cerrados. Sobre tela a rayas, donde se encuentra hay también un cenicero con cigarillos humeantes y una garza disecada. Lo que incluye dentro del género global del *Paisaje* al *Desnudo*, la *Naturaleza Muerta* y el género de *Animales*. El carácter científicista-naturalista de Velasco, desaparece, el paisaje no es producto de una depurada observación de la naturaleza. Es una cita de la Historia del Arte en general, y en particular una del Arte mexicano y la identidad nacional. Es por eso, tal vez, que la mujer tiene fuertes rasgos indígenas. La garza, elemento ya presente en el trabajo anterior del autor, es también parte de la fauna del “extinto” Valle de México. El cenicero alude la presencia del pintor. La obra es, por tanto, una reflexión mnemotécnica de la historia de los géneros pictóricos.

Para el autor, la luz es un factor importante. Habiendo utilizado el contraste en su obra anterior; focos brillantes, la luz artificial y las sombras dentro del *Estudio*. Pasa ahora a la luz exterior, luz natural. Mas, en «Proyecto Velasco grande» existe un empate entre interior-exterior. El espacio de la modelo como tropos de la Historia de la pintura y del *desnudo*, y el espacio del *paisaje*. Tanto, que este último está enmarcado con una línea roja. Pudiéndose considerar una obra académica por su conciencia de la Historia del arte. Sin embargo, la factura es absolutamente libre. La paleta de color es viva, saturada. Con ausencia de medios tonos y transparencias. El dibujo es conciso, poco fluido. Las formas son pesadas; notorio en las nubes; dadas por grandes masas de color. La composición es limpia, por planos. Más recientemente en sus «Bocetos» de Velasco, 2008, la pincelada se vuelve suelta e inacabada; perfectamente insertada en el mundo de posibilidades actuales.

El pintor es conceptual y conscientemente metapictórico; sin embargo en la práctica su obra es sencilla, sin grandes retruécanos.



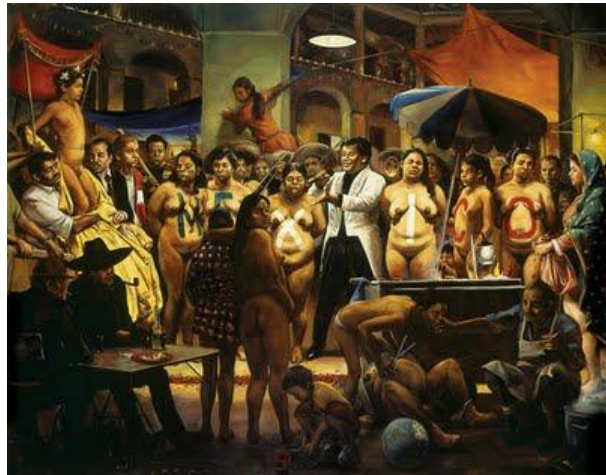
32. Luis Argudín, *Proyecto Velasco grande*, 2004



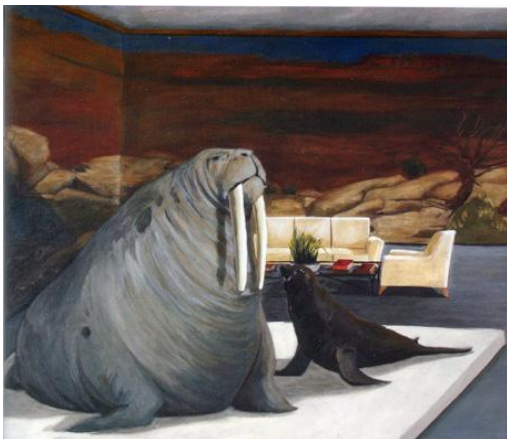
33. Ulises García, *Amor profundo, amor sacro y bella indiferencia*, 1999



34. Patricia Soriano, *Perro*, 2004



35. Daniel Lezama, *La gran noche mexicana*, 2005



36. Gabriel Carrillo, *Árido, seco por la tarde*, 2004



37. Miguel Ángel Ramos, *Fletación*, 2008



38. Claudia Estévez, *Autorretrato*, 1998



39. Hazel González, *Gabo*, 2001



40. Aidée de León, *Desde el Alba*, 2005



41. Lucía Barba, *Así*, 2001



42. Mariana Pereyra, *Progresión de nubes (detalle)*, 2003



43. Enrique Minjares, *Montaña rusa*, 2005

4.4.2. Ulises García Ponce de León. Estudio del pintor.

Ulises García (D.F. 1960), ha abordado los géneros de *Estudio del pintor* y *Desnudo*, en una obra de lo más “anti-académica” por su libertad de dibujo, color, uso de la perspectiva, etc. Sin embargo, es una obra original y refleja uno de los espíritus de la época. El políptico se dio profusamente en el arte de la década de los noventa; tanto alumnos como maestros hacían trabajos compuestos por imágenes afines o diversas. Este tema lo abordé también en mi tesis de licenciatura.²⁴³

«Amor profundo, amor sacro y bella indiferencia»;²⁴⁴ (fig. 33) se conforma por nueve cuadros juntos; es un políptico interconectado. A partir de uno de los temas favoritos del autor, modelos en el taller: *Desnudos en Interiores: Estudios del pintor*. La modelo como objeto a representar, y a la vez como sujeto protagonista del espacio de creación del pintor. El taller como espacio simbólico, rico en planos, lleno de objetos y posibilidades. Elementos lineales como regaderas, gotas de agua, macetas, conviven con la mancha. La luz, es un elemento importante en la obra, las distintas perspectivas. Unificados con las líneas del piso, cables de teléfono, caballetes que pertenecen a dos composiciones distintas; pero que en sí mismos son fragmentos de la totalidad. El cuadro, se convierte en una narración, casi como un pequeño cuadro de costumbres, el mundo interior del artista. La paleta mayoritaria en ocre, tiene contrastes con rojos, azules. El dibujo es casi abocetado, inmediato.

La relación creativa diaria, entre el estudio, pintor, modelo; es más evidente en un pequeño conjunto de imágenes dispuestas en espátulas rectangulares. A manera de instantáneas, muestran personajes. Una modelo junto a una fuente de luz, una pareja en situación amorosa, una modelo vista desde abajo, y, lo que pareciera el retrato de una mujer de los 50. El grupo se unifica por la paleta monocroma, con tintes ocre, tierras y anaranjados; el dibujo rápido y la inclusión de fecha, como un diario de imágenes.

«Sin título», presentado en un catálogo de 2002, por Cero-Cero galería. En el que tema de la modelo-mujer aparece nuevamente. En un *Interior* iluminado, la figura desnuda recorre el espacio, de espalda camina en zapatos de tacón. A través de cuatro cuadros-escenas, posa para el pintor-espectador; la modelo existe para los ojos de quien la observa.

²⁴³ Sánchez Hidalgo, *El recuadro...*, *op. cit.*, p. 20.

²⁴⁴ Ganadora del II Concurso de Pintura Johnnie Walker, exposición llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno, en 1999.

Como maestro ha sido sumamente importante en el desarrollo pictórico de sus alumnos; quienes se enfrentaron con un maestro de dura crítica y les enseñó a ser reflexivos en su producción. En algún momento, me llamó la atención, sin embargo, cómo algunos alumnos hacían series inacabables de un tema particular, a veces banal, solía decir, era suficiente pintar una serie de retratos de compañeros mascando chicle en diferentes colores. Por supuesto, muchos pasaban por una etapa experimental, y otros trabajaban sobre temas más profundos.

Miguel Ramos, a quien veremos a continuación cuenta a su vez con algunos ejemplos coincidentes. Series de escenas en el *estudio*, con modelos semidesnudas junto al artista en actividad, incluso como parte de la escena. A su vez, haciendo ejercicios de color. La luz, en su caso, se presenta proyectada sobre los cuerpos, como dibujos lumínicos.

4.4.3. Patricia Soriano. Animales, perros.

Patricia Soriano (D.F. 1964) trabajó especialmente en la década de los noventa con una iconografía cercana a la tradición de la plástica mexicana contemporánea. Sobre el tema de perros, en 1992 la obra «El amor es un perro rabioso», se ve un enorme perro de juguete, dos figurillas, un pequeño toro y un vaso en una esquina de alguna habitación. Las figurillas son muñecos, uno de las cuales es un *autorretrato* como una sirena; configurándose en su totalidad como una *Naturaleza muerta*. De colores saturados, contornos gruesos, empastes de color; las formas están bien definidas, la perspectiva asimétrica. En general de plasticidad rica. El perro es perra, pues tiene las tetillas llenas y la lengua de fuera; es símbolo del amor como el título lo indica.

Relacionado al tema del *Retrato* como se verá más adelante, en 1998 presenta en la exposición «El cuerpo aludido» en el MUNAL, la obra «Especial lamento adolescente». Un pequeño retrato cuadrado de un joven, de factura realista, con el rostro semidescarnado. Con un fondo oscuro y plano, dentro del cual hay dos figuras orgánicas indefinidas, el rostro impasible produce un *shock*. El retrato no es hermoso, está invadido por lo grotesco.

De factura totalmente distinta al primer ejemplo, los cuadros de la serie «Vida de perro», presentada en Tlalpan en 2005 hablan de los animales como seres individuales. Representados desde ángulos y situaciones diferentes, cual *Retratos*. Así vemos, una madre con cachorros, un perro de caza nadando con la presa, un perro tranquilo sobre una manta de dibujos naturales. Habla pues de la maternidad, como aquellos cuadros de perros del siglo XIX, como virtud. De su relación con la naturaleza como seres vivos. En un ejemplo (fig. 34), se encuentra un gran perro negro mirando fijamente al espectador, con aves muertas entre sus patas. A pesar de este detalle, que reflejaría su naturaleza salvaje; el perro se presenta como un animal tranquilo y domesticado; casi humano. La plasticidad anterior ha desaparecido, de estilo casi impersonal, las obra tienen poco empaste, el dibujo casi fotográfico se diferencia de su obra anterior. En un grupo de imágenes dispuestas como políptico, la relación humano-perro es evidente. Distintas razas de animales conviven con rostros humanos, incluido un niño que pareciera de la calle, así pues, los animales no son los únicos en tener vida de perro.

En general las pinturas de perros (en la gráfica trabaja el tema con un humor más picante y autorreflexivo), son casi, instantáneas de animales callejeros u hogareños en actividades cotidianas. La diferencia de estas pinturas con los múltiples ejemplos de retratos de perros que podemos hallar en internet; de pintores conocidos o *amateurs* dentro de la tradición “aristocrática” de su representación; es que la obra de Soriano está más relacionada al retrato psicológico del siglo XX; expresando el mundo interior de los canes.

En este sentido ella ha dicho que: “Los animales se parecen tanto al hombre que a veces es imposible distinguirlos de éste”.²⁴⁵ Y en una entrevista continúa su punto de vista.

Entrevistador—Una de las tentaciones de los pintores es autorretratarse; tentación en la que caen o de la que se reprimen muchas veces. En tus cuadros apareces autorretratada con mucha frecuencia; yo veo este tipo de autorretrato un poco como un retrato más social; no eres tanto tú a lo mejor, aunque con mucho lo eres, sino, son otras mujeres. ¿Estoy, tal vez, en lo cierto?

Soriano—Estás en lo cierto. Una de las preocupaciones que he tenido en el desarrollo de mi trabajo, obviamente ha sido el abordar el tema del autorretrato.

²⁴⁵ Entrevista llevada a cabo en la ENAP, Serie Galería Plástica: Episodio Alas y espinas. Canal 22. Con la introducción del programa se presenta a Soriano con la frase citada. Después de una introducción, de la pintora en acción de pintar un águila en un gran mural en el piso del patio de entrada de la ENAP; se ve a continuación en su taller con varias pinturas en caballetes. Empieza el entrevistador con un planteamiento (esta cita es textual, resumida). <http://www.youtube.com/watch?v=4iiLL7Nfnb0>

Pero un autorretrato no bajo las características de nuestra pintora Frida Kahlo; no quiero recurrir a una obsesión de satisfacer mi ego como persona tratando de representarme con características fotográficas. Evidentemente quiero que mis autorretratos sean para todas las mujeres y los hombres; porque me preocupa abordar las pasiones de los seres humanos y sus analogías con los animales.

Es muy notoria la diferencia de manera de pintar de la obra de la autora anterior y esta serie de perros. En la década de los noventa su pintura es pesada, fuerte, de formas concretas. Símbolos, configuraciones más complejas, abiertas al diálogo. En la última serie, la pintura es casi neutra; ilustrativa. Sin embargo, lleva un discurso insertado dentro de la tradición del género tanto del *Retrato* como el subgénero de *Perros*. Un discurso que habla sobre la individualidad humana contemporánea a través de los perros.

4.4.4. Daniel Lezama. Pintura de Historia.

Daniel Lezama (D.F. 1968), es un pintor tan prolífico que en diez años se ha internacionalizado. Siendo sin duda quien más ha aprovechado la tradición de los géneros en la producción de su obra. Con una actitud monumental, pues recién egresado de la Academia de San Carlos, pintaba obra de gran formato. En su haber hay toda clase de géneros, *Estudios de Pintor*, *Retrato*, *Desnudo*, *Vanitas*, *Naturalezas muerta*, *Paisaje* y *Pintura de Historia*, sobre todo *Alegórica*. Recordemos la serie mencionada de «El teatro de lo real». A través del tiempo, ha realizado *Academias* (fig. 21); es decir, el *desnudo* como modelo, pero más allá son *retratos*, como individuo. Con una iconografía cada vez más compleja; ha pintado Paisajes del Valle de México, con personajes de rasgos indígenas convertidos en símbolos eróticos, nacionales, alegóricos. Cuenta con cuadros de *Pintura Histórica* libre y configurada dentro de su muy particular estilo personal, como el cuadro de «Muerte del tigre de Santa Julia» de 2000. Más recientemente dentro de la *Pintura de Historia alegórica*; propongo el siguiente ejemplo; «La gran noche mexicana», del 2005²⁴⁶ (fig. 35). Podría relacionarse a los cuadros de *Costumbres*; pues representa en una composición abigarrada de personajes en lo que pareciera un claustro de algún edificio de un pequeño pueblo mexicano. El tema, la celebración del 15 de septiembre; funcionando como una alegoría de la realidad nacional. Están todos reunidos escuchando a Juan Gabriel cantar (indiscutiblemente

²⁴⁶ Expuesta entre otras sedes en *La madre prodiga*, en el Museo de la Ciudad de México en 2008.

figura fundamental de la música mexicana popular del siglo XX), éste se encuentra al centro, iluminado. La masa de gente, incluye a personajes de la patria, como parte de un país que no termina de ser parido. Una mujer vestida como la virgen de Guadalupe; un niño desnudo como personaje alegórico y otros; conviven dentro de este universo mestizo. Donde una mujeres con las letras de México en el cuerpo, como aquellas que desnudas, se manifiestan en las calles de la ciudad capital, parte de los cuatrocientos pueblos. Un carrito de *hot dogs*; una posible inserción del autorretrato de Diego Rivera cuando estaba en Europa; viven en este cuadro. El formato, la grandilocuencia de la composición, el claroscuro, entre otros elementos formales, lo acercan a la pintura académica del siglo XIX. Pero el sincretismo, la crítica y el humor lo acercan al XXI. Con un sentido posmoderno de collage; citas históricas y multiculturalidad.

Abordar en este momento la obra de Lezama, necesitaría varias páginas. Es un artista que ha estudiado de manera consistente la historia de la pintura; configurando un lenguaje propio lleno de referencias decimonónicas. Su persistencia en el oficio lo ha llevado a lograr composiciones complejas, con un dominio de la figura humana cada vez más consistente. Muchos de sus *Retratos*, son más “tipos” que verdaderos retratos; seres individuales. A diferencia de otros pintores, logra un dibujo sólido sin ser “fotográfico”; acostumbrado a trabajar con modelos al natural. Su temática gira sobre la identidad mexicana; tema difícil. Sin embargo, se arriesga a construir su propio mundo, uno lleno de violencia, erotismo, muerte. La humanidad ligada a sus vicios y virtudes; personajes conviven en acciones orgánicas, sexuales. La mexicanidad se refleja en los rasgos; diferencias sociales, de género, de edad. Se suman símbolos como máscaras, rostros pintados de colores, de animales, gorros de fiesta, de castigo, recuerdan a Goya. Es el teatro del mundo, aún. Una parte de México, desde la perspectiva del autor, un mundo construido donde no todos se reconocerán.

Para este trabajo sin embargo, es importante mencionar la trascendencia de su pintura dentro del tema, y, la relación con otros artistas como hemos visto anteriormente en el apartado de Luis Argudín. A pesar de que en gustos se rompen géneros; la obra de Daniel Lezama ha tenido influencia, me atrevo a afirmar, en la mayoría de la comunidad de la ENAP; sobre todo en aquellos pintores figurativos, y que cada vez más se acercan a los géneros como espacio discursivo.

Daniel Lezama, obtuvo la beca jóvenes creadores, FONCA, de 1995-96 y 1999-2000. Ha ganado concursos desde la década de los noventa. Esto es importante para la revalorización de los géneros, ante las instituciones, y ante los pintores emergentes.

4.5. Géneros puros e impuros. La obra plástica contemporánea dentro de la tradición.

Los géneros pictóricos tradicionales se tornan impuros, al no estar estrictamente apegados a las antiguas características que los identificaban. Los llamo así, cuando están mezclados con otros, o, tienen un discurso metapictórico o conceptual. Los géneros puros son aquellos que se distancian de la narración, excepto claro, la *Pintura de Historia*. Recordemos como el *Desnudo*, la *Naturaleza Muerta*, entre otros, se independizan de otros géneros y se proclaman como auténticos. A lo largo de esta tesis, he mostrado ejemplos del arte nacional en diferentes épocas, para entender la existencia de éstos en la actualidad, las coincidencias y diferencias que tienen. La pintura contemporánea tiene accesibilidad a todo el pasado artístico; sin embargo el hecho de pertenecer a la ENAP-Academia de San Carlos, a un taller, al ambiente que se respira, saber lo que se premia en las becas, concursos, bienales, da una conciencia histórica determinada. Así, habrá artistas en el que el desarrollo de los géneros en su producción se de forma consciente y se acople a lo que se quiere proponer; otros, por otro lado, se inserten en la tendencia por moda, sin una reflexión honesta. Los géneros como fin, no como medio.

4.5.1. Géneros Posmodernos, Trans género, retro género.

Si fuese más supersticiosa diría que llevo encima la maldición de Hefesto. Aquel dios que vivía debajo de la tierra, en sus entrañas. El artífice imperfecto y cojo, creador de seres no vivos que le servían y acompañaban en su soledad. Un paria, el herrero de los dioses, el creador, el inventor, el artista. Pero no lo soy; supersticiosa quiero decir.

El que yo haya decidido por tomar una de las veredas del arte, ¡ah!, porque decir camino sería reconocer que hay uno solo; y hay tantos. El que lo haya decidido se debe a las circunstancias, a la casualidad y/o causalidad, a los ¿genes?, a la curiosidad, a las pasiones, a un autorreconocimiento continuo; yo que sé, tal vez finalmente, un día cayó sobre mí la maldición sin darme cuenta.

La pintura como todo hoy en día es autorreferencial. La pintura que habla de la pintura, así como también la televisión de la televisión, el cine del cine, el teatro del teatro, yo de mí. El pintor que pinta que pinta, el mariachi loco que canta que canta. Obviamente esto no es nuevo. El hombre siempre le ha gustado hablar de sí mismo, lo que pasa es que a veces se cambia de nombre. En muchos casos el arte se desprende del

mundo exterior, y gira sobre su propio universo. El pintor actualmente y en ocasiones funge como simple editor o compilador. Tenemos todo en un anaquel, cualquier imagen que podamos “reinterpretar”; ni siquiera ya como en una biblioteca, no, sino más bien como en un supermercado. Todo en presentación abrefácil. Varios artistas sienten que saben cocinar porque calientan una sopa de lata en el microondas (yo no me incluyo porque yo sí cocino, hasta berenjenas).

Es duro insistir en hacer imágenes dentro de un mundo lleno de éstas, y a veces tan deliciosas. Porqué aferrarme entonces a seguir pintando, cuando me lleva un tiempo tan largo, en un mundo donde las ideas (y las olimpiadas) se ganan por milésimas de segundo. Un artista cualquiera puede obtener buenos resultados trabajando como un editor. Después de todo el encuadre y la relación de las imágenes, tanto en el cine como en la pintura, nos dan la composición final. Será la propuesta del artista o del director. Otras obras funcionan como ilustraciones de libros de texto. Nos ilustran con “láminas” una idea artística formal o teórica. Se entienden mejor las cosas con un ejemplo. ¡Oh, sí! hablemos de cómo se hacen los niños; invitamos a las abejas al escenario. Una metáfora visual como la de “ésta no es una pipa”, nos explica en dos patadas toda la historia de la representación.

¿Con qué finalidad el artista pinta?

Para tener su propia pantalla para realizar cacerías virtuales..., para fungir como intermediario (como San Lucas) entre Dios y el cuadro..., para dejar constancia de la grandeza de reyes, o simples personajes cotidianos; incluidas vacas y perros...

¡Sí damas y caballeros!, para esto y mucho más. Pero cuando el artista se libera de instituciones religiosas, de miedos hacia la Madre Naturaleza, idiosincrasias varias y demás. Y, se habla netamente del arte, de la pintura a través de si misma, se convierte en metapintura.

No hablaré de toda la historia de la representación pictórica, pues este no es un verdadero Tratado, como no es tampoco la pipa de Magritte, una verdadera pipa.

El arte se encuentra en mi opinión muy personal, y hablar de arte es hablar de tu colonia, porque sin duda está vivo más allá de tus fronteras. En mi muy humilde opinión, el arte se encuentra en una etapa de transición (hablar de política tal vez en otra ocasión). Y más particularmente las obras de arte que se producen, se convierten en los eslabones de una cadena, donde apenas unas lograrán contener realmente su esencia (del arte). Especialmente por la vorágine en que vivimos; se dicen cosas todo el tiempo, pero hace precisamente falta éste último para meditar, para estructurar bien tus ideas, y tus

obras. Por otro lado, los artistas nos encontramos entre la espada y la pared. En ocasiones en actitud de un padre intransigente, que se hace lo que él dice porque él lo dice así. Y por otro, como un niño en primera infancia, sin capacidad de elección; querrá todos los colores a la vez, sin decidirse por uno. Ya que no se puede separar al hombre del creador, inevitablemente sus obras representarán o contendrán o hablarán, de sus preocupaciones, ideas y dudas, sobre su propia existencia o no existencia, sobre lo que cree o no cree, sobre lo que ama u odia.

Mi caso particular será como el de muchos otros, que en mi pintura no puedo evitar incluir lo que ese mutante llamado Arte significa para mí. Mi propio encuadre. Debido a que el cuadro en si mismo es una sustracción del mundo visible, y que cada género: *vanitas*, *naturaleza muerta*, *bodegones*, *retratos*, *gabinetes de aficionado* y *paisaje*; ha sido un encuadre de este mundo e incluso, del espacio del propio cuadro. Y se conforman a su vez -cada uno de estos géneros- como un “ensayo” dentro de la historia de la representación. Los he incluido en mi obra, insertados como parte de esta última, o como género en el que se mueve el discurso del cuadro. Inevitablemente mis obras representan, contienen o hablan de las preocupaciones, ideas y dudas sobre la función del arte y del artista.²⁴⁷

Mi formación como la de cualquier artista contemporáneo está influenciada por gran cantidad de factores circundantes. Sin embargo para mi es sumamente importante hablar en mi obra de mi realidad cercana. Gran parte de ella está ligada a mi vida personal; como un factor de identidad y memoria. Lo que no quiere decir sea autobiográfica, sino reflectante de lo que conozco; hablar de lo que sé, mi interpretación. En el momento que se estudia en una escuela, como la Academia de San Carlos-ENAP, tanto los maestros como los compañeros darán forma a nuestro universo creativo y reflexivo. Es por eso que escogí este tema de tesis.

En la tesis de licenciatura me pareció necesario hablar también de mi obra; con el tema del recuadro como elemento de composición; siendo un repaso histórico de la composición espacial de la pintura; donde cabría posteriormente éste sobre el plano de representación. Tomé en cuenta en su momento también a artistas parte de la ENAP, como Luis Argudín, Javier Guadarrama, Francisco y José Castro Leñero; y otros como Frida Kahlo, Carla Rippey, Manuel Marín, Marco Arce del ámbito artístico mexicano.

²⁴⁷ Parte del proyecto: “Tratado para el glorioso arte de la pintura. Principios del siglo XXI”, que presenté para la beca del Fonca que obtuve para la generación 2003-2004.

En la presente, me gustaría hablar de tantos artistas que han trabajado sobre el tema; pero por el momento no lo haré. Tal vez, en otra investigación.

4.6. Egresados ENAP. Claudia Estévez, Hazael González, Miguel Ramos, Gabriel Carrillo, Aidée de León.

Los siguientes apartados hablan de compañeros pintores, generacionalmente cercanos. Claudia Estévez, Hazael González, Miguel Ramos, Gabriel Carrillo, Aidée de León, estudiaron en la Academia de San Carlos, como parte del grupo PAEA; posteriormente a la huelga del año 1999-2000 emigraron a la ENAP Xochimilco. Claudia Estévez, estuvo en mi misma generación y viajamos dentro del PROMOE²⁴⁸ para cursar un semestre en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia en el año 1998,²⁴⁹ después también regresamos a la ENAP. Con ella estuve en la maestría, en el taller de Arturo Miranda. A los demás, los conocí en San Carlos, pertenecientes a dos generaciones por debajo. He visto su desarrollo, aunque nunca he estado en ningún taller con ellos. Tal vez, por el hecho, en la licenciatura estuve muy abocada a la gráfica. Aidée de León, cursó por su parte, un master en la Universidad de Barcelona. Todos, excepto Claudia Estévez, hemos sido, al menos una vez *jóvenes creadores*, FONCA, en pintura.

A continuación, parte del texto “De pintura”,²⁵⁰ de Luis Argudín, relacionado a tres de los egresados, al tema de la pintura y los géneros.

[...] Para seguir con los giros del baile posmoderno quiero proponer una muestra de pintura que, cosa extraña en estos días, voltear la cara a ver a la pintura como tal, a su historia y sus procedimientos. [...] Pintura que se inspira en la pintura, que ve y toma lo que necesita de la tradición [Hazael González entre otros] y la que recupera la capacidad de observación para enfrentar al entorno (como en la obra de [Miguel Ángel Ramos entre otros]). Esta es una propuesta con un objetivo específico, mostrar que la pintura, la que si nace, se alimenta y se rige por los parámetros de la pintura y su historia sigue viva dentro de las nuevas generaciones. La tesis que sostiene a estos pintores, y por lo tanto a esta muestra, es que no es necesario salirse del formato de la pintura para encontrar un camino propio y original. La pintura, para serlo, necesita insertarse dentro de una tradición pictórica o linaje, desde donde abreva y con la cual adquiere su coherencia y su fuerza. [...] [...]

²⁴⁸ Programa de Movilidad Estudiantil (UNAM)

²⁴⁹ Seleccionados primeramente cuatro: Corina Martínez, Humberto Valdez, Claudia Estévez y yo, mediante entrevista y presentación de Carpeta. Como jurados: Francisco de Santiago, Ma. Eugenia Quintanilla, Blanca Galindo y Alejandro Pérez Cruz. Posteriormente se agregó Héctor Herrera a la lista.

²⁵⁰ Luis Argudín, *De Pintura*, día 26 de noviembre de 2009. luisargudin.blogspot.com.

Miguel Ángel Ramos, pintor que ha explorado varios temas como el erótico y los desastres pero que ahora ha derivado en una pintura más madura y eficaz al regresar a la pintura de paisaje, aunque aquí es un paisaje urbano y a veces nocturno. Hazael González pinta retratos desde que estudiaba en la ENAP y desde el retrato busca la pintura. En su última exposición, “Micro, macro y medio” presentó retratos de gran formato como otros hechos en cajetillas de los cigarros Faritos, en una clara e irónica referencia a David Hockney. [...] Aunque estos pintores escogen a la pintura como su medio de expresión y búsqueda, no se olvidan ni cierran los ojos a las variadas expresiones artísticas de nuestros tiempos. Ésta no es una pintura encerrada, sino abierta a lo nuevo. El lugar adecuado para esta muestra es, por lo tanto, un museo de arte contemporáneo, codeándose con las instalaciones y el arte conceptual del momento. Sólo así se podrá leer adecuadamente su propuesta.²⁵¹

Es necesario colocar esta cita tan larga para visualizar la opinión de un maestro respecto a sus alumnos. Muchos de ellos trabajan a la par de sus pupilos; enseñándoles pero también aprendiendo de ellos. Los talleres de producción continúan el proceso artístico más allá de las obligaciones académicas, convirtiéndose en espacios de debate y propuesta; pero también de interacción entre los pintores; deviniendo muchas veces en influencias claras en la obra de los partícipes. Los géneros como hemos visto; han existido a la par de la Historia de la Pintura; pero es en los distintos ambientes culturales donde se desarrollan diversamente; es por eso, tomo a la Academia de San Carlos-ENAP como ambiente vinculante. Los talleres, por tanto, de maestros como Patricia Soriano, Luis Argudín y Ulises García, entre otros, han influido en el *boom* de la utilización de los géneros a partir de los años noventa en varias generaciones de egresados; y es precisamente lo que veremos a continuación.

4.6.1. Claudia Estévez Autorretrato.

Claudia Estévez Zepeda (D.F. 1977) Durante la estancia en la UPV; comenzó una serie de *autorretratos*, reflejando mediante su imagen la identidad femenina. «Autorretrato» (fig. 38), refleja esta autorreflexión en *Interiores*, íntimos. De dibujo depurado y escenas efímeras, la vemos lavándose los dientes, secándose los pies o enchinándose las pestañas. Con amplias zonas de color en general, y, una paleta variada en la piel de sus personajes. Este cuadro es parte de una serie de su afirmación como mujer y artista. Para la exposición “Anónimos y Farsantes”, en la cual participamos (Lezama también), en la Facultad de Valencia, pintó un *Retrato* mío monocromo. Después pintaría otro estando en México.

²⁵¹ <http://luisargudin.blogspot.com/>

Posteriormente ingresó al taller de Ulises García, donde continuó trabajando con *Retratos* de amigos y familiares en su serie “Persianas”. Todo en relación al entorno cercano, de gran plasticidad. Realizó a la vez la serie de *Paisajes urbanos*, con cerros repletos de casitas grises y geométricas. *Naturalezas muertas* de objetos como ceniceros, teléfonos inalámbricos, *boilers*, etc. En un políptico, el cual llama la atención por lo que mencioné anteriormente sobre éstos, conjunta su trabajo anterior, con lo adquirido en el nuevo taller. Pequeños cuadros con *escenas cotidianas*, uno monocromo en rosa y otros de paleta reducida, de factura más inmediata. En el primero vemos su representación de pie, vista desde abajo, con iluminación artificial. Le sigue una imagen en donde corta las uñas sobre un escusado; va de pie en el vagón del metro; un Autorretrato; otra en donde se pone la chamarra y finalmente durmiendo en una cama. Todas son escenas, repito, de la vida diaria como individuo, en *Interiores* poco definidos.

En su tesis de licenciatura manejó “tipos populares”, personajes de la ciudad de México, *pintura de la vida cotidiana*. A partir de un dibujo poco consistente, casi volátil; muy cercano a la pintura popular, remite a exvotos. Durante la maestría volvió a los temas personales. Cuadros de pequeño formato sobre su familia, su papel como madre, esposa. Nuevamente, el dibujo y la pincelada son libres, expresivos. A lo largo del tiempo le ha dado más importancia al tema que a la forma; o es quizá lo contrario; está deconstruyendo la forma para encontrar un “estilo” personal.

4.6.2. Hazael González. Retrato Artistas.

Hazael González Castillo (D.F. 1975) es quizá el ejemplo más claro de cómo un artista utiliza un género mayoritariamente, para darle sentido a su obra plástica. A través del *Retrato* ha creado un mundo que cita a los pintores que le rodean, al ambiente artístico de la ENAP. Comenzó a trabajar sobre el género más conscientemente en el taller de Ulises García, entró así al mundo de la metapintura. A principios de siglo, pinta personajes en picada; a la luz del sol, sombras marcadas; expresiones varias, futuros artistas. Su maestro de entonces habla de la serie expuesta en la ENAP en 2001, «Arte Segunda llamada, segunda...».

Desde el siglo XIX, el reconocimiento al artista se ha teñido de un tinte moral: se le admiraba por su resistencia. Para los años ochenta del siglo XX, este solitario

silencioso y visionario quedó relegado para los medios masivos de comunicación, creando personajes atractivos por un para de horas para la pantalla. Hoy, en la realidad operante del medio de las artes plásticas, se solicita la figura del artista-empresario y el solitario ha adquirido el mote de “looser”. No obstante, hoy todavía sobrevive la imagen del visionario incomprendido [...]

[...] La pintura no tiene derecho a lo irrelevante. Todo lo que hace es señalar. Enmarcar lo insignificante es posponerlo en tanto que tal. Parte de su espectáculo es tensar la relación entre lo simple y lo complejo. Las sociedades de plástico no tienen ojos para la plástica. Insisten en los signos porque el valor de los mismos ha dejado de existir. Los cuadros de Hazael se han negado a oír el llamado de la pasteurización global de los signos.

[...] No puede extrañarle al tempera de este pintor, elegir como patria adoptiva a Inglaterra. Pues su pintura con Bacon y Freud (Lucian, no Sigmund) abrevan precisamente de esa tradición teatral. Ha sido mucha huella la que han dejado estos dos pintores en México. La diferencia con Hazael González Castillo es su tino para robarles lo que necesita para tratar su entorno.

Figuras a la espera, quietas y una pintura que empieza. “Segunda llamada”, no podría ser mejor título para esta exposición.²⁵²

Es muy interesante ver cómo realiza estos *retratos* de artísticas y colegas. Muy diferentes a los creados por Juan Cordero (fig. 18); pareciera el oficio no importa, sino el individuo. Ser artista significa querer serlo, pocos son los referentes a la actividad creadora. «Gabo» (fig. 39) es el retrato de Gabriel Carillo, colega y amigo suyo. De cuerpo entero, en cuclillas; proyecta seguridad, viendo hacia el *más allá* del cuadro. Las figuras de la serie, siempre completas en distintas posturas, con el piso de fondo, reflejarán actitudes de jóvenes incluidos en el mundo del arte por Hazael González. Desde entonces, sigue la tradición académica de pintar retratos de compañeros. Aunque también pinta familiares, éstos no entran en la misma categoría. El color en su obra es muy importante; hace combinaciones de colores complementarios; brillos y sombras de colores vivos, resaltan en sus composiciones. Los pliegues de la ropa y del rostro darán organicidad a los personajes. Las amplias zonas del piso equilibran la obra, de organización sencilla y poco rebuscada.

Posteriormente pinta una serie de *retratos* de rostro de gran formato vistos desde abajo, “monumental”, a la Siqueiros. Debido al formato, la pincelada se abre, las transparencias se ven limitadas; la paleta se vuelve grisácea. Las sombras ocupan un lugar importante; queriendo dramatizar los *retratos*. Mas, cuál es el discurso aquí, qué segunda lectura se encuentra en estos retratos, además de serlo *per se*. Lo más obvio, sería pensar otra vez en la afirmación de los artistas como tales, gracias a sus propios

²⁵² Ulises García Ponce de León. Tríptico-Catálogo de la exposición *Arte Segunda llamada, segunda...*, Pintura. Galerías 2 y 3. ENAP-UNAM. México, D.F. 2001.

compañeros; es decir; el artista es tal porque el círculo donde se mueve lo acepta. Rostros impassibles, vanidosos, soberbios, aseverando su posición.

El pintor ha trabajado por una década en torno al mismo tema. A partir de cuadros en serie con características semejantes; las cuales se van hilando por tema con pequeñas variantes. Forma de trabajar usada en los talleres. Además de pertenecer al de Ulises García, pintará en el de Ignacio Salazar y Luis Argudín.

En su primer proyecto apoyado por el FONCA en 2002-03, su objetivo era, como menciona él mismo: “Destacar la personalidad y el aspecto psicológico del ser humano por medio de diez retratos naturalistas de cuerpo entero”. Cuadros de gran formato, retratos de personajes cercanos en ropa interior, sentados en sillas, sobre sillones. El aspecto psicológico empatado a la “desnudez” del cuerpo-alma. Una de las diferencias entre estos cuadros y las *Academias*, es que, primeramente no están del todo desnudos; en segundo lugar son personas cercanas al autor, no simplemente modelos. Ven directamente al espectador, en una relación de pares. En algunos logra un acercamiento psicológico, en la expresión; sin embargo otros son ambiguos. Los cuadros en vivo ganan con el formato grande, al enfrentarnos a ellos; sin embargo pierden plasticidad.

Siguiendo de manera lineal su proceso artístico, recientemente realiza para *jóvenes creadores*, 2008-09, otro proyecto consistente en una "secuencia de 20 retratos figurativos con referentes a la pintura abstracta y conceptual".²⁵³ Relacionándose a sus series anteriores en que: un sólo personaje ocupa el cuadro; amigos suyos posan al espectador; artistas semidesnudos en un *Interior* poco definido. Las poses son más atrevidas, la luz de focos los ataca, y, al fondo una aparece una imagen-cita de algún cuadro famoso. Inserciones de obras de pintura abstracta internacional. Las citas tienen su propio peso histórico y pictórico, pero en los cuadros, ¿tienen una función, o, son meramente decorativas? El arte “posmoderno”, acostumbrado a apropiarse de imágenes; descontextualizándolas. Obviamente hablan de la abstracción, incluso, en la figuración existe, la mancha, las atmósferas de color son abstracciones. Sin embargo, la relación de las obras planteadas como escenografías, son casi fortuitas carentes de crítica y confrontación. Dos aspectos hemos de tomar en cuenta para analizar la obra. El primero es el lugar que esta serie tiene en la producción del autor; como hemos visto, parte del *Retrato*, el *Desnudo*, el modelo como sujeto, y el *Interior*. En donde el color,

²⁵³ <http://sic.conaculta.gob.mx>

la luz, son factores importantes. La luz sobre todo es forma, pero también protagonista. Ya no es la luz del sol, o la luz de una habitación iluminada; sino, luz emitida por fuentes de luz de Estudio fotográfico; casi teatrales. Recordemos que tanto Lezama, García y Argudín trabajan con este elemento. González Castillo tiene una gran capacidad de aprendizaje; aprehende del entorno para desarrollar su propia obra, según sus intereses. Esto no quiere decir, su obra no sea auténtica u honesta. El segundo aspecto es el fondo abstracto, cuadro dentro del cuadro. Los murales en el muro de fondo, ya sean *paisajes* como en la obra de Lezama y Gabriel Carrillo; funcionan de aquí de manera distinta; en este caso, las abstracciones se tornan hasta cierto punto en atmósferas de color. La selección de obras famosas, tiene una clara tendencia a internacionalizarse; no abordar la pintura con tintes regionalistas, ni nacionalistas; lo cual se ve como un defecto. Como artistas e individuos debemos reflejar lo aquello que nos diferencia del resto del mundo, nuestra identidad. Es un tema difícil pues se puede caer en lugares comunes, y perspectivas sesgadas, pero ahí está el reto. Este tema lo trataré más adelante.

La obra contiene, figuras humanas expresivas; introvertidas/extrovertidas; la contraposición ropa/carne; sombra/luz; y por supuesto, abstracción/figuración. La pregunta radica —en general es necesario hacerla en relación a todos los pintores, incluida yo misma—; si existe verdaderamente una reflexión profunda, o, es una imagen efectista. En mi opinión, creo Hazael ha logrado concretar su lenguaje; pero esto no quiere decir, no pueda enriquecer la obra con lecturas paralelas.

A este respecto, como antecedente mencionaré a Yishai Jusidman. Pintor, que habiendo estudiado en el extranjero, ha tenido gran incidencia en aquellos pintores que hablan a través de los géneros. A principios del 1999, se llevó a cabo la exposición «Bajo tratamiento», en el Museo Carillo Gil. Algunos maestros de la ENAP mandaron a oír la charla que daría el autor sobre Pintura. Recuerdo, claramente dijera le había llamado muchísimo la atención a su regreso de Estados Unidos a México; hubiera aún un aprecio mayor por la forma que por el concepto. De tal manera, realizó la serie sobre luchadores de Sumo, en continua batalla entre estos dos aspectos. Cuyo fondo está construido por cuadros de distintos tamaños de color, remitiendo a la abstracción. La serie que dio título a la exposición, consiste un grupo de cuadro de mediano formato al temple y óleo sobre tabla. Retratos de pacientes de una institución mental mexicana, sentados en una silla con un libro de Arte en el regazo (fig. 48). El ejercicio conceptual radica en que los individuos hojearon y seleccionaron la imagen de su preferencia;

figurativos o abstractos; estableciendo la conexión proyectada por el autor. Un atisbo de su psique en relación al arte y al gusto. Retratos realistas; que nos sorprenden por la lejanía de sus protagonistas.

Este debate entre abstracción y figuración, se da en la obra de Argudín, al colocar esas telas con dibujos abstractos; que más tarde tomarán fuerza como contrapeso. Más adelante veremos cómo, la presencia de la abstracción, revaloriza a la figuración a través de la obra de otros autores.

La obra de Hazael González me parece festiva, expresiva, plástica; autorreferencial, intimista. Ha sabido significar su mundo; trabajando con pocos elementos, que refleja el entorno que contiene al artista y su entendimiento del Arte.

4.6.3. Miguel Ramos. Pintura de la Vida Cotidiana.

Miguel Ángel “el güero” Ramos, pertenece a la generación de Hazael González y Gabriel Carrillo, y sin duda, han desarrollado su obra muy cercanamente. Dándose incluso algunas coincidencias.

Su forma de pintar ha cambiado mucho a través del tiempo, se observa una búsqueda plástica consciente. Ha abordado multiplicidad de temas: catástrofes, accidentes, figuras populares, naturaleza, modelos, etc. Reflejando un interés en el análisis formal a través de la Pintura: la luz, la plasticidad del medio, el color como proyección iconográfica, como materia; enriquecen su discurso plástico. Entre los géneros que ha experimentado se encuentran: *Paisaje, Paisaje Urbano, Retrato, Autorretrato, Interior, Desnudo, Estudio del Pintor y Escenas de la Vida cotidiana*.

Alrededor de 2007, realiza varias series que hablan de la Historia de la Representación. En «Contemplaciones», un grupo de cuadros de pequeño formato, monocromos o de reducida paleta, con escala tonal; hablan precisamente de la contemplación como acción del espectador al ver la realidad a través de la pintura; de la cámara; como mirón de pornografía. En cierta medida recuerdan el trabajo de Ulises García; pero también de Mark Tansey en sus alusiones a la obra de arte, al proceso artístico. Una de las singularidades está relacionada al juego —que se verá claramente en su pintura posterior sin el contenido sexual—; muñecas inflables, osos de peluche, campo de golf. *Exteriores* e *Interiores* se relacionan al tema, en particular, «Privacidad pública», un *Interior* en toda la extensión de la palabra habla, desde una habitación en

tonos azulados, de atmósfera lumínica suave. Donde una mujer discurre con el cuerpo en lo que pareciera una conversación por internet. Al fondo otra habitación con una segunda mujer. Los planos se repiten hasta una ventana al fondo. La privacidad de la habitación contrasta con la intrusión del espectador mediante la cámara digital, al frente de la composición.

Reflexionando sobre la esencia de la pintura vemos cómo en algunos retratos parte de un conjunto «Accionismos»; la cara se deforma como si fuese hecha de pintura fresca ante la acción de un golpe.

Parte del trabajo de taller que se da en la ENAP, tiene que ver con el análisis de los elementos formales. Por las coincidencias encontradas entre los alumnos, se nota claramente, discuten y retroalimentan; hasta que encuentran su propia solución. Los intereses de los maestros se ven también influenciados por los alumnos; de tal forma que se van aglutinando generaciones con intereses similares. La presencia de los géneros como vehículo discursivo, tanto plástico como conceptual, se ha visto de finales de los 90, gradualmente más fuerte; hasta la actualidad.²⁵⁴

Miguel Ramos utiliza al *Paisaje*, cada vez más como espacio de disertación formal. En grupos de cuadros seriados, «Intervención Paisaje», «Motivo natural», «Pintura-Paisaje», y en cuadros individuales, «Sombra y oscuridad», «Signo Paisaje». Los títulos nos servirán de referencia para entender mejor los intereses del autor. No siendo tan conceptual como la obra de Manuel Marín, sino simbólica-narrativa. Menciono a este autor; incluido en mi primera tesis; pues la teoría relacionada a su producción me enseñó mucho sobre la pintura, y la relación forma-concepto. En la obra Marín, el *Paisaje* y otros géneros entran en un diálogo sobre su esencia: “En algunos casos, una imagen hecha sobre tela suelta se sobrepone en otra, y en otros se trata de telas dobles. El concepto del autor es precisamente alterar el espacio mediante esta sobreposición de representaciones, alternando su género”.²⁵⁵

En los *Paisajes* de Miguel Ramos, la intervención se da mediante un proyectil, una bomba, fuego; en algunos se vuelve amorfa o dibujo lineal esquemático.²⁵⁶ Así, tenemos dos soluciones distintas para romper con el paisaje puro: la narración y la plasticidad del medio. Haciendo un salto de siglo y medio; Cleofas Almanza en

²⁵⁴ En junio de 2005, durante la entrevista para ingresar a la maestría en Historia del Arte, en FFyL; sobre mi tema de géneros ha desarrollado, una de los dos maestros me hizo el comentario; era muy bueno el tema, pues nadie se interesaba en él en esos días.

²⁵⁵ Algún maestro de la ENAP, nos mandó a ver específicamente a ver la exposición en el MAM. (Sánchez-Hidalgo, *El recuadro...*, *op. cit.*, p. 143).

²⁵⁶ Eric Pérez, pinta también Paisajes “intervenidos” con proyectiles y bombas.

«Tempestad en los llanos de Aragón Villa de Guadalupe» de 1885; incluye al fondo del *paisaje* un gran remolino; inscrito en el Romanticismo con la naturaleza como ser pasional. José María Velasco cuenta también con “intervenciones” en sus paisajes, más relacionados a los cambios atmosféricos. El carácter naturalista científicista, Velasco está interesado en los cometas, las tormentas, etc. Esto viene a colación, ya que, Ramos tiene un cuadro titulado «J.M. Velasco con misil», donde una escena de un valle con árboles sin hojas, es violentado por la presencia de un misil. La relación con Velasco es casi nula, excepto por el título. Como buen artista insatisfecho, ataca simbólicamente al paisaje del novecientos.

Otra referencia a Velasco surge en su serie «Desastres» evidente en «1994». Recordemos que el pintor decimonónico pinta paisajes urbanos con conventos suprimidos por el gobierno de la Reforma. Aquí tenemos también, una etapa de conflicto político, económico y social. El año 94, del siglo pasado suceden en México, efectivamente, desastres. La pintura representa el *Interior* de una Iglesia; desde el punto de vista de la nave principal. El altar mayor con un retablo al fondo; parte de la cúpula, columnas, un cuadro de la «Crucifixión», en el suelo; una gran tela sobre las bancas destruidas. En la mesa del altar una figura indefinida, parece el Papa iluminado por un haz de luz. Otros rayos intervendrán a su vez, el espacio interior devastado.

Los demás cuadros de la serie, parecen imágenes obtenidas de la prensa; choques, destrucción, figuras en llamas, un hombre matando focas. El instante de la imagen se proyecta en la inmediatez del dibujo; en donde las colisiones o explosiones, se quieren diferenciar matéricamente del resto del cuadro.

Posteriormente, realiza una serie de instantáneas nocturnas; donde la luz artificial se mezcla con las siluetas de los árboles, dándole un sentido urbano y resaltando el papel de la luz en la Pintura.

Cuenta con una graciosa «Naturaleza Muerta. Huracán». Sobre el acercamiento de la esquina de una mesa (tal vez altar), con cortinaje y muro ornamentado; se ve una pequeña figurilla de un luchador “El Huracán” al lado de una campanilla y candelero plateado. Si el luchador hubiese sido el Santo, tendría otra connotación. Esta *Naturaleza muerta*; un tanto indescifrable; se abre a una segunda lectura por su relación al cuadro «Traición en el Templo de la Soledad», donde se encuentran los mismos cortinajes y muro. La acción principal sucede entre un personaje minimizado; cual enano en traje azul claro, trata de alcanzar a una mujer indiferente que mira por una ventana. La perspectiva, el ritmo ondulante de una columna salomónica y el cortinaje le da un

dramatismo particular a la escena. A simple vista de lectura abierta; el espectador será quién cierre el círculo. En otro cuadro «La venganza del Huracán»; la escena callejera: el personaje de la máscara azul desde su deportivo descapotable dispara al Santo que se ve al fondo de espalda. Es importante mencionar lo anterior, ya que, el conocer la producción general de un pintor, da la posibilidad de leer una obra única distintamente; haciendo una lectura hacia dentro de sí misma y hacia fuera, en relación a otras.

Para finalizar, hablaré de tres obras sobre El Juego: el frontón y el simulacro. A través de la Historia de la Pintura se ha dado un “filosofar” sobre la función, noción y significado de la Pintura. La inclusión del *cuadro dentro del cuadro*; funciona como una cita intertextual; espacio simbólico diferenciado o mundo paralelo. Sobre este tema, en la tesis del Recuadro, menciono:

[...] Tanto este último, como el espacio fuera de cuadro, existen gracias al cuadro que lo contiene y lleva implícita su dualidad. Ésta abre las posibilidades de representación y significación en la pintura, dando como resultado el *cuadro-dentro-del-cuadro*. La idea de cuadro se ha concretado.²⁵⁷ Todos los elementos paralelos al cuadro —la ventana, el espejo, el marco— como fragmentos del mundo se utilizan ya como cuadro dentro del cuadro. Éste último se convierte en una especie de paréntesis a veces tan extenso como el cuadro matriz, enriqueciéndolo en significados. Las ventanas representadas unirán dos espacios distintos, el exterior con el interior. Los espejos nos dejarán ver en su interior un espacio o punto de vista que de otra manera nos sería imposible ver, inclusive lo que está detrás de nosotros, los espectadores. Las pinturas representadas nos hablarán más del mundo del cuadro, fungiendo como citas o comentarios relacionados.²⁵⁸

En cuadros como «Disertación sobre las lecciones de la pintura al aire libre», «Reflexiones sobre la pintura de acción y otros vicisitudes del neografismo» y, «Flotación»; el graffiti irrumpe en los escenarios, por un lado naturales, y por el otro, urbanos; como cuadro dentro del cuadro en paredes de frontón o anuncios panorámicos. El primero como su largo título lo indica, es una alegoría moderna sobre la pintura al aire libre. El graffiti existe en su realidad plástica y textual; da pistas para entender la obra. Leemos la palabra Barbizon, referente a la fundación de la primera Escuela de Pintura al Aire Libre llamada Santa Anita o Barbizón, en 1913. La cual tenía como finalidad llevar el arte a capas sociales alejadas. Pero también, son un rompimiento con el Academicismo. Velasco ya salía a pintar a escenarios naturales; pero las nuevas

²⁵⁷ Ni tampoco de la exclusiva consideración del cuadro *contenido* como clave del cuadro *continente*, sino toda una serie de reflexiones sobre el sentido del cuadro [...] (Gallego, *El cuadro...*, *op. cit.*, p. 9, 33-35).

²⁵⁸ Sánchez-Hidalgo, *El recuadro...*, *op. cit.*, pp. 11-12).

escuelas tienen se conectan con una nueva forma de aproximarse a la Pintura. De ahí el nombre francés, Postimpresionista.

Por tanto, en «Disertación sobre...», un hombre desde la “naturaleza” dispara contra el muro con pelotas de pintura. Si observamos su objetivo, nos daremos cuenta de la representación de los «Animales» que Rufino Tamayo pintara en 1941. Este pintor, no se caracteriza por haber pintado obras naturales; sino, por su acercamiento a Barbizon será a las vanguardias. Es así, como este Paisaje impuro, servirá efectivamente para disertar sobre la Pintura y su Historia.

De manera similar, «Reflexiones sobre la pintura...», se convierte en un espacio discursivo. La naturaleza presente apenas, por unas ramas sobrepasando una barda y por la fuerte luz solar que cae sobre los jugadores de frontón. Pasa del *paisaje*, como en el ejemplo anterior al *Interior*. A pesar la escena se aparece al aire libre, está dentro de los muros de la cancha de juego. Como la obra de Agustín Arrieta, «Puesto de Agualoja» (fig. 5) es un transgénero. Hombres jóvenes con la acción de su juego intervienen el plano del muro. Los grafismos, el graffiti que invaden la ciudades, e muchas veces significativo socialmente, otras banal. Toma en estos espacios, el papel de cita, contrapeso pictórico y elemento formal discursivo. Tanto así, que en cuadros posteriores, el graffiti se acerca al plano de representación; dualidad de simulacro.

En «Fletación» de 2008 (fig. 37) se siente el tiempo pasar; igual que un perro negro que camina por el espacio, deteniéndose ante la vista de un joven que abre sus brazos ante el gran muro graffiteado como abrazando su territorio, su identidad. Las palabras “Cristo”, “Corpus”, escondidas entre otros grafismos, nos lleva a darle un significado sino religioso, espiritual.

Las tres obras en su conjunto son además, Escenas costumbristas que manifiestan el tiempo libre de una clase social marginal.

Por último, Miguel Ramos joven creador en pintura 2008-2009, FONCA, realizó una serie de paisajes con objetos residuales, a manera de metáfora.²⁵⁹ A continuación un breve comentario de prensa:

Los jóvenes se preocupan por su entorno geográfico. Muchos crean arquitectura posible e imposible como mecánica para resolver conflictos [...] Miguel Ángel Ramos muestra a la naturaleza intervenida por la ciudad como nueva apuesta de paisaje contemporáneo [...].²⁶⁰

²⁵⁹ Realizar 32 pinturas dentro del género de paisaje, a partir de la observación en la reserva ecológica de Cuemanco y la pista olímpica de canotaje Virgilio Uribe, Xochimilco. (<http://sic.conaculta.gob.mx>).

²⁶⁰ Dolores Garnica, “Jóvenes creadores” en *Milenio Diario*, El punto y la línea, Cultura, 07-10-2009. <http://impreso.milenio.com/node/8653294>

4.6.4. Gabriel Carrillo. Animales y Paisaje.

Gabriel Carrillo de Icaza (D.F. 1977) tiene una amplia producción dentro del género del *Paisaje*. Ha estudiado con Ulises Ponce, Patricia Soriano y Luis Argudín. Ha sido becario del FONCA en su emisión 2003-2004 y 2008-2009.

En 2002 expone en la ENAP dos series sobre Naturaleza. Por un lado, el *Paisaje* Natural intervenido por el hombre, con rastros de su presencia con desechos o anuncios panorámicos con imágenes publicitarias relacionadas a la natura, como una de cigarros y caballos. Por el otro, *Interiores* con “fotomurales” de naturaleza artificial; un simulacro como su propia pintura.

[...] Cuando nos enfrentamos a la naturaleza, estamos rodeados de cosas que no hemos hecho nosotros. Curiosidad y ansia nos provocan. Carrillo de Icaza conjura la amenaza. Al bosque inquietante le fija un bosque colmado de neumáticos y un par de tenis. Al agua misteriosa responde con estanques y ríos cuyas orillas son de bolsas y latas. [...] hace una construcción que va directo a la ironía. No es solamente que los desechos o los paisajes resulten atractivos pictóricamente, su multiplicidad de formas, su paleta infinita. [...] En el caso de los cuadros de paisajes metidos en espacios cerrados, el juego encuentra una coherencia circular. [...] su habilidad y su buen oficio de pintor son evidentes. En ellos el Ser saciado habita el ágora y el claustro. Lo perenne ha sido puesto a nuestro alcance, lo perecedero enfrentado a lo infinito. Lo que vemos se mueve en un tiempo que nos pertenece a todos, pero sus manecillas son poco convencionales.²⁶¹

Dentro del primer grupo se encuentra una apropiación del Paisaje de Velasco «Valle de México desde el cerro de Santa Isabel», de 1877. Por supuesto, no es una copia fiel, los planos de color son más extensos, no hay degradación tonal, la atmósfera no es envolvente y no tiene la misma profundidad espacial. Pero esta diferencia no es sustancial, pues es sólo se trata de una referencia. En los primeros planos, hay varios anuncios panorámicos botados.²⁶² Publicitan cerveza, carros, cigarros; sin romper el equilibrio se funden al Paisaje. Uno en particular llama la atención, pues este cuadro dentro de cuadro, muestra a unas mujeres en grisalla, modelando; no sabemos si se trata de modelos en el estudio del pintor, como las de Ulises Ponce, o, representación de alguna revista. El discurso, radica en la intervención tanto material como visual en el

²⁶¹ Carla Faesler, Con-su-mismo paisaje. Exposición *Acumulaciones*. Gabriel Carrillo de Icaza. ENAP, septiembre 2002.

²⁶² Hugo Pérez Gallegos, egresado de la ENAP, alumno del taller Ulises Ponce y de seminarios de Ignacio Salazar y Luis Argudín. Trabaja también sobre el paisaje y la urbe. En el cuadro «Valle de México desde el cerro del Tenayo», maneja un discurso muy similar. Desde la azotea de un edificio, se ve un panorámico cual tríptico con espacios intermedios; donde se funden una copia de Velasco con el fondo del paisaje del Valle de México actual, lleno de construcciones.

otrora paisaje natural, y la manera cómo nuestra percepción de éste ha cambiado. Así también, otros paisajes están inundados de basura.

Gabriel Carrillo toma imágenes de distintas fuentes. Los paisajes en los *Interiores* —salas bien iluminadas, con pisos brillantes o alfombras impecables—, son idílicos, tomados de revistas, calendarios, tal vez. Su acercamiento a la Naturaleza está mediada por la imagen; pero no solamente, sino por la perspectiva de alguien más. Funge como buen pintor “posmoderno”, como editor de imágenes.

El proceso creativo lo lleva a incluir animales disecados dentro de los escenarios, como parte de su proyecto «Hábitat natural». A lado de muebles, muros, elevadores; los animales “conviven” con la naturaleza; siempre dispuestos a la contemplación. La estática, no está únicamente dada por los animales muertos, aunque en poses dinámicas, sino en el vacío de las habitaciones. Iluminadas por luz artificial, limpias, pero sin la presencia humana.

«Árido seco por la tarde» (fig. 36) de 2004, habla a través del título del tiempo, del ambiente, la temperatura. Las obras reflejan un sentimiento nostálgico, una naturaleza casi perdida. Con un humor tremendista, aborda a través del simulacro el eje del *Paisaje* en el arte; existe cuando se le contempla. Continuará pintando sobre esta serie hasta el 2008.

En «Geografía universal», 2005-2008 trabaja con un grupo de imágenes obtenidas de los medios, de diferentes partes del mundo, cual postales. Vistas de paisajes. Uno con la imagen de un incendio forestal, remite a la obra de Miguel Ramos; con distinta aproximación vemos las coincidencias.

En la exposición «Supertrampa» en 2009;²⁶³ pude observar una posible influencia de la teoría del Argudín en su obra. La pintura como juego; de configuración sencilla, muestra dentro del paisaje juegos infantiles como estructuras geométricas. Como en la obra de Hazael González, lo abstracto toma lugar en su discurso, citas de la Historia de la Pintura.

A través de esta tesis, he querido resaltar la relación entre los pintores en un mismo ambiente. Las coincidencias que se dan en los talleres de la ENAP como espacio vinculante.

²⁶³ Galería Medellín 174, DF.

4.6.5. Aidée de León. Vistas Urbanas.

Aidée de León de la Torre (D.F. 1979). Fue parte también del PAEA; cursando en la ENAP los últimos semestres, estudió en el taller con Ulises Ponce y Patricia Soriano. Una de sus primeras series, «Zapato-signo», gira en torno al tema de los objetos como *Naturalezas muertas*; zapatos alineados o amontonados. Símbolos de identidad social, personal y de género. El concepto es muy obvio; más tarde lo desarrollará y le dará profundidad conceptual en «Andanzas» (2003-2004). Los pies, zapatos, pisadas; se convertirán en los protagonistas de su recorrido por Barcelona. Imágenes recortadas de suelos revelaran su andar por la playa, la ciudad, la tierra. Elementos gráficos se empatarán con los figurativos; mapas, huellas, sombras.

En la misma época desarrolla su proyecto «Subcotidiano»; en busca “lo imaginario a partir de objetos encontrados en calles específicas de centro de la ciudad de Barcelona. Desde un sentido crítico de consumo masivo, de acumulación e invasión”.²⁶⁴ En «Gracia», se observa una pareja de espaldas auténticamente sumergida, en un mundo de muñecos de peluche, convertidos en *Naturaleza muerta*.

Pinta *Retratos* en una corta serie titulada «La materialidad de sujeto». Pintores, seguramente compañeros de taller, miran al espectador. Las manchas de pintura en los mandiles o playeras, indican su actividad. Uno de estos cuadros, muestra a «Israel Rodríguez», limpiando una brocha con un trapo. La materialidad del sujeto se refiere al sujeto como pintor, y, al *Retrato* como pintura. Además a la pintura como materia, y, a la Pintura como sujeto.

Fue becaria del FONCA en 2004-2005 con el proyecto «Identidad Urbana». «Desde el alba, en 21 tiempos (zona oeste del centro de la Ciudad de México)» (fig. 40), es parte de su serie *Paisaje Urbano*, en donde trabaja en forma de políptico, vistas de la ciudad. Incluyendo el recorrido y el tiempo como parte del discurso. El devenir de la vida en la urbe. Lo que le da un significado real a la obra es precisamente la inclusión del tiempo, del recorrido y de la propia historia de sí misma como persona. Podrían considerarse, a la vez *Autorretratos*. De factura definida, las imágenes no se escapan a su percepción como espacios urbanos reconocibles.

²⁶⁴ <http://www.aideedeleon.com/>

4.6.6 Varios

En este apartado mencionaré algunas/os pintoras/es relacionados al tema de los géneros, cuya obra he tenido conocimiento, o visto, a lo largo de mis años de formación. Considero necesario, colocarlos aquí como mención. A pesar que la lista podría ser muy larga, se reduce por el hecho de ser en su mayoría egresados de la ENAP.

Shiori Chi Pérez Ando (D.F. 1973-Japón 2003). Realizó en la escuela en 1998 una exposición titulada “5x2”, donde expuso cuadros de gran formato de retratos acuáticos; en los cuales los rostros estaban invadidos por luces y sombras de la luz a través del agua. Considero fue un gran ejemplo para los alumnos de la escuela, y una buena muestra del *Retrato*, como espacio de propuesta. Una compañera me envió a Valencia una postal de dicha muestra.

Lucía Barba Macías (D.F. 1980). En 2005 realiza una serie de *Desnudos masculinos* (fig. 20); algo verdaderamente fuera de serie, por el tabú todavía existente sobre el tema. Múltiples desnudos femeninos se dan, como hemos visto por pintores, y, pintoras. Pero raro es que una mujer pinte desnudos masculinos. Luis Argudín en sus *Vanitas*, recordemos, se representa desnudo (aunque no del todo). Ella va más allá, y se pinta en un *autorretrato*. Sugerente e insertado dentro de la escena del mundo del Arte, pues coloca la silla de Le Corbusier, como objeto y cita artística. «Así» (fig. 41).

Xóchitl Rivera (D.F. 1980). En su haber cuenta con serie de cortinajes y lienzos como *Naturalezas muertas* y formas sugestivas de cuerpos humanos (2001). Más recientemente realiza pinturas con escenas de la vida cotidiana; trágicas imágenes de revistas de la prensa amarillista de muertes y accidentes.

Enrique Minjares (Ensenada, B.C. 1977). Como parte de su proyecto del FONCA en 2004-2005, realizó una serie de pinturas “que capturen escenas donde parejas de personas demuestran sus sentimientos en espacios públicos. Con *naturalezas muertas* en primer plano, y escenografías abstractas al fondo. «Montaña rusa » (fig. 43).

Cassandra Sabag (D.F. 1981) Pintora que ha trabajado el tema del *Paisaje*, de forma recurrente y prolífica en diversas técnicas; sobre todo *Marinas*.

Elizabeth de Jesús Espinosa (D.F. 1978). Su pintura gira en gran medida alrededor del género de *Interior*. Su proyecto del FONCA en 2004-05; trabajó en una serie en la que trabajó “las relaciones de tensión existentes entre los espacios interiores y los objetos contenidos en ellos. Asimismo, en cada composición, reflexionaré acerca del movimiento y de lo estático”; «19:45 en Berlín» (fig. 45). En 2008-09 se le apoya nuevamente, con la serie “Reconstrucciones lumínicas”, escenas nocturnas de *Interiores*, construcciones con andamios y vistas a través de rejas de mercados, muestra el espacio y la luz que existen dentro de ellos. La obra “fotográfica” es muy efectiva; captura por su “realidad”. Sin embargo, le falta contexto. Qué la hace diferente de la pintura estadounidense de los 80 ó de cualquier otra pintura con este tipo de imágenes como referencia. Hace falta, afine la perspectiva del artista. Dar a la obra la posibilidad de abrir el diálogo con una segunda lectura.

Francisco Trejo Candelas (D.F. 1978) Comenzó pintando *Retratos* con elementos muy cercanos al diseño gráfico. Posteriormente pintó una serie más plástica, con imágenes relacionadas a los personajes en cuestión. Con el apoyo del FONCA 2002-03; “cuyo eje central es la relación iconográfica entre el sujeto y el espacio que habita, empleando la descontextualización y la revalorización de cada elemento antes citado”. «Reflejo (03) Lucía» (fig. 44).

Liz Mariana Trejo Pereyra (D.F. 1972) Ha sido apoyada en dos ocasiones por el Fonca, en 2002-03 y 2005-06. Abordando el género del *Paisaje* en ambos. El primer proyecto trata, según la autora, de: “Recrear el género del paisaje con elementos derivados de los medios visuales contemporáneos, como la fragmentación, la repetición, la secuencia, el uso del políptico y la posibilidad de alterar el orden de la composición”. «Progresión de nubes» (fig. 42). El segundo, consistió en: “Partir del género del paisaje, utilizando cielos y otros elementos compositivos contemporáneos como la fragmentación y el uso del políptico) con la finalidad de crear composiciones que jueguen con los límites de la abstracción y la figuración”.²⁶⁵ En ambos proyectos podemos observar, la sobrevaloración del discurso contemporáneo.

²⁶⁵ Las citas de los autores, están presentes en los catálogos del FONCA en la generación a la que pertenecen, presentes en la bibliografía.

Abraham Jiménez Chávez (D.F. 1977). Recientemente recibió la beca 2009-10 del FONCA en pintura. Como diseñador gráfico, al principio todo era forma. Actualmente ha equilibrado discurso y forma. Ha realizado una serie de pintura sobre personajes medio circenses, incrustados en un paisaje playero (fig. 46). De factura cuasi fotorrealista, está en busca de profundidad en su propuesta.

Jusidman Yisahi (D.F. 1963). Además de la serie de enfermos mentales con el libro de Arte, Ha trabajado con replicas de paisajes de pintores famosos como Courbet, rompiendo el formato del cuadro al pintarlas sobre esferas de madera. Su reflexión pictórica lo ha llevado a pintar rostros de payasos y geishas pintadas, pintura sobre pintura. (fig. 48).

Los últimos dos pintores, los sumo por su gran capacidad creadora y por que he tenido el gusto de conocerlos y apreciar su obra.

Sergio Garval (Guadalajara, Jal. 1972). Pintor prolífico, de gran pureza formal y dibujo excepcional. Ha trabajado *desnudos* dentro de *naturalezas muertas* y escenarios urbanos. Su obra de gran sarcasmo y sentido del humor es una abierta y rica en lectura en diversos niveles. «Historias de mesa I» (fig. 46). Pinta además grandes alegorías sobre la naturaleza humana.

Edgar Noé Mancillas (Durango 1972). Pintor prácticamente autodidacta y de gran talento plástico. Ha trabajado el *Retrato* y el *Desnudo*. Actualmente pinta cuadros complejos que contienen *Paisajes* y escenas dentro de una realidad casi onírica.

Dentro de este apartado podrían estar otros muchos pintores de la ENAP, maestros y alumnos que en han utilizado los géneros en su obra. Cada vez más, las nuevas generaciones se suman a esta tendencia. Maestros como Javier Guadarrama, Renato Esquivel, Ignacio Salazar, entre otros. Alumnos como Mónica Contreras, Eric Pérez, Benjamín Torres, y otros muchos. Por ahora, limito la investigación aquellos que discurren sobre los géneros y no meramente los reproducen; consciente que he dejado algunos ejemplos importantes, que desconozco.

4.7. Julieta Sánchez Hidalgo. Obra Personal

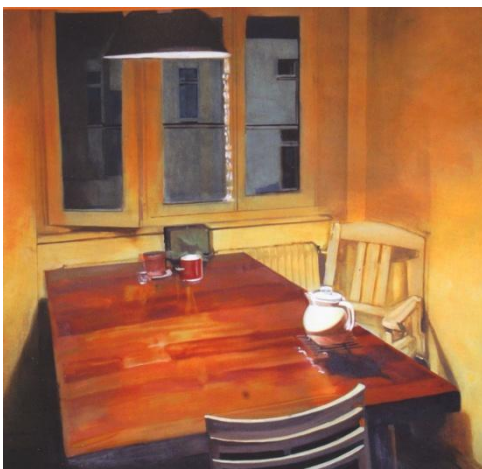
El paradigma: “en el arte todo es válido”, lo podemos aprovechar en la actualidad. Para mí, es importante el mensaje, definitivamente. El Arte es un universo en expansión, regido por ciertas reglas universales, pero con el tiempo se rompen y se comprueban otras teorías. Si en el arte actual todo se vale, también se vale estar en contra de esto. Como productores artísticos, podemos tener una postura a favor o en contra, el problema está en convencer a los demás.

Relacionando el mito: “como artistas no somos buenos para hablar o explicar la obra, pues ésta habla por sí misma”, diré que, es cierto sólo en parte. Las obras de arte deben de ser abiertas a distintas interpretaciones, cada espectador da su propia lectura según su bagaje cultural; pero la obra en sí debe de tener fundamento, sino es dejar al espectador el papel de creador. Tanto la persona como el artista debe desarrollar su capacidad de exposición de ideas, de diálogo; y eso es lo más difícil, hacer un esquema mental y ser capaz de explicarse. Los títulos de las obras pictóricas son puntos de partida, a veces pistas, a veces notas al pie. El pintor puede explicar su obra, comentar algo al respecto; pero no del todo, sino es como contar toda una película, ya no habría tanta emoción en verla, en descifrarla. Por otro lado hay niveles de estudio de un cuadro, si se hace una investigación histórica, o se aborda desde un ángulo teórico.

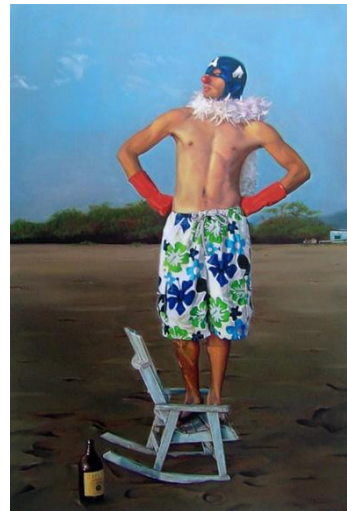
Por supuesto que el hábito no hace al monje, pero quien hace zapatos es zapatero, quien pan, panadero, quien pesca peces, pescador (o turista que en un lapsus se convierte en pescador). Siguiendo con esta idea, en el Arte actual existe el planteamiento que todo el mundo puede ser artista, lo cual suena un poco al sueño americano, pero la posibilidad existe. El arte se torna universal cuando entra en el código del arte milenario, sujeto a una cultura dominante. El Arte es un universo en sí mismo. No todo es Arte, ni todos son artistas, sería simplista. Si pensamos en algún silogismo como “El Arte puede ser cualquier monería. Todos los artistas hacen Arte. Por lo tanto todos los artistas son monos”, vemos la problemática del asunto.



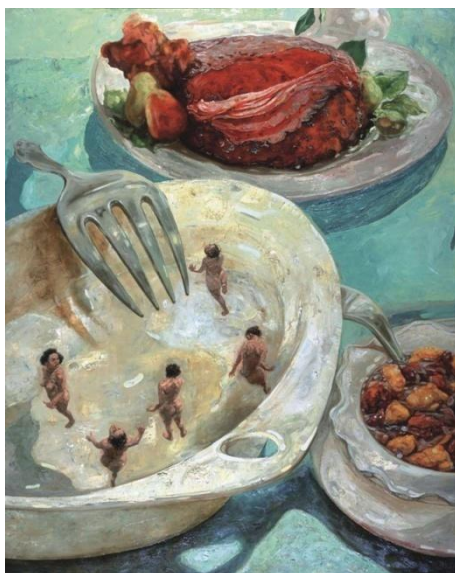
44. Francisco Trejo Candelas, *Reflejo (03) Lucía*, 2003



45. Elizabeth de Jesús, *19:45 en Berlín*, 2005



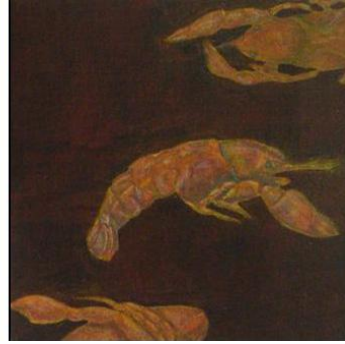
46. Abraham Jiménez, *Sin título*, 2008



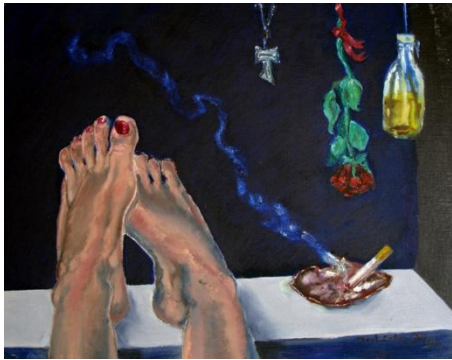
47. Sergio Garval, *Historias de mesa I*, 2004



48. Yishai Jusidman, *M.S., paciente con esquizofrenia manifiesta [...] con la hilanderas (ca. 1645-48) de Velázquez*, 1997-1999



49. Julieta Sánchez Hidalgo, *Chapulines / Acoxiles*, 1995



50. *Pies*, 1995



51. *Pollos en el metro*, 1996



52. *La región más transparente*, 1997



53. *Licencia Automovilística*, 1999



54. *Paisaje nocturno*, 2004-2008

4.7.1. Retrato.

Hasta dónde se pueden reconocer los gustos musicales o cinematográficos en un *Retrato*, sin disfrazar al elegido de la Reina del *Latin jazz* o de un gángster de los años cuarenta. Fingiendo el retratado escucha *Bossa Nova* con un fondo playero chafa de cidí en oferta. Hacer una *Mise en scène* de *Monsieur XXX* si el tema es *porno*, o cualquier otra puesta en escena alusiva al género de cine preferido. Después de todo dentro de la tradición se colocan objetos relacionados a la carrera, o gustos de quien los lleva; vestidos que denotan una moda o una época, imágenes, frases, incluso el nombre y la fecha de nacimiento. El retrato de la monja-escritora por el pintor-académico, la monja letrada, básicamente, es eso. Más profundo sin duda, símbolo de tantas cosas, importante dentro de la historia de la pintura mexicana ligada a la de la literatura.

En la escuela de Arte no enseñaban psicología para realizar un perfil de la gente, como para leer entre líneas. Si se quiere hacer un *Retrato* psicológico el artista se guía más por la intuición que por el conocimiento absoluto del individuo. Convirtiéndose en una interpretación, ahí la voz del *retratante* se oye como acompañamiento. Puede llegar incluso a lograr uno descarnado, o abstracto, o geométrico. Pero en este caso, la idea y la afición de iconoclasta es hacerlo naturalista si se debe encasillar en alguna categoría.

Pensar en un proyecto, o propuesta, o sueño. *Retratos* en solitario o en grupo. Retratar familias famosas del ambiente nacional como zombies, sería distorsionar la Historia contemporánea, ¿pero no se trata acaso de eso el Arte, una interpretación de lo que acontece dentro y fuera del individuo quien observa en un momento histórico determinado, conforme el propio lenguaje artístico?

Retratar a alguien es como ser artista criminalista, dibujante de *Retratos hablados*. Tiene algo de lúdico comenzar congelando gente, dibujándola como si fuesen sospechosos comunes, a ver si alguien los reconoce. El testigo interno va guiando. No, no, no, labios más amplios, las cejas más pobres, tal vez, la cara octagonal. Eso es por una parte, lo físico de éste; una serie de proporciones, líneas, llevadas a la bidimensión, que lo hacen *igualito* o *nada que ver*. Después vendrá lo psicológico, ¿pero si tenía cara de asesino, como si llevara el diablo en el cuerpo! O, miraba como si fueses su reflejo en el espejo. ¡Cómo representar eso! En un retrato hablado usado por la ley, no sería conveniente usar una alegoría; la representación de Lucifer, ser demoníaco con alas, cuernos, cola; como esos interesantemente creados por pintores de Medioevo, decimonónicos, posmodernos de caricaturas infantiles o no tanto.

Los *Retratos* siempre llevan implícita a la muerte, es una batalla contra el tiempo, nomás mencionar a Dorian y el asunto se comprende redondo. A parte de los retratos de aquellos que matan, existen de aquellos que han muerto, sobretodo en esas épocas cuando primero la pintura y luego fotografía era tan cara o no había; entonces se esperaba hasta el último minuto para hacer el gasto.

El tema de la obra del holandés es como la extinción de los dinosaurios, después de muertos todo el mundo los va a ver a los museos.

El arte es temporal y atemporal a la vez, se lee a su manera por cada quien y en cada época, y por todos en todos los tiempos.

Sería divertido hacer una serie de retratos de gente famosa, estrellas de cine, pintarlos conforme salen en las revistas de “antes y después”, sin o con maquillaje, fachosos y elegantes. Antes y después de la cirugía. Cómo son y cómo quieren ser percibidos, finalmente así es un *Retrato*, se da una transformación del ser viviente al ser imaginario.

A través de mi obra relacionada a los géneros; que en su mayoría son (im) puros por estar mezclados, asentaré mi interés en ellos, explicando de forma breve lo que significan para mí.

4.7.2. Retrato, Autorretrato, Paisaje.

En lo concreto he pintado *Retratos* de familiares y personas cercanas; relacionadas al tema de identidad y como una reflexión sobre el mundo del Arte

Una primera serie «52 cartas sin baraja y un comodín», 1998-1999,²⁶⁶ habla de las cartas como retratos de las personas que las escriben en un lugar y tiempo determinados. «Trafalgar» (fig. 41); pertenece a esta serie, pero, también a la de «Espectadores»; conlleva mi interés por el recuadro y el cuadro dentro del cuadro. Conjuntamente al *Retrato*, los textos, grafismos, sellos postales, timbres, imágenes de las propias cartas y postales, configuran las obras que resaltan la importancia de las relaciones humanas.^c

Como antecedente del uso del recuadro; después de «La ciudad...»; «Soria» es un pequeño *Retrato* realizado ex profeso para la exposición de *Anónimos y Farsantes*,

²⁶⁶ Apoyado por FESCA – CONACULTA, categoría *Jóvenes creadores*, artes visuales, BCS.

antes mencionada. A manera de una página de álbum fotográfico, se muestran dos imágenes de un grabador español, apellidado Soria, como la ciudad; quien fuera al taller de grabado del maestro Guillén (UPV) a dar una muestra de su trabajo. Cladia Estévez, entró a un taller de pintura en dicha Universidad, y uno de los ejercicios que les dejaron fue poner un recuadro con una imagen y después poner lo que le rodeaba. Le propuse pusiera un sillón, pensando inmediatamente en un *Interior*. La conciencia del cuadro dentro del cuadro, que lo había utilizado ya como recuadro, fue evidente. Junto a la noción del plano en la gráfica, —habiendo usado el recuadro como recurso formal—, y mi afición al paralelogramo de la fotografía, este recurso se volvió parte de mi obra. Posteriormente en mi regreso a México abordaría ambos recursos en diferentes proyectos. Esto lo menciono, para resaltar la importancia de la formación académica para englobar aquello aprendido. Como artistas tenemos diferentes fuentes, incluida la intuición; pero el ambiente formativo de la escuela ayuda a racionalizarlo.

En el año 2002 pinté un pequeño grupo de cuadros como parte de la serie «Hefesto»; relacionados a tema de interés del mundo del arte nacional y mis preocupaciones como productora; inspirados en portadas de revista.^d Algunos con texto, otros sin él. Retratos de artistas como modelos de portada, dispuestos a entablar un diálogo. «Hefesto: exposiciones»; Hefesto: cómo seguir tu proyecto después de haber sido rechazado por el FONCA» y «Hefesto: Cómo Ganar Arte Joven y no morir en el intento». Son los rostros de Edgar Noé Mendoza, Pilar Vivo y Karen Salinas. Relacionados a éstos se encuentran la obra «Mujer pensando en la existencia del arte» y, un grupo de autorretratos en un cuadro único, «Mama, yo no quiero ser artista» (fig. 70). En la cual mediante varios recuadros me represento llorando, a manera de escenas de un “performance”.

Entre 2003 y 2004 realicé la serie de «Rostros conformantes»,²⁶⁷ basado a su vez en *Retratos con Paisaje*. Haciendo un ejercicio de pertenencia, a partir de personas conformantes de mi vida, en un contexto sudbajacaliforniano. El placer de ir pintando un rostro, ir descubriendo poco a poco a través de éste, la personalidad de cada uno y los recuerdos relacionados a ellos, es parte del gusto por pintar retratos. Ir estructurando el rostro a la par de la composición general del cuadro, se convierte en una experiencia y en un aprendizaje sustancial en mi carrera de pintora. Es por eso que me interesa

²⁶⁷ FESCA- CONACULTA, categoría *Creadores con trayectoria*, artes visuales, BCS.

trabajar básicamente sobre el tema. Cada uno de los cuales tiene como fondo y universo personal un paisaje determinado de la zona, ya sea marino o terrestre, con una visión lejana o cercana de algún elemento reconocible y característico del paisaje local. Después modificaría cuatro de éstos, por ejemplo, «Paisaje nocturno» (fig. 54) es un trans-género; pasó de ser un *Retrato con Paisaje* a un paisaje puro. En los otros dos, sustituí al protagonista por un *Animal*, un *Desnudo* y una minovaca.

«Capítulo uno. Juan y Julieta sostienen una conversación banal sobre arte» del 2001 pertenece a la serie «Arte», en él ataviados de fiesta en un *Interior*, los personajes discurren sobre devenir del Arte; Juan Matus y yo.

Como cuadros independientes del 2000, cuentan los fragmentos de *Retratos* aludiendo a paisajes en «Paisaje Rosa» y «Paisaje Azul». De la misma época, «El amansaguapos» (fig. 58) representa a Hazael González cual personaje casi místico, con una pequeña botella real de una loción mágica. En general utilizo a otros artistas como modelos creando sus Retratos, pero sobretodo, volviéndolos personajes de mis historias, de temáticas específicas. Dos cuadros más, incluyen a pintores analizados en esta tesis. En «Alguien sabe, ¿qué demonios es el arte actual?» y «Toma un tomate, jóvenes creadores 2003-2004». Aparecen Miguel Ramos y Gabriel Carrillo respectivamente. El primero relacionado a la duda de lo que puede ser verdaderamente el arte, y, el segundo a la mordaz crítica que puede darse entre pintores contemporáneos. Uno insertado en una escena de la *vida cotidiana* y el otro, junto a una *Naturaleza muerta* (figs. 60 y 67). Los demás rostros que aparecen en «Toma un tomate...», son compañeros de generación del FONCA y de la ENAP. A continuación una cita al respecto:

Por su parte, Julieta Sánchez-Hidalgo Hernández formula a través de un par de óleos una pregunta que todos nos hacemos y una afirmación a la que siempre acudimos en sus piezas “¿Alguien sabe qué demonios es el arte actual?” y “Tan sólo una imagen”. Ambas piezas de caballete son más que una “pregunta pintada” cuando en realidad exhiben reflexiones contemporáneas a través de un producto figurativo, con técnica depurada, que parece inclinarse más en la segunda obra hacia el expresionismo, mientras que la primera revelaría una cierta herencia de Edward Hooper y otros pintores estadounidenses que representaban la vida diaria urbana.²⁶⁸

²⁶⁸ Teresa Mézquita Méndez. “El Macay, desde la otra península. Muestra de arte de Baja California Sur en una colectiva” en *Diario de Yucatán*, Cultura, 01 de agosto de 2009.

Sobre el tema de identidad, otra compañera sirvió de modelo para «Malitzin», «Maíz» o «Retrato de Guadalupe Cortés». Su actitud dignifica a la mujer indígena. El elote morado presente en un recuadro, habla de la identidad nacional.

A la etapa de la maestría pertenece un conjunto de tres cuadros de la fachada de la Academia y varios pequeños óvalos con retratos. «Antigua Academia San Carlos: Aspirantes a Artistas»; habla de la institución como panacea de enseñanza, lo cual podría sonar intransigente, pero considera el hecho de que por estudiar en ella no se logra ser artista (fig. 68). Además de ser un *Retrato de grupo* es un *Paisaje urbano*.

«Un momento tan sólo» es una reflexión sobre el tiempo en la pintura. A partir de dos imágenes en un mismo cuadro, de sendos instantes en un *Interior*, un par de personajes se mantienen congelados en la realidad del espacio de representación.

Finalmente, los últimos ejemplos pensados dentro del género de *Madonna* son, tres pequeños tondos; «Alejandro y Julián», «Diana y Julián» y «Doris y Julián». Anteriormente, en la serie de «Rostros Conformantes», había anticipado esta idea.

Los diferentes *Autorretratos* reflejan la necesidad de discurrir sobre la identidad y sobre el Arte. Ejercicio lúdico, tomar diferentes papeles, tantos como mis propuestas. Como estudiante de la Academia, comencé a pintar en 1997 ejemplos como «María Mía», 1997, el cual se podría considerar *Pintura religiosa* pues alude a un santo o una virgen. De factura expresiva, líneas gruesas y transparencias; marca de alguna manera fin de una etapa en que la plasticidad en mi obra era más “expresionista”. En «La región más transparente» (fig. 52), coloco cual fotografía recortada un *Autorretrato* en el *Paisaje* de los volcanes. Cuadro oscuro aludiendo a la contaminación. Consciente de los Valles de Velasco, el cuadro tiene el título del libro de Carlos Fuentes. Sin embargo, no se trata de ninguna vista del antiguo pintor; sino una desde el lugar donde vivía en esas fechas. Esta obra, está muy ligada a mi primera etapa como grabadora, notorio en el dibujo, la figura en tonalidades del blanco al negro; texto, línea y encuadre. La composición cercana al dibujo, es una especie de collage, de ahí el *Retrato* rasgado de una foto instantánea. A diferencia del grabado, sin embargo, la pintura tiene colores vibrantes y puros; transparencias por un lado y empastes por el otro.

Regresando de Valencia, entre 1998 y 1999, el tema del desplazamiento e identidad me condujo a pintar tres *Autorretratos* en relación a lugares que visité. La misma ciudad y sus falleras como iconos regionales (produje una serie de éstas en

pintura, grabado y dibujo). En los «Los gatos no necesitan visa», hago referencia a las barreras nacionales. «Nunca he estado en Marruecos» habla de mi breve estancia en Marruecos, en que de tan breve pareciera que la única manera de demostrarla es con imágenes. En «De segunda clase», se ven dos imágenes separadas en dos recuadros; un paisaje de Santander y dos figuras conversando,²⁶⁹ y, sin embargo unidas por el dibujo lineal de un tren. En el cuadro hablo sobre mi viaje a España, y tal vez, un viaje mental y plástico a partir de éste. Los cuadros mantienen algunas de las características de mi etapa “expresionista” anterior. En la década de los 90, y sobre todo en grabado, era bueno serlo; tanto que me costó poca empatía con el maestro de dibujo de San Carlos, Jaime Levi, cuando ingresé a su clase en segundo semestre. Digo expresionista, en el sentido de la expresión a través del dibujo, la pincelada, el color. Los cuadros están compuestos a partir del dibujo. Las pinceladas se ven a simple vista, largas multidireccionales. Perduran grafismos, como texto y línea.

Continuando con el tema, comenzaría una serie de cuadros de «Identificaciones» o «Carnets de Identidad» (1998-2000). Al principio, como las cartas, se trataba de colocar el *Retrato* dentro de una composición preconcebida, con texto y firma. Un *Autorretrato* que afirmaba el lugar donde había estado, la institución a la que pertenecía, el *look* del momento. Agregando posteriormente un *Paisaje* natural o urbano, y miniaturas como una página iluminada. «London Bridge», «Licencia Automovilística», «BBAA», «UNAM» y «Tipo A» (fig. 53) pertenecen a esta serie. «Fotomatón»; es un ejemplo distinto alrededor del tema; compuesto cual fotografía de maquina me representa como árabe; jugando con el mestizaje universal inmerso en cada uno de nosotros.

Relacionado a lo anterior y dentro de la serie «Espectadores»,^c (1999-2009) en «Las tres horas del día», «Mar» y «Mar Bermejo» (fig. 55) me colocó como un espectador pero a la vez “vivenciador” de una *Marina*. La idea es romper con el paralelogramo mediante la perspectiva, lograr el espectador pueda entrar en él. Cuestionando sobre el papel del espectador en el Arte. En otros tantos de la serie, cuadros inventados cuelgan de un muro con sus respectivos mirones, quienes lo mantienen vivo siempre, cambiando la percepción del cuadro general. «Colisión tipo choque», «¿A eso le llaman arte?», «Amor», «...de las Casas», son parte de esta serie.

²⁶⁹ Representación a partir de fotos tomadas en San Carlos, donde salgo posando con Manuel V. Carlock. La ocasión fue porque, diseñamos en la clase de Melquíades Herrera nuestro vestuario a partir de formas geométricas.

Íntimamente ligados a mi preocupación por el devenir del Arte, y todo lo aspectos que le rodean: sociales, políticos e institucionales; se encuentran las siguientes obras, «Te diré que tipo de artista eres...si serás famoso», y, «Con título o sin título» (fig. 79). Ambas hablan de la presión de ser reconocido como artista en el medio contemporáneo. El nombramiento oficial por la institución, el pergamino que lo acredita como tal. La necesidad e identidad como ser social. El primer cuadro dividido en dos espacios con imagen y texto; y el segundo, con dos posibilidades de percepción, mediante dos cuadros separados, se puede jugar con colocar el título sobre el tapiz o quitarlo.

«No me compadezcas, tan sólo soy una imagen como cualquier otra» habla de nuevo del simulacro de la pintura; comparando mi *Autorretrato* con una mueca de dolor con cuatro recuadros que incluyen, otro autorretrato, un perro con fondo marino, unos burros y un paisaje urbano. Falsos todos, pues, son al fin representaciones.

«Retrato de Caza» (fig. 61), conjunta dos *Autorretratos*. Expone la antigua necesidad humana de consolidación social, especialmente como artista. Los retratos de caza, son originalmente aristocráticos; como aquellos de Velázquez. En este caso, de cuerpo entero junto a mi sabueso en un bosque-parque. El perro guía, debe ayudar a encontrar el camino hacia la presa o “la obra de arte”. En un recuadro abajo se encuentra una escopeta dirigida hacia el artista, el mundo al revés. Simboliza el suicidio del artista sino logra cazar nada.

También con tema lúgubre, pero totalmente con sentido sarcástico y burlón; la obra «De luto por la reciente muerte de la pintura» (fig. 59) es un políptico con cuatro *Autorretratos*, que juegan precisamente con esta imposibilidad, pues estamos viendo al cabo Pintura.

4.7.3. Interior, Bodegón, Retrato.

Mi primer cuadro al óleo fue un *bodegón*, en el taller de pintura de la UABCS.²⁷⁰ Pintar lo que veía, tal cual, sin ninguna clase de instrucción o conocimiento de la Historia del Arte, mera intuición. Por supuesto había comentarios, pero mi desarrollo fue a la par al de mis compañeros, por observación. Escogí sin embargo una paleta de

²⁷⁰ Impartido por Margarita Mendiola, egresada de la Academia de San Carlos. Asistí del año 92 al 94, en La Paz, BCS.

colores cálidos. Según la temática de las exposiciones del taller pintamos Caballos, *Desnudo y Paisaje*; fue pues, una introducción a los géneros pictóricos. Por mi parte, de manera autónoma pinté: *Retrato, Autorretrato, Interior* y lo que podría ser un *Gabinete*. «Muñequitas», es una cuadro en el que vemos a una niña ver una colección de muñecas artesanales latinoamericanas; en primer plano están las muñecas sobre una mesa dispuestas para la vista del espectador del cuadro. Más allá de la mesa está niña asomando los ojos por encima, para verlas.

Poco antes de entrar a la ENAP, pinté «Pies», inspirado en los Bodegones de Sánchez Cotán. Mi pequeña alegoría habla de los vicios y las pasiones. La pereza u ocio, el amor, la religión. A la etapa del taller de Nishizawa, pertenecen «Acoxiles» y «Chapulines», ejercicios al temple. En primer y segundo semestres, tomaba este taller, el de anatomía, y, el taller de dibujo con modelo con el maestro Jorge Chuey. Dentro del programa teníamos también clase de dibujo con modelo y educación visual. Ahí surgió el boceto para el cuadro «Pollos en el metro» (fig. 51); cual cristos-cadáveres de pollos desplumados cuelgan del tubo del vagón. Esta *Naturaleza muerta*, remite a los muertos vivientes en que nos convertimos cuando subimos al transporte colectivo. El cuadro original era de gama tonal del rojo al blanco; partiendo de un ejercicio en la clase de Eduardo Ortiz Vera. Fue expuesto en la primera colectiva que tuve en la ciudad de México, “Entre canto de ciudades” organizada por un grupo de compañeros en el Teatro Carlos Pellicer, cerca de la ENAP en julio de 1996.

«Aurora simulando» del 2003 es uno de mis pocas obras en acrílico sobre papel. Aparece la escena dos alumnas en “acción” artística, como parte de una exposición sobre la Estética corporal moderna, llevada a cabo en la escuela, precisamente. La imagen abierta a la interpretación, alude a la simulación del arte, del artista, de la mujer, de la obra; habla del simulacro en el Arte. La pintura es un simulacro y lo es también, muchas veces el artista cuando pretende serlo. Es un *Retrato* doble que contiene dos *Naturalezas muertas*; la primera en un recuadro un close-up de un pay cubierto de frutas y, la segunda al fondo, una instalación con senos hechos a base de yeso. Una cita directa y otra indirecta.

«Composición a pescados I, II, y III» pertenecen a la serie de «Espectadores», tríptico donde una mujer en actitudes diversas, tiene al fondo el cuadro dentro del cuadro, de una *Naturaleza muerta*, verdaderamente muerta, pues se trata de esqueletos de pescado.

«El arte de hacer bisques» (fig. 63), está inspirado en la obra de Velázquez «Cristo en casa de Marta», por lo que es a la vez un cuadro de *Historia bíblica*, un *Bodegón* y un *Autorretrato*. Una vez más, el tema gira sobre la ilimitada apertura del arte actual, en que aparentemente todo es arte; ¿pero lo es realmente?

4.7.4. Gabinete de Aficionados y Vanitas.

«Vico fans: Gabinete de aficionado» (fig. 62), único cuadro dentro del género (he tenido la intención de ampliar el tema), está compuesto a partir de uno flamenco, «Habitación de Arte» de Frans Francken del siglo XVII, incluido como cita al centro del cuadro. Funciona como alegoría del mundo del fanatismo de un cantante popular, Víctor García, egresado de “La Academia”, *reality show* televisivo. Puntualizando el regionalismo, a través de la presencia de elementos “norteños”. Contiene varios géneros: *Naturaleza muerta*, *Autorretratos*, *Pintura de la vida cotidiana* y *Animales*. Pero es algo más allá que un mero gabinete de fans, es metapintura, pues habla de ésta a través de sí misma. La obra discurre, precisamente sobre la Historia de los géneros y de la Representación. La Pintura es capaz de representar imágenes de todo tipo, “reales”, “reflejos”, “pinturas”, “fotos”, “revistas” y ahora, con los medios digitales crece el mundo iconográfico. Vivimos en una época de percepción totalmente distinta a la del siglo XVII; tenemos una nueva forma de relacionarnos con el Arte y con las imágenes en general.

«Minotauro: Simulacro» (fig. 81), es un *Vanitas* pintado sobre azulejo. El título Simulacro se refiere a la pintura como trampantojo; a la usanza de los mosaicos romanos. Colocados sobre el piso, el modelo (un cráneo de vaca que habla de lo efímero), el dibujo creado (la obra de arte) y las herramientas del pintor (el oficio).

4.7.5 Interiores, Vistas Urbanas.

En «La espera» o «La mancha vs GO» la escena transcurre en un *Interior*, una esquina. La caja que contiene la cabeza Gabriel Orozco, actuando como espacio limítrofe; aísla y lo convierte en una *Naturaleza muerta*. El artista espera que la mancha

de pintura del techo decida por fin alcanzarlo. La inevitable presencia de la Pintura en el Arte contemporáneo, contra el Arte conceptual.

En sentido inverso, «Boceto para instalación de una vaca clonada en el zócalo capitalino» (fig. 77) es un *Exterior*, una escena de *Plaza* y, contiene al subgénero de *Animales*. Dentro de la tradición de vistas del zócalo capitalino; se encuentra una instalación de vacas en el espacio urbano.

En la misma dinámica, «De tu arte a mi arte» (fig. 65), es la escena de un parque, cuya fuente es sustituida por un gran pastel. Con algunos recuadros en la parte superior hace alusión al Palacio Bellas Artes, y a la acción de hacer burbujas de jabón con un minipastel, souvenir de una boda. El cuadro es una crítica a la libertad, en ocasiones exagerada, del medio de la instalación y performance. La imagen mayor, una *Plaza*, se configura en su relación a la narrativa de los paneles superiores; incluidos *Paisajes urbanos e Interiores*.

«Santo Domingo día de quehacer» de 2006, es un políptico sobre otro cuadro. Cinco imágenes relacionadas al título de licenciatura, a la Plaza²⁷¹ y al día de descanso obligatorio. Al igual que «Con o sin título», el cuadro de fondo representa un tapiz, por lo tanto alude a un *Interior*. Las pequeñas escenas de los pequeños cuadros son, *Interiores* y *Exteriores*; dos de *Plaza*, y, dos de la casa.

Por último, «El día que borreguito salió a pasear por el Zócalo y se encontró al hombre araña en la Alameda»; habla del recorrido circular de un títere anular por la *Plaza*, hasta llegar al Jardín. En su afán de salirse de la masa y encontrar a un personaje socialmente aceptable. Reflexión sobre el seguimiento de una tendencia en el arte, por moda. A través de *Paisajes urbanos*, pues vemos los edificios que rodean al zócalo, el Palacio de Bellas Artes y finalmente, la Alameda. Podría considerarse también, *Pintura de la vida cotidiana*.

4.7.6. Paisaje, Desnudo, Animales.

Cómo he planteado, el género del *Paisaje* en mi obra ha tenido que ver con la identidad, el sentido de pertenencia y el desplazamiento. Aquello conocido, lo desconocido o lo apropiado. El individuo que ve el paisaje lo absorbe y significa. Así en

²⁷¹ En la Plaza de Santo Domingo, calle de Cuba y República de Brasil, Centro Histórico; se imprimen tesis y toda clase de documentos; según se sabe incluso falsos.

mi experiencia un paisaje desértico, marino o celeste tiene mucho que ver con la forma en que percibo la Naturaleza.

Ya he mencionado, la relación entre el *Paisaje* y otros géneros como el *Autorretrato* y el *Retrato*, en un segmento anterior. En este caso, estará relacionado a los cuerpo humano y a los animales.

El *Desnudo* en los primeros semestres estaba más ligada al dibujo y a la gráfica. Sin embargo pinté un par de ellos, el díptico «Mujer con pollo» y «Hombre con barquito»; «Mujer con smog» en 1997. La primera obra dividida en dos espacios *Interiores* contiene a sendos personajes. Los muros de la habitación se funden con un *Paisaje* nocturno, y, particularmente en la segunda parte, el piso se vuelve mar. En el segundo ejemplo, una mujer como personaje principal tiene un fondo semiabstracto, lleno de texturas y formas. «Fallera orgánica» pintado en Valencia en el 98; es casi dibujo. A base de tinta china la línea forma la imagen, unida a algunos grafismos y áreas pequeñas de color. Un año después retomaría un *Desnudo* que hiciera en 1993, para el taller de la UABCS, y lo transformaría en «Composición ovalada en verde con una x, una flecha, un hombre y tres perros». De igual forma, la *Marina* del 92 titulada «Caimancito» transmuto en «Mirando» en el 99; configurándola dentro de la serie «Espectadores» con media muñeca y un perro de peluche mirando el mar. Es curioso ver cómo los animales se van insertando en los cuadros, cambiando totalmente el discurso de los mismos.

Por otro lado, «La Revancha de María Candelaria» (fig. 69) es un *Desnudo*. A partir de uno de los personajes más importantes del cine nacional de la época de oro; “Maria Candelaria”; propone por un lado, una crítica a la marginación; y por el otro, un cuestionamiento sobre el papel del *Desnudo* femenino dentro de la Historia del arte.^f El *Retrato* de una mujer preparada para atacar; no dejarse utilizar por el espectador como mero goce estético.

«Instalación. Marty, el artista de la naturaleza» de 2004 (fig. 74), es un cuadro de gran formato, dividido en cuatro escenas cual documentos probatorios de una instalación ficticia. En 2003 pasó el huracán Marty por la media península de Baja California Sur, alcanzando muy de cerca a La Paz, cosa extraña pues casi siempre se desvían. La playa de la curva de enfermería se vio afectada, formándose una “escultura” de arena por la acción del oleaje, lluvia y viento. Las palapas caídas sobre el suelo,

forman una “instalación”. Y es ahí donde entra el simulacro de la realización de un performance. Pequeños recuadros en las esquinas como símbolos, muestran las acciones y objetos que como artista hubiese tenido que utilizar para hacer la “obra”; un abanico de pie, una pala, una manguera, una cubeta de agua. Aire, tierra y agua.

«Vaca golfa» (fig. 75), por su parte, también es un trans-género. Comenzado en 2004, como *Paisaje y Retrato en grupo* de algunos compañeros de generación del FONCA. Con un camión en el paisaje semidesértico en el camino de Pichilingue a Balandra. Hablaba sobre la diversidad de origen de los artistas en cuestión. Después eliminé a los personajes y dejé sólo al camión; insuficiente en 2009, lo utilicé como espacio para tratar un tema, hace tiempo me molesta, el golf. Este deporte es absolutamente destructivo para el paisaje sudcaliforniano. Amplias zonas de ecosistema destruidas para poner pasto.

Opuestamente a «La Revancha...», «Desnudo-Paisaje» es un grupo de cuadros de pequeño formato, sobre el *Paisaje* como objeto de contemplación a la par del *Desnudo*. Ligados a lo más elemental del arte, la belleza. El Paisaje se debe respetar, como espacio en si mismo, pues es nuestro entorno. Habla a su vez del agua y la tierra como fuente de vida y la seducción de las formas. «Desnudo-Paisaje V», 2007 (fig. 78).

En la serie: «De_ciertos_paisajes», existe el *Paisaje* para ser enfrentado. Las choyas y cardones son formas maravillosas, reto para cualquier pintor; sobre todo en cuanto a mi interés por lo regional. Me interesa, pues, discurrir sobre el género del *Paisaje* a través del cactus como protagonista, como un elemento de identidad sudcaliforniana. Convertirlos en seres fantásticos, casi insectos, entes, formas ensambladas; reconstruyéndolos para hacer un ensayo plástico, trabajando con formas orgánicas explotando distintas posibilidades formales, compositivas, cromáticas. Lograr variaciones de un mismo motivo, experimentar.

Hacer un análisis sobre el género, en el que no solamente se deja contemplar, sino se modifica para defenderse del espectador-intruso. Retornando a su antiguo papel de naturaleza indomable, antes que el hombre tuviera la noción precisa de paisaje. Ya que, éste último como algo que nos intimida, que representa algún peligro, se ha visto mermado con las comodidades de la vida “civilizada”. Ahora son los cactus quienes debieran defenderse para sostenerse en su lugar, no ser removidos, para dar lugar a una casa de campo o una alberca.

Según Lippard²⁷² el término ecología puede entenderse en dos sentidos, uno relacionado a la naturaleza, y el otro, a las raíces. El paisaje es el bastión más importante en la identidad sudcaliforniana, por lo que su transformación cambia inexorablemente su esencia, su cultura. Por otra parte, los cardones son por lo general vistos como formas masculinas. Sin embargo, se pueden feminizar en determinadas composiciones, dando la posibilidad de lograr seres masculinos y femeninos, relacionándolos con la idea de fertilidad y vida, de sobrevivencia; en un lugar desértico, que muere y renace cada tanto.

En todo caso, lo más importante de este proyecto es la forma en que he interiorizado al paisaje, llevando al plano creativo mi percepción de la naturaleza en general.

Los *Animales* han aparecido en mi obra; además de perros, vacas, pollos y gatos; se suman camellos, nutrias, insectos y burros. He trabajado el tema de las vacas desde el año 97 con «Toro con corona» y «All men are different». «Composición a la vaca» del 99, (fig. 80), «Vaca marina» del 2000. A partir de 2007 reabordé al *Desnudo* como género; «Desnudo-Paisaje» se fundió con «De_ciertos_paisajes» para dar origen a las «Minovacas». El ponerle cabezas de vaca a los cuerpos, además de evidenciar el *Desnudo*, despersonalizándolo; lo relaciona a la Historia de la Pintura, a la cultura helénica, a lo pagano. Posteriormente realizaría también minotauros.

Los últimos cuadros del 2009, «Paisaje: minotauro» y «Paisaje minovacas» (figs. 72 y 73), son la continuación de la intervención del *Paisaje* por estos seres, parte humanos, parte vacas. Formas seductoras, que sin embargo, detienen la mirada al consolidarse como bestias. «Paisaje: minotauro» juega con la idea del deseo de posesión del paisaje; el problema es que no puede ser intervenido sin ser modificado. «Paisaje minovacas», a su vez, lo hace en relación a los géneros; relacionando la idea de los pictóricos y los humanos.

«Animales domésticos», del 2006 (fig. 76) se refiere también a la invasión humana en el *Paisaje* natural. Específicamente *El Tecolote*, playa de los panceños para su disfrute desde siempre; ha sido destruida en su esencia. Trailers-camp se convierten casi

²⁷² Lucy R. Lippard, *Mirando alrededor. Dónde estamos y donde podríamos estar* en Blanco, Paloma et al, *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp. 51-71.

en una colonia permanente una parte del año, quitándole la belleza; imposibilitando a los demás a convivir con la naturaleza de una manera directa.

Los espacios naturales son cada vez más intervenidos y menos accesibles, construcciones, motor-homes, proyectos de fraccionamientos “privados”, campos de golf; todo se vende, todo es propiedad privada. La utilidad del paisaje en “La Baja” se está volviendo turística, el paisaje se ve de lejos, ya no intimida, ya no pica, ni derrite, ni insola (por supuesto que insola, si se está en el lugar y hora justos). La sensación de apertura, lo ilimitado, la enormidad, la extensión se ha visto reducida por la cantidad de casas, vallas, construcciones, anuncios. El paisaje cotidiano (es decir, natural), ya no lo es tanto, en las ciudades, y en las playas cada vez menos. El paisaje no nos intimida, nos intimida la urbe. Así es menos accesible, más ajeno.

Dentro de otra dinámica, en «Art watching» (fig. 56) un gran burro representa al Arte; tres pequeños espectadores ven a lo lejos tratando de descifrar su significado. En «Viva México I y II», sustituyen a la realidad de la pobreza y miseria nacional. Los animales, principalmente domésticos, siempre han significado para mí una cercanía con la naturaleza, con la vida.

4.7.7. Pintura de Historia Bíblica y Religiosa

Finalmente terminaré con el apartado de *Pintura de Historia*; por obvias razones tenía que incursionar en este género, aunque impuro.

«Hacer de mi perro un C(h)risto» (fig. 66) compuesto a manera de retablo, genera un diálogo entre los pasos de la Crucifixión y el proceso de una obra de Christo (y Jeanne); además de pensar en los sacrificios que debe ser el artista para alcanzar la gloria.

No se trata de un políptico estrictamente, sino de recuadros a manera de viñetas, en sentido más contemporáneo. En una narrativa semi-lineal sucede la acción de convertir a mi perro en un “Christo”, es decir, en una obra de arte. Al tratar de envolverlo y amarrarlo a la usanza hecha famosa por este artista. Todo sucede en un parque, donde se ve pasto; para enriquecer la composición utilicé paletas de distintos tonos de verde para éste; incluso a veces, se convierte en tierra. De manera simbólica, como el manto de la virgen, la cobija roja (símbolo de la pasión, sangre) se torna azul o

amarilla. La obra tiene tema religioso, pero no es una obra religiosa. Representa una acción o performance, pero es Pintura. Es lo que llamo un género impuro. A propósito la exposición de *jóvenes creadores 2003-2004*, donde fue expuesto el cuadro, junto a «Retrato de Caza»;

Conformada por el mayor número de artistas –15 en total—, la sección de pintura se caracteriza por el predominio de la figuración, la atracción por la narración, la actualización de los temas tradicionales y la posproducción de origen fotográfico. [...] Al igual que Julieta Sánchez empalma el retrato animal con el paisaje natural entre referencias religiosas.²⁷³

«Judith y Holofernes» (fig. 71) es un tema de *Pintura de Historia, Bíblica*. La representación simbólica de la lucha entre la Pintura y el Arte conceptual contemporáneo; mediante un *Autorretrato* y el *Retrato* de Gabriel Orozco⁸ como Holofernes. De composición diagonal, el personaje principal, la cabeza, está en primer plano; sostenida por Judith; quien en la otra mano tiene el saco donde la guardará.²⁷⁴ La espada al lado derecho, sugiere la identidad de la mujer. Una cortina en el lado superior izquierdo alude al género pictórico. Particularmente en este ejemplo, la forma es sumamente importante, pero también el concepto. La pintura al igual que el Arte Conceptual se cohesionan a través de éstos, en diferente dimensión. Hay temas mayor o menormente tratados durante la Historia del Arte. Dentro de la *Pintura de Historia*, la temática es tomada, en ocasiones, en relación a algún acontecimiento contemporáneo (en este caso la pintura se relaciona innegablemente a la acción criminal de los Carteles). Esto por supuesto necesitaría desarrollarse como investigación paralela. Lo interesante sería descubrir cuáles temas se prestan para el desarrollo del discurso de los pintores contemporáneos.

Por último, es importante recalcar, la lectura de una obra se da según el bagaje cultural del espectador y del autor. También, gracias a la disposición del primero por entablar un diálogo con ésta, sumando su experiencia personal. Los géneros pictóricos, como hemos visto, son configuraciones abiertas a su reinterpretación; y esa será la riqueza de los mismos.

²⁷³ Blanca Gutiérrez Rosas. “Arte: jóvenes creadores. 2003-2004” en *Proceso, semanario de información y análisis*, número 1501, 7 de agosto de 2006, p.82.

²⁷⁴ Generalmente se representa a la criada que acompaña a la Carpa donde está el general del ejército enemigo, para seducirlo y matarlo. Lo contrario a Salomé, símbolo del pecado, quien mata a un personaje semidivino. Heroína victoriosa de su pueblo, ha sido tomada como ejemplo de mujeres fuertes, especialmente si son las autoras, como Artemisia Gentileschi, a principios del XVII.

4.8. Conclusiones

La Pintura como lenguaje lleva tiempo y esfuerzo entenderla; pero aún más aprender a hablarla; sin embargo, lo verdaderamente complicado es darse a entender. A pesar de los malos augurios está aún lejana de su fin; todo dependerá de quienes les interese conocerla. Habrá neófitos, cultivados, herederos, iniciados, expertos y demás que perpetuen la tradición. Como medio permite más de un acercamiento; con múltiples soluciones formales y conceptuales. Los géneros (im) puros son una posibilidad bien arraigada a su esencia, por lo que estarán presentes ineludiblemente. Como lenguaje inevitablemente se pervierte, se enriquece; se atrofian algunas palabras, nacen otras. Refleja el tiempo en que se vive; cada quien habla a su manera, con algún acento, entonación, caló, incluso dialectos, pero el mismo lenguaje. Para mí, el presente trabajo de tesis es hablar una lengua viva, entablar un diálogo con la historia pasada y presente. Comunicarme el entorno. Así, como toda conversación tiene ritmo, frases afortunadas, planteamientos, disgresiones; a la vez tendrá; errores, ideas fugaces, dudas.

Necesario era retroceder en el tiempo y, comprender de qué manera el uso de los géneros por parte de los artistas se da en espiral. El conocimiento de la Historia permite retroceder y avanzar en ella. Las coincidencias, similitudes y diferencias en la obra de los artistas muestran, precisamente, por un lado el conocimiento de la Historia; y por otro, las posibilidades de apertura. Siendo de suma importancia como creador plástico, dejar un testimonio de la producción propia y del punto de vista alrededor de ésta.

A lo largo de este trabajo he insistido en la importancia de la formación académica como detonante de conocimiento. Aunque por supuesto, no es la única forma de acercarse al Arte, sí da una perspectiva distinta. Enfocar la investigación alrededor de la ENAP-Academia de San Carlos, está relacionada, evidentemente, con mi propia formación. Muy distinta a la de siglos anteriores; mantiene la básica relación tanto maestro-alumno, alumno-alumno. El ambiente de convivencia, intercambio y aprendizaje será lo que promueva la relación entre la obra de producción, en este caso ligada a los géneros. Hemos visto, tiene todo un desarrollo desde su fundación a finales del siglo XVIII hasta la actualidad. Inscrita, por supuesto, en México cual universo cerrado pero relacionado al mundo exterior de la tradición universal del Arte. El texto refleja mis años de estudio, y la manera cómo he abordado el tema en el proceso plástico y teórico; inscribiendo mi obra dentro del universo pictórico.



55. *Mar Bermejo*, 2000



56. *Art watching*, 2000



57. *Trafalgar*, 1999



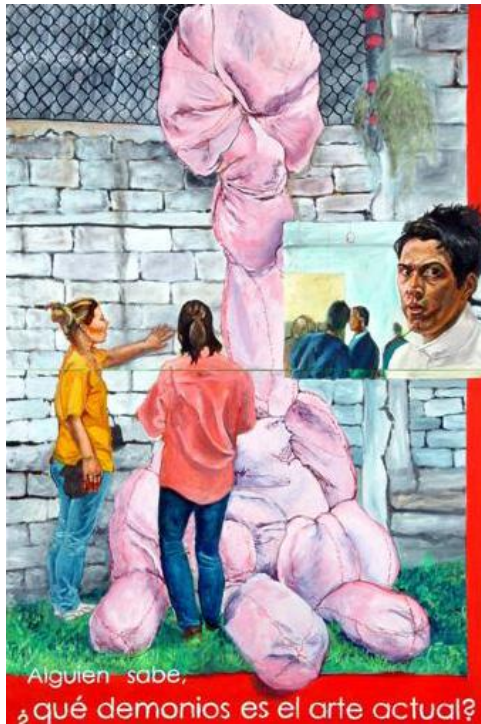
58. *El amansaguapos*, 2000



IN MOURNING FOR
PAINTING
RECENT DEATH



59. *De luto por la reciente muerte de la pintura*, 2002-2004



60. *Alguien sabe, ¿qué demonios es el arte actual?*, 2003, Colecc. ISC



61. *Retrato de Caza*, 2004



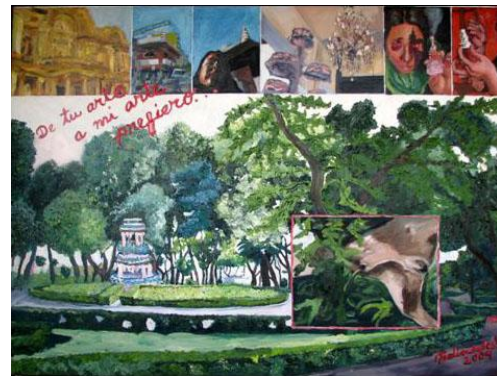
62. *Vico: Gabinete de aficionados*, 2003



63. *El arte de hacer bisquetés*, 2003-2004



64. *Retrato de Doris Hernández*, 2004



65. *De tu arte a mi arte*. 2004



66. *Hacer de mi perro un C(h)risto*, 2003-2004



67. *Toma un tomate. Jóvenes Creadores*, 2004



68. *Academia de San Carlos. Aspirantes a artistas*, 2005-2006



69. *La Revancha de María Candelaria*, 2006, Colecc. particular



70. *Mama, yo no quiero ser artista*, 2002



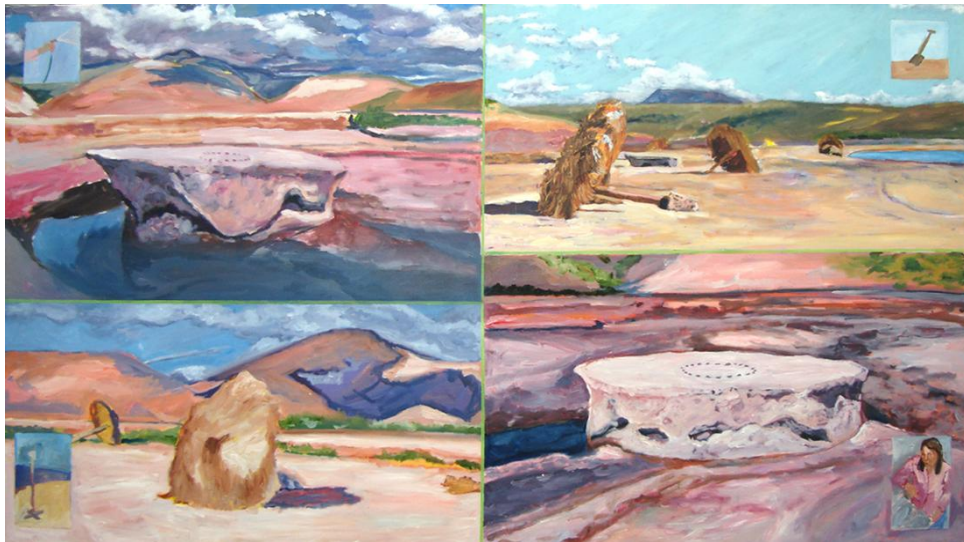
71. *Judith y Holofernes (Autorretrato con Gabriel Orozco)*, 2006



72. *Paisaje: Minotauro*, 2009



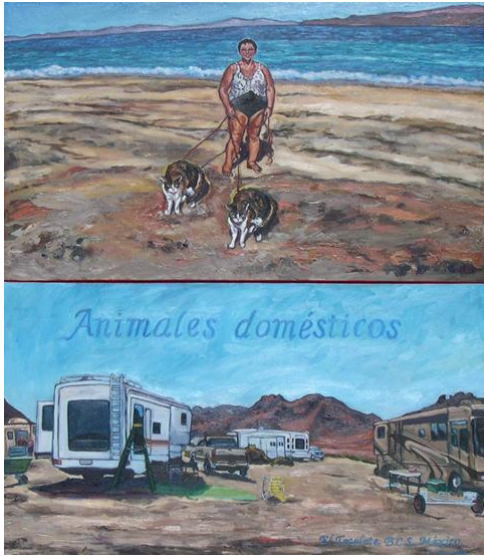
73. Paisaje: Minovacas, 2009



74. Instalación. Marty, el artista de la naturaleza, 2004



75. Vaca golfa, 2004-2009



76. *Animales domésticos*, 2006



77. *Boceto para instalación de una vaca clonada en el zócalo capitalino*, 2000-2001



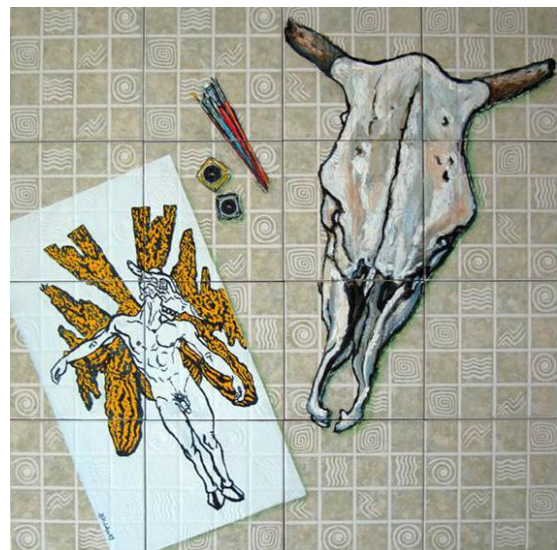
78. *Desnudo-Paisaje V*, 2007



79. *Con o sin título*, 2005



80. *Composición a la Vaca*, 1999



81. *Minotauro, simulacro*, 2009

Los géneros pictóricos son configuraciones formales y temáticas, las cuales conllevan el peso de su propio desarrollo histórico. Han sido utilizados, por un lado, como espacio práctico de la plasticidad del medio conjunto con los valores formales de la pintura. Y como espacio discursivo metapictórico. Por el otro, como espacio de proyección de temas sociales, individuales, políticos, económicos, etc.

En México específicamente, hemos visto la profunda presencia de la *Pintura Religiosa* a lo largo de los años novohispanos, sobreviviendo al siglo XIX, y decayendo en el XX. Sin lugar a dudas, este género fue básico para la consolidación de la fe en el Nuevo Mundo, y también como bastión identitario y de diferenciación. El género servía, a través, de los múltiples ejemplos y reproducciones como escuela para los pintores y aprendices llegados o nacidos a tierras americanas. Después en los gremios y finalmente en la Academia. Presente en las galerías y Salones a disposición de los alumnos, servirán como referente y luego, como espacio de experimentación plástica y formal. En el XIX, tuvo una nueva interpretación con Pelegrín Clavé y su tendencia nazarena, transmitida a sus alumnos. A partir del siglo XX, el tema como otros, se torna opcional como otros, según los intereses del autor.

La temática social, política y económica se encontrará cómoda en géneros como el *Retrato*, la *Pintura de Historia* reciente, contemporánea, bíblica. Incluso se verán nacer nuevos géneros y subgéneros: *Pintura de Castas* y los *Arcángeles* novohispanos. A través de biombos se contará la Historia de la Conquista. Cuadros de *Plazas*, contarán a su vez, los acontecimientos político-sociales de la capital de las Colonias, convirtiéndose en un espejo de la estructura social y económica de la sociedad novohispana. Los *Cuadros de Castas* pensados como postales, nacen para ser vistos en Europa. Dar a conocer tanto la diversidad y buena organización social y civilidad; como la riqueza de los productos americanos. Posteriormente toma fuerza como género, y se desarrolla como espacio de los más diversos temas de la *Vida cotidiana*, en ocasiones convirtiéndose en *Retratos*. Además de ser Cuadros de Castas, integran *Bodegones*, *Jardines*, *Retratos*, *Interiores* y *Cuadros de Costumbres*. Algún maestro integrado a la reciente Academia abordará este género, como transición. Un siglo más tarde Agustín Arrieta, será un epílogo de la pintura popular y la Académica. *Paisaje Urbano*, *Tipos populares*, *Escenas costumbristas*, y muchos de los temas tratados por los pintores viajeros, se fundirán en su obra, dándole un nuevo significante con tintes independentistas.

El siglo XIX, será uno de gran despliegue dentro de la Historia de los géneros. Nuevas temáticas sociales con temas populares tendrán cabida en la Academia. Dándose temas tan diversos como pintura de Historia antigua hispana como antigua indígena. Nuevas visiones sociales y de costumbres evidenciarán, un México siempre sincrético.

Será el siglo del *Paisaje*, que junto con los demás géneros, será un espacio de discurso formal y temático. Nuevas formas de pintar, nuevos estilos. El Romanticismo y el Naturalismo se verán ejemplificados. La identidad nacional, tomará un carácter particular en la obra de Velasco. Transformándose en el siglo XX, en *Paisajes* rurales, modernos, urbanos, con perfil modernista. Rivera pintará todos los géneros, y su obra, será un ejemplo efectivo, para entender a su tiempo. Uno de cambio social, político, nueva estructura de identidad nacional. Será un puente entre academicismo y vanguardia.

El *Retrato*, será también un espacio de consolidación social, y vehículo importante de Identidad novohispana. En la Academia, no era permitido los alumnos pintaran este género abiertamente por razones distintas; fue hasta el siglo XIX, cuando serán establecidos como temas oficiales. Tanto los *Retratos de artistas*, *Autorretratos* de pintores, *Retratos de aparato* de personajes de la alta sociedad, incluidos, gobernantes pasajeros y continuos como Santa Ana y Maximiliano, reafirmarán el estatus del pintor; convirtiéndose en vehículos de progresión social y económica. En el siglo XX, se aglomerarán el Retrato popular y el académico, estableciendo una nueva sociedad diversa y “revolucionaria”. Este siglo, acunará vanguardias internacionales, y dará vida a las propias. Varios géneros serán en medio para la experimentación plástica.

El *Desnudo* acrecentará su presencia con los años. En la pintura pre-académica recordemos está presente en pocos casos. Al fundarse la Academia, el género será más una herramienta de aprendizaje, a través del dibujo. Para el siglo XIX, entrará en cuadros ya religiosos, ya alegóricos, inmersos en otro género. Poco a poco se desliga de la narración, para transmutarse en género puro en el XX. En el siglo XXI, hay toda clase de opciones para representarlo. Con modelo natural, revistas, medios electrónicos, el dibujo académico como tal está casi extinto. Sin embargo en casos como Daniel Lezama se mantiene.

Otros géneros y subgéneros como: *Flores*, *Animales*, *Gabinetes*, *Colecciones*, *Bodegones*, etc., se verán en menor medida en la producción de los maestros y egresados de la Academia-ENAP; pero estarán presentes.

Después del decaimiento de la Escuela mexicana de pintura y el Muralismo; y habiéndose manifestado el Simbolismo, el Estridentismo, a mediados del siglo XX la pintura mexicana se vuelve abstracta, de ruptura. Los géneros continúan su existencia. Nuevas disciplinas entran al escenario como el performance, videoarte, instalación, etc. Sin embargo, para cerrar esta tesis, es necesario aterrizar en la década de los 90. Y, darnos cuenta de una nueva aproximación a los géneros, cómo se ha dado recurrentemente a lo largo de la Historia. A grandes rasgos, han sido espacios de experimentación y discurso temático. En época reciente, se han convertido en metapictóricos y conceptuales.

He presentado algunos ejemplos de obra tanto de alumnos como de maestros pertenecientes a la ENAP. De los cuales he tenido noticia a través de mis años de formación, no por eso, significa estén todos los que trabajen con los géneros. Sin embargo, realicé una buena selección, tomando en cuenta la interrelación entre ellos. Debo decir, a pesar, de ir conociendo su pintura, nunca he tenido una relación directa de trabajo. Como mencioné en capítulos anteriores, Patricia Soriano fue tutora de mi generación en el FONCA, junto con Francisco Castro Leñero; teniendo un breve acercamiento con ambos. Con Ulises García y Luis Argudín, he tenido algunas conversaciones, les mostré mi carpeta de trabajo durante la licenciatura, pero no puedo considerarlos mis maestros. A Argudín lo he oído en dos conferencias y una clase; he empezado a leer su libro. Los compañeros de quienes he visto la obra más ampliamente en vivo han sido Gabriel Carrillo, Claudia Estévez y Daniel Lezama. Más recientemente de Miguel Ramos. Los demás conozco su obra; Hazael González y Aideé de León; sobretodo por medios electrónicos. Carrillo, González y Ramos, por su lado, han trabajado muy de cerca. La escuela como ambiente vinculante; es lo que he querido plantear en este trabajo de investigación y análisis.

Tenemos intereses comunes en relación a los géneros. Notándose las evidencias en el trabajo; sin embargo, personalmente tengo mi propio camino.

En mi obra, el tema de la Identidad salta a la vista; como individuo y como artista, está presente en varias de mis series. El *Paisaje*, en primera instancia se da en relación a los lugares en que he estado. En series como «Credenciales», «Rostros Conformantes» se relacionan íntimamente al *Retrato*. En «52 cartas sin baraja y un comodín», «Espectadores», al *Paisaje Urbano* por un lado y al *Natural* por el otro. En los últimos de la serie «De_ciertos_paisajes» existe una búsqueda del *Paisaje* puro, para al final resignificarlos con figuras, mitad *Desnudos* mitad *Animales*.

En segunda instancia, los demás géneros que he utilizado giran alrededor de manera global al Arte e Identidad. *Plazas, Gabinetes, Animales, Autorretratos, Interiores y Pintura de Historia Bíblica*. En serie como «Arte», «Hefesto», se convierten en reflexiones sobre lo que soy yo, el otro y el Arte.

Lo difícil en clasificar los cuadros en ocasiones, sugiere su “impureza”; la idea de los géneros como puros e impuros radica en la posible convivencia con otros. Como hemos visto, entre más observemos un cuadro, más relación encontraremos con la Historia del Arte. Sin embargo, el artista puede hacerlo de forma consciente y discurrir a través de los géneros, sobre propiedades de la disciplina y distintos temas. Es ahí donde entra, su conformación histórica con la obra actual propuesta.

En un tiempo de realidad digital, donde es posible ver obra pictórica de amplio radio tanto geográfico como temporal, en internet. Donde los artistas podemos subirla (aun no tengo blog ni página), es necesario dejar un testimonio escrito sobre nuestra obra; y sus razones. Relacionándolas con la obra de contemporáneos, estableciendo un diálogo. La búsqueda en el pasado, nos hará comprender mejor el presente, cuestionarnos sobre el quehacer futuro. Pertinente para el pintor y el espectador. Razón por la cual hice un recorrido histórico.

El presente trabajo como investigación, reflexión, comprensión y proyección de ideas, fue satisfactorio. Me gustaría continuar el tema con carácter más crítico y de confrontación. Necesario, era sin embargo, abordarlo originalmente tal cual, como parte de mi formación académica. Presentando la obra de los artistas contemporáneos dentro de una línea de tiempo, para comprender la Historia de los géneros, y la importancia de su situación hoy día. No dejar la oportunidad de hablar del tema desde su momento histórico.

Finalmente, una de las problemáticas de los “metagéneros”, como todo en el Arte, se da cuando se convierte en moda. Obviamente no estamos hablando de una vanguardia, pero cuando el discurso está relacionado al desarrollo y propuesta de un pintor en su contexto; será válido y concordante. Mas, cuando se ve como una fórmula—lo que se hace en los talleres, gana apoyos, está presente en bienales—; pierde efectividad y riqueza. En mi opinión, una obra rica y artística, será aquella contenga un discurso razonado, profundo, crítico, tal vez, con humor; y; fuerza formal.

Cuento Cuatro

Frente al papel en blanco, decidió comenzar una bestia, una esfinge, un minotauro, una sirena. Cualquier personaje mítico, o para ser exactos, neo-mítico. Cabeza de hombre, torso y senos de mujer, cuartos traseros de pollo, patas de liebre. Cabeza de perro, torso de hombre, patas de chango y pies de mujer. Rostro de niña, alas de libélula, torso de gaviota y cola de atún.

Así era un poco el Arte actualmente, un especie de monstruo asimbólico. Hubo un tiempo en que se creía de corazón y mente en las sirenas, en los cíclopes, en santa Claus, por qué no admitirlo. O cuando menos podríamos decir, la gente creía hubo un tiempo efectivamente existieron. Bastante rica es la mitología, ya sea romana, griega, celta, nipona.

Incluso las personas entendían la iconografía de los santos como ahora se saben de memoria los poderes y vulnerabilidades de los súper héroes. Para comprender mejor los cuadros Mitológicos hay que saber las historias, no tener miedo de aprender cosas nuevas.

El rostro de niña se carcajeo,

—Por favooooor, quién quiere aprender cosas nuevas?, ¿tú?, —se dirigió a su creador/ra. Si a mí nada más me pintaste al ahí se va, lo primero que se te ocurrió. El surrealismo, la escritura automática y los cadáveres exquisitos ya fueron. Tuvieron su tiempo hace casi un siglo.

—No estoy tratando de ser surrealista, simplemente quería liberar la imaginación, disfrutar del hecho de pintar y usar los colores.

—¡Qué simplista!

—Dirás lo que quieras, pero no puedes refutar que te creé con una estupenda personalidad. Crítica, mordaz, y con un hermoso rostro de niña.

—Vaya favor, quién te dijo que quería ser una niña con cola de pescado por toda la eternidad.

—¡Ggguuuaa! ¡Ggguuuaa!, —ladraba el cabeza de perro, desesperado por comunicarse. Tratando de escribir a la vez con sus manos humanas en la superficie blanca de la hoja.

—Ya cállate Perro, o debiera decir Chango, —el Cabeza de hombre habló pausadamente. Todos nosotros tenemos algo que decir, en cierto nivel tenemos que ser coherentes, sino el espectador no nos va a entender, o pero aún, mirar.

—Quién lo diría, Patas de pollo, tienes déficit de atención. —le dijo el Rostro de Niña.

—No seas peleonera, —le interrumpió el/la pintor/a. Tiene razón, si quiero pintar criaturas neo-mitológicas tengo que ser capaz de plantear y proponer algo, de eso se trata el Arte ¿o no?

El Cabeza de perro levantó su pata de chango en señal de mearse en “la verdad absoluta”. Mientras los demás lo veían horrorizados.

—¿Qué estás haciendo, crees es gracioso? Debo decirte que ya lo hicieron antes. — le gritó el Cabeza de hombre.

—En realidad no es un buen argumento —negó la/el artista. Muchas cosas ya las han hecho antes, lo interesante es saber por qué y cómo hacerlo aquí y ahora. Como los géneros tradicionales, ya los han hecho antes, pero el chiste es hacerlos de nuevo. Lo esencial es tener un buen discurso y una técnica aceptable.

— ¡Ah sí! Tú estás peor que nosotros, pintor o pintora, de qué rayos me hablas. Hablando de géneros, ¿qué demonios eres?

—Bueno el arte no tiene género, no es masculino ni femenino. Sino ambos a la vez.

—Vaya, ahora resulta que el arte es Hermafrodita.

—Pues sí. Tiene la capacidad de ser meramente femenino, meramente masculino, o ambos, o neutro.

—Resultado, nulo. Si es todo no es nada.

—Tiene relación a aquella famosa frase, de “a su imagen y semejanza”, sabes, está ligada al arte. Si Dios es la imagen y semejanza de cada uno de nosotros, quiere decir que *es* todas las posibilidades. El Arte también, es todas las posturas, a veces es desde el punto de vista de una mujer a veces de un hombre. Puede ser asexuado, o incluso que una mujer tenga un punto de vista masculino o un hombre uno femenino. El arte es una “invención”, puede ser cualquier cosa.

—Estamos hablando de cosas distintas. Me estoy mareando. Eso de “en gustos se rompen géneros” también aplica al arte, por lo visto. Perversiones, incluso, como aquella mujer que nomás pinta manzanas, manzana tras manzana; aparte de Eva es la más obsesionada.

—No confundas, no se trata de manzanas. Se trata de símbolos, el pecado es el conocimiento, el principio de algo. Podría ser el principio del Arte mismo.

Agobiada/o soltó el pincel y los dejó solos, ¿quién dice que no sé diferenciar lo real de lo fantástico, lo tangible del simulacro, lo visible del concepto?

No muy convencida/o se alejaba del *Estudio del pintor*. Subgénero también, lo sabía, pero estaba ya tan cansada/o de categorizar el mundo.

Decidió ir mejor a otro *Interior*, su recámara y, durmió plácidamente.

Bibliografía.

ACEVEDO, Esther (coord.), Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950), tomo III, México, CONACULTA (Arte e Idea), 2002, 318 pp. il.

.....Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860), tomo I, México, CONACULTA (Arte e Imagen), 2001, 385 pp. il.

.....Arturo Camacho, Fausto Ramírez y Angélica Velázquez Guadarrama, Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX, t. I, MUNAL/IIIE-UNAM/CONACULTA/INBA, México, 2004, 415 pp. il.

AMERLINCK de Corsi, M^a Concepción, Pintura de retrato en México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 2, II. UNAM/CONACULTA, México, 1994, pp. 227-255.

BÁEZ MACÍAS, Eduardo, Fundación e historia de la Academia de San Carlos, Departamento del Distrito Federal, Secretaría de Obras y Servicios, México, 1974, 111 pp. il.

..... Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran, México, UNAM-IIIE, 2001, 127 pp. il.

BARGELLINI Clara y Elizabeth FUENTES, Guía que permite captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos, 1778-1916, México, ENAP/ IIE/ UNAM, 1989, 217 pp. il.

BLANCO Fenocio P. Anthinea, Alejandro DE ANTUÑANO Mauer y Reed DILLINGHAM, Plazas Mayores de México. Arte y Luz. Fundación Bancomer/Clío, 318 pp.

BROWN, Thomas A., La Academia de San Carlos de la Nueva España, trad. María Emilia Negrete, México, Deffis-SEP (SepSetentas), 1976, 2 v., 299 pp.

CALVO SERRALLER, Francisco, Los géneros de la pintura, España, Taurus, 2005, 375 pp. il.

CROW, Thomas, Pintura y Sociedad en el París del siglo XVIII, Madrid, Nerea, 1989, 382 pp.

.....El arte moderno en la cultura de lo cotidiano, Madrid, NEREA, 1989, 254 pp.

VARGAS Lugo Elisa, Xavier MOYSSÉN y José Guadalupe VICTORIA, Homenaje Nacional José Agustín Arrieta (1803-1874) (Catálogo Exposición), México, MUNAL-INBA, 1994, 264 pp. il.

CLARK, Keneth, El desnudo. Un estudio de la forma ideal, trad. Francisco Torres Oliver, España, Alianza Forma, 1996, cuarta reimpresión, 425 pp., il.

CURIEL, Gustavo, Angélica VELÁZQUEZ, Antonio RUIBAL y Fausto RAMÍREZ, Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950, (Catálogo Exposición) México, Fomento Cultural Banamex, 1999, 363 pp. il.

DANTO, Arthur C., Mark Tansey: Visions and Revisions, Japan, Christopher Sweet editor, 1992, 143 pp. il.

GARIBAY, Roberto Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, Estudios de Posgrado/ENAP/UNAM, 1990, pp.10. il.

GALLEGO, Julián, El cuadro dentro del cuadro, España, Cátedra, 3^a, 1991, 187 pp.

GARCÍA BARRAGÁN, Elisa, José Agustín Arrieta. Luces de lo cotidiano, prólogo de Ruben Bonifaz Nuño, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1998, 143 pp. il.

DEBROISE, OLIVIER, Diego Rivera. Pintura de caballete y dibujos, México, Fondo editorial de la plástica mexicana, 1986, 158 pp. il

.....Diego de Montparnasse, México, FCE (Lecturas mexicanas), 1985, 135 pp.

.....Homenaje a los artistas de Montparnasse, los contemporáneos de Diego Rivera (catálogo de exposición en el Museo Dolores Olmedo Patiño), México, ZURICH-Museo Dolores Olmedo P., 1998, 149 p. il.

.....Diego Rivera Hoy, Simposio sobre el artista en el centenario de su natalicio (llevado a cabo en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes) México, SEP/INBA, 1986, 256 pp.

Diccionario de la lengua española. 21ª, 2 Vol., .Ed. España. Real Academia Española. 2000, 2133 pp.

FAERNA, José María y Adolfo GÓMEZ, Conceptos fundamentales de arte, España, Alianza ed., (Arte y música) 2000, 203 pp.

FAVELA, Ramón, Diego Rivera: los años cubistas (catálogo de exposición en el Museo Nacional de Arte), México, INBA/Museo Nacional de Arte, 1985, 145 pp. il.

FERNÁNDEZ, Justino, El arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XIX, 2ª edición, México, IIE-UNAM, 1993, v. I, 256 pp. il.

.....El arte moderno y contemporáneo de México, 2ª ed., México, IIE-UNAM, 1993, v. II, 521 pp. il.

FUENTES, Elizabeth, Arte y Ciencia (XXIV coloquio internacional de historia del arte), La ciencia al servicio del arte: la enseñanza de anatomía en la Academia de San Carlos, México, UNAM-IIE, 2002, pp. 277-300.

.....El desnudo en el siglo XIX, dibujo de Pedro Patiño Ixtolinque, México, ENAP-UNAM, 1986, 32 pp. il. (catálogo exposición presentada en la Academia de San Carlos en julio-septiembre de 1986).

..... Historia Gráfica. Fotografías de la Academia de San Carlos 1897-1940, México, UNAM/CONACYT, 2007, 276 pp. il.

.....Presencia de la mujer en la Academia, México, ENAP-UNAM, 1990, 27 pp. il.

FRANCASTEL, Pierre y Galienne Francastel, El retrato, España, Cátedra (cuadernos de arte), 1995, 236 pp.

GALLEGO, Julián, El cuadro dentro del cuadro, Madrid, Cátedra, 3era edición, 1991, 187 pp.

GARCÍA BARRAGÁN, Elisa José Agustín Arrieta. Luces de lo cotidiano, prólogo Rubén Bonifaz Nuño, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1998, pp.

GARIBAY, Roberto S., Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, UNAM-ENAP, 1990, 56 p. il.

- GOLDMAN, Shifra M., Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio, México, IPN-Ed. Domés, 1989, 284 pp.
- HAMILL, Pete, Diego Rivera, N.Y., Harry N. Abrams, 1999, 207 p. il.
- HEIDEGGER, Martin. Arte y Poesía, México, FCE, 1978, 148 pp.
- KENETH, Clark, El desnudo. Un estudio de la forma ideal. Traducido por Francisco Torres Oliver. Cuarta reimpresión, Alianza Forma, España, 1996, 425 pp. il.
- KATSEW, Ilona, La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII, México, CONACULTA/Turner, 2004. 239 pp. il.
-Las academias de arte (VII Coloquio Internacional en Guanajuato), México, UNAM-IIE, 1985, 362 pp.
- LEE, Renssealaer W., Ut pictura poesis. La teoría humanística de la Pintura, Madrid, Cátedra (Ensayos de Arte), 1982, 150 pp.
- LIPPARD, Lucy R., *Mirando alrededor. Dónde estamos y donde podríamos estar* en Blanco, Paloma et al, Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp. 51-71.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, Una visión del arte y de la historia, t. III, México, IIE-UNAM, 332 pp.
- MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, El retrato: del sujeto en el retrato, España, Ediciones de Intervención cultural, 2004, 288 pp. il.
- ORTIZ Angulo, Ana, La pintura independiente de la Academia en el siglo XIX, México, INAH (Colección científica), 129 pp. il.
-Panorama Histórico de la Academia de San Carlos, México, UNAM-ENAP, 1961, 16 pp.
- PÉREZ Vejo, Tomás y Marta Yolanda QUEZADA, De novohispanos a mexicanos. Retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición, México, INAH, 2009, 213 pp. il.
- RAMÍREZ, Fausto, *Saturnino Herrán: Itinerario estilístico* en Saturnino Herrán. Jornadas de Homenaje, México, UNAM-IIE (Cuadernos historia del Arte 52), 1989, pp. 12-52.
- RODRÍGUEZ Moya, Inmaculada, La mirada del Virrey: iconografía del poder en la Nueva España, Universitat Jaume, 2003, 229 pp. il.
- RUÍZ Gomar Rogelio, Nelly Sigaut y Jaime Cuadriello, Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España, t. II, México, MUNAL/UNAM/IIE/ CONACULTA/INBA, 2004, 427 pp. il.
- SABAU GARCÍA, M^a Luisa, México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 2, t. II, México, SER/UNAM/CONACULTA, 1994, pp. 321. il.
- SCHERER García, Julio, Siqueiros, la piel y la entraña, 2ed., México, CONACULTA, 1996, 137 pp.
- STOICHITA Victor I., La invención del cuadro, tr. Ana Maria Coderch, Barcelona, Serbal, 2000, 301 pp.

TOUSSAINT, Manuel, Pintura Colonial en México, México, IIE-UNAM, 1965, pp. 309. il.

VARGAS LUGO de Bosch, Elisa y José Guadalupe VICTORIA, Bosquejos de México. Siglo XIX (Catálogo Exposición), México, 1987, 106 pp. il.

VELÁZQUEZ GUADARRAMA, Angélica, *Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad* en Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950, México, Fomento Cultural Banamex, 1999, pp. 158. il.

Otras fuentes. Medios impresos y digitales. Catálogos, trípticos de exposiciones.

LÓPEZ PARADA, Esperanza “Monjas Coronadas: una exposición de pintura novohispana”, en Letras libres (artes plásticas), mayo 2005, México.

FAESLER, Carla, Con-su-mismo paisaje (mini-catálogo), Exposición *Acumulaciones* de Gabriel Carrillo de Icaza, ENAP, México, septiembre 2002.

GARCÍA, Marisol, “Bosquejos para la eternidad” en Los universitarios. UNAM, quinta época, número 2, 1999, p. 4.

GARCÍA, Ponce de León Ulises. *Arte Segunda llamada, segunda...*, (Tríptico-Catálogo de la exposición Pintura), Galerías 2 y 3. ENAP-UNAM. México, 2001.

GUTIÉRREZ; Rosas Blanca. “Arte: jóvenes creadores. 2003-2004” en Proceso, semanario de información y análisis, número 1501, 7 de agosto de 2006, p.82.

MÉZQUITA Méndez. “El Macay, desde la otra península. Muestra de arte de Baja California Sur en una colectiva” en Diario de Yucatán, Cultura, 01 de agosto de 2009.

SÁNCHEZ HIDALGO Hernández, Julieta, El recuadro como elemento compositivo de la obra bidimensional. La pintura y otros medios visuales, (tesis licenciatura), México, ENAP-UNAM, 2004, pp. 230. il.

VALLEJO Delgado, “Discurso y forma en el Arte y la Estética Contemporánea” en Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación, Año III, nº 5, Diciembre 2003, pp. 261-264. *Universidad de Granada*.

.....II Concurso de Pintura Johnnie Walter (Museo de Arte Moderno), México, 1999, 49 pp. il.

.....Creación en Movimiento, jóvenes creadores generación 2000-2001, (CONACULTA-FONCA), México, 2002.

.....Creación en Movimiento, jóvenes creadores generación 2003-2004, (CONACULTA-FONCA), México, 2004.

.....Creación en Movimiento, jóvenes creadores generación 2003-2004, (CONACULTA-FONCA), México, 2005.

<http://www.cnca.gob.mx/cuerpo/t11.html>).

<http://www.youtube.com/watch?v=4iLL7Nfnb0>

<http://luisargudin.blogspot.com/>

<http://www.aideedeleon.com/>

<http://arte-hazael.blogspot.com/>

<http://gabrielcarrillodeicaza.blogspot.com/>

<http://sic.conaculta.gob.mx>

<http://impreso.milenio.com/node/8653294>

[http://www.yucatan.com.mx/noticia.asp?cx=17\\$0100000000\\$4126950&f=20090805](http://www.yucatan.com.mx/noticia.asp?cx=17$0100000000$4126950&f=20090805)

http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/imago/ima_curiel06.html

Fichas obra

1. Anónimo, *Caballero Jaguar*, Murales Ixmiquilpan, Hidalgo, Fresco sobre muro, s. XVI.
2. Baltasar de Echave Ibía, *San Juan Evangelista*, Óleo sobre lámina, 43.3 x 43.4, s. XVII. MUNAL, INBA. Cd. de México.
3. Juan Correa (atribuido), *Entrevista de Cortés y Moctezuma. Las Cuatro Partes del Mundo*, (Originalmente, óleo sobre tela de cáñamo, cenefas en oro con un empaste a base de yeso y cola para formar relieve. Reentelado en 1979 con lino holandés, bastidores de madera modernos, clavos de madera modernos, bisagras de metal modernas, bandas de cuero moderno en los bordes del biombo. Restaurado en 1979 por el equipo de Manuel Serrano Cabrera. Fue separado en dos secciones en 1983). 2500 cm. x 6000 cm., s. XVII.
4. Andrés de Concha (atribuido), *El martirio de San Lorenzo*, óleo sobre madera, 223.5 x 165.9 cm., s. XVI-XVII. MUNAL.
5. Agustín Arrieta, *Puesto de agualoja*, óleo sobre tela, 69 x 93, 1860. Museo Nacional de Historia, INAH.
6. Alonso Vázquez (atribuido), *San Miguel Arcángel*, óleo sobre tela, s. XVI.
7. Nicolás Rodríguez Juárez, *Retrato del infante marqués de Santa Cruz*, óleo sobre tela, 166 x 110 cm., 1695. MUNAL.
- 7ª. Anónimo, *De albina y español produce negro torna atrás*, óleo sobre lámina, 46 x 55 cm., s. XVIII. Col. Particular.
8. Nicolás Rojo, *Jesús es recibido en la casa de Martha y María*, óleo sobre tela, 109 x 170 cm., s. XVI. Col. CNCA. Parroquia de la Soledad. San Pedro Tlaquepaque, Jalisco.
9. Atribuido a José de Ibarra, *De español e india, mestizo*, óleo sobre lienzo, 164 x 91 cm., 1745. Museo de América, Madrid.
10. Mariano García, *Antinoo*, Grafito sobre papel, 62 x 42 cm., 1794. San Carlos-ENAP, UNAM.
11. Saturnino Herrán, *Nuestros Dioses*. Estudio. Crayón acuarelado sobre papel, 58.5 x 37 cm., 1916-1918. Col. INBA, Museo de Aguascalientes, México.
12. Felipe Gutiérrez, *La amazona de los Andes (La cazadora de los Andes)*, óleo sobre tela, 100 x 160 cm. 1848 (cat. 1891). MUNAL.
13. Saturnino Herrán, *El rebozo*, óleo sobre tela, 121 x 112 cm., 1916. Museo de Aguascalientes, INBA.
14. Santiago Rebull, *La muerte de Abel*, óleo sobre tela, 245.3 x 167.7 cm., 1851. MUNAL.
15. Leandro Izaguirre, *El suplicio de Cuauhtémoc*, óleo sobre tela, 294.5 x 454 cm., 1893. MUNAL.
16. Pelegrín Clavé, *La primera juventud de Isabel la católica al lado de su madre enferma*, óleo sobre tela, 228 x 226 cm., 1855. Col. Museo de San Carlos, INBA. Cd. de México.
17. José Jara, *El velorio*, óleo sobre tela, 178 x 134.5 cm., 1889. MUNAL.
18. Juan Cordero, *Retrato de los escultores Tomás Pérez y Felipe Valero*, óleo sobre tela, 106.5 x 85 cm., 1847. MUNAL.
19. José María Velasco, *Valle de México con milpa de la hacienda Mier y Terán (Hacienda de Coapa y Valle de México)*, óleo sobre tela, 85 x 125 cm., 1898. Banco Nacional de México. Cd. de México.
20. Lucía Barba, *Un encuerado en la azotea II* (De la serie un encuerado en la azotea), óleo sobre panel, 120 x 90 cm., 2000.
21. Daniel Lezama, *Marina sobre fondo claro*, 2000
22. Diego Rivera, *Lupe Marín*, 1938. Óleo sobre tela, 171 x 122.3 cm. CONACULTA/INBA. Museo de Arte Moderno. Cd. de México.
23. Diego Rivera, *El matemático* (retrato del Sr. Parescet), 1919. Óleo sobre tela, 115.5 x 80.5 cm. Col. Museo Dolores Olmedo. Xochimilco, México.
24. Diego Rivera, *Paisaje Zapatista*, 1915. 145 x 125 cm. Óleo sobre tela, 145 x 125 cm. Col. Marte R. Gómez, CONACULTA/INBA. MUNAL.
25. Diego Rivera, *Cuchillo y fruta frente a la ventana*, 1917. Óleo sobre tela, 91.8 x 80.5 cm. Col. Museo Dolores Olmedo.
26. Gabriel Fernández Ledesma, *Paisaje, industrial*, s/f. Óleo sobre tela, 60 x 52. Col. Particular.
27. Diego Rivera, *Bailarina en reposo*, 1939. Óleo sobre tela, 164 x 94 cm. Col. Museo Dolores Olmedo.
28. *Retrato de la niña Elenita Carrillo*, 1952-1954. Óleo sobre tela, 104.5 x 55 cm. Col. Elena Carrillo F.
29. Diego Rivera, *Retrato de Elena Flores Carrillo*, 1952-1954. Óleo sobre tela, 140 x 221.08 cm. Col. Elena Carrillo F.
30. Diego Rivera, *El modisto Henri de Chantillon*, 1941. Óleo sobre masonite, 121 x 152 cm. Col. Vicky y Marcos Micha.
31. Diego Rivera, *Día de muertos*, 1944. Óleo sobre masonite, 73.5 x 101 cm. CONACULTA/INBA. Museo de Arte Moderno.
32. Luis Argudín, *Proyecto Velasco grande*, 2004. Óleo sobre tela.

33. Ulises García, *Amor profundo, amor sacro y bella indiferencia*, 1998. Óleo sobre madera, 90 x 150 cm. Políptico.
34. Patricia Soriano, *Perro*, 2004. Óleo sobre tela.
35. Daniel Lezama, *La gran noche mexicana*, 2005. Óleo sobre lino, 240 x 320 cm. Col. Gunter Rohnde, Puebla.
36. Gabriel Carrillo, *Árido, seco por la tarde*, 2003. Óleo sobre tela, 120 x 160 cm.
37. Miguel Ángel Ramos, *La fletación*, 2008. Óleo sobre tela.
38. Claudia Estévez, *Autorretrato*, 1998. Óleo sobre tela.
39. Hazael González, *Gabriel, el Gabo*, 2001. Óleo sobre tela, 120 x 100 cm.
40. Aidée de León, *Desde el Alba, en 21 tiempos (zona oeste centro de la Ciudad de México)*, 2005. Óleo sobre madera. 21 piezas.
41. Lucía Barba, *Así*, 2001. Óleo sobre tela, 120 x 91 cm.
42. Mariana Pereyra, *Progresión de nubes* (detalle), 2003. Óleo sobre tela, 40 x 160 cm. (total).
43. Enrique Minjares, *Montaña rusa*, 2005. Acrílico sobre vinil, 90 x 90 cm.
44. Francisco Trejo Candelas, *Reflejo (03) Lucía*, 2003. Óleo sobre tela, 130 x 200 cm.
45. Elizabeth de Jesús, *19:45 en Berlín*, 2005. Óleo sobre tela, 125 x 80 cm.
46. Abraham Jiménez, *Sin título*, 2008. Óleo sobre tela.
47. Sergio Garval, *Historias de mesa I*, 2004. Óleo sobre tela, 230 x 185 cm.
48. Yishai Jusidman, *M.S., paciente con esquizofrenia manifiesta por circunstancialidad asindética y ataxia intrapsíquica, acompañada por alucinaciones dismegalópicas y delirios emasculantes, con la hilanderas (ca. 1645-48) de Velázquez*, 1997-1999. Óleo y huevo al temple sobre madera, 93 x 50 cm., 12 x 16 cm.

Obra Julieta Sánchez Hidalgo Hernández

49. Julieta Sánchez Hidalgo, *Chapulines / Acoxiles*, temple sobre manta y macosel, 2 (30 x 30), 1995.
50. *Pies*, óleo sobre tela y cartón, 35.6 x 45.7 cm., 1995.
51. *Pollos en el metro*, óleo sobre tela, 50 x 70 cm., 1996.
52. *La región más transparente*, óleo sobre tela, 65 x 160 cm., 1997.
53. *Licencia Automovilística*, óleo sobre tabla, 50 x 75 cm., 1999.
54. *Paisaje nocturno*, óleo sobre tela y tabla, 50 x 75, 2004-2008.
55. *Mar Bermejo*, óleo sobre tela y tabla, 75 x 50 cm., 2000.
56. *Art watching*, óleo sobre tela y tabla, 75 x 50., cm., 2000.
57. *Trafalgar*, óleo y letras autoadheribles sobre tabla, 75 x 50 cm., 1999.
58. *El amansaguapos*, óleo sobre tabla, 20 x 50 cm., 2000.
59. *De luto por la reciente muerte de la pintura*, óleo sobre lona, 4 (40 x 50); 50 x 60 cm. total 100 x 200 cm., 2002-2004.
60. *Alguien sabe, ¿qué demonios es el arte actual?*, óleo sobre tela, 120 x 80 cm. (dos piezas), 2003. Col. Instituto Sudcaliforniano de Cultura, La Paz, B.C.S., México.
61. *Retrato de Caza*, óleo sobre lona, 165 x 90cm., 2004.
62. *Vico: Gabinete de aficionados*, óleo sobre tela y tabla, 75 x 100 cm., 2003.
63. *El arte de hacer bisquetos*, óleo sobre tela y tabla, 75 x 100 cm., 2003-2004.
64. *Retrato de Doris Hernández*, óleo sobre tela y tabla, 50 x 75 cm., 2004.
65. *De tu arte a mi arte*, óleo sobre tela y tabla, 75 x 100 cm., 2004.
66. *Hacer de mi perro un C(h)risto*, óleo sobre loneta, 90 x 165 cm., 2003-2004.
67. *Toma un tomate. Jóvenes Creadores*, óleo sobre loneta, 90 x 165 cm., 2004.
68. *Academia de San Carlos. Aspirantes a artistas*, óleo sobre tela y tabla, óleo sobre madera, 3 (50 x 70 cm.) 40 (12 x 9 cm.), 2005-2006
69. *La Revancha de María Candelaria*, óleo sobre loneta, 125 x 80 cm., 2006. Col. particular.
70. *Mama, yo no quiero ser artista*, óleo sobre tela, 160 x 90 cm., 2002.
71. *Judith y Holofernes (Autorretrato con Gabriel Orozco)*, óleo sobre loneta, 80 x 125 cm., 2006.
72. *Paisaje: Minotauro*, óleo sobre tela, 65 x 160 cm., 2009
73. *Paisaje: Minovacas*, óleo sobre loneta, 90 x 165 cm., 2009.
74. *Instalación. Marty, el artista de la naturaleza*, óleo sobre loneta, 90 x 165 cm., 2003-2004.
75. *Vaca golfa*, óleo sobre loneta, 90 x 165 cm., 2004-2009.
76. *Animales domésticos*, óleo sobre tela, 120 x 100 cm. (dos piezas), 2006.
77. *Boceto para instalación de una vaca clonada en el zócalo capitalino*, óleo sobre loneta, 2000-2001
78. *Desnudo-Paisaje V*, óleo sobre tela y tabla, 20 x 30 cm., 2007.
79. *Con o sin título*, óleo sobre tela y tabla, óleo sobre tela, 122 x 80 cm., 50 x 75 cm., 2005.
80. *Composición a la Vaca*, acrílico y óleo sobre tela y tabla, 57 x 67 cm., 1999.

81. *Minotauro, simulacro*, óleo sobre azulejo cerámico, 80 x 80 x 2 cm. (12 piezas), 2009. Imagen de portada. *Con o sin título y Minotauro: poeticartel*, 57 x 28 cm., tinta china sobre papel, 2009 (realizado originalmente como invitada al proyecto “Urbano de difusión de las letras y la gráfica sudcaliforniana” de Omar Murillo, impreso en una sola tinta junto al texto de Fedra Rodarte, en coordinación con el ISC y la Dirección de Cultura municipal, La Paz, B.C.S. Imagen de contraportada *Judith y Holofernes*.

Reseña curricular

JULIETA SÁNCHEZ-HIDALGO H., (Cd. de México en 1976). Crece en La Paz, Baja California Sur, donde comienza clases de pintura en el taller de la UABCS (1992-1994). En 1995 ingresa a la ENAP-UNAM, donde obtiene la licenciatura en Artes Visuales, tesis: *El Recuadro como elemento compositivo de la obra bidimensional. La pintura y otros medios visuales*. Posteriormente parte del PAEA (Programa de Alta Exigencia Académica) en San Carlos; en 1998 viaja a Valencia, España, en intercambio semestral con la Universidad Politécnica (PROMOE). En 2005 ingresa nuevamente a la Academia al posgrado.

Ha sido beneficiada por el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de B.C.S. (ahora PECyDA)-CONACULTA, en artes visuales, en 2005 y 2002, categoría *Creadores con trayectoria* y en 1998 categoría *Jóvenes creadores*. En el 2003 a nivel nacional, por FONCA-CONACULTA, *jóvenes Creadores* en pintura. Fue también Becaria Fundación Telmex de 1997-99 y de 2005-07. Ha obtenido premios de adquisición en la 1era y 3era Bial Sudcaliforniana de Artes Visuales Carlos Olachea Bousciéguéz. Actualmente es miembro de la Asociación Mexicana de Grabadores de la Investigación Plástica A.C. (AMGIP)

En 2008 dio conferencias y presentaciones en La Paz, en diferentes recintos en marco de sus proyectos o exposiciones, tales como *Paisaje: género pictórico*, galería municipal de arte. *Localismos. Presentación proyecto artístico polidimensional*, Museo Regional de Antropología e Historia. Organizando y participando mesas redondas, tales como *Gráfica. Sus posibilidades discursivas dentro del arte actual* y *El artista y su entorno. Retos para la creación artística*, galería Carlos Olachea.

Cuenta con 12 exposiciones individuales, poco más de 50 colectivas que incluyen 15 bienales o concursos por convocatoria, ferias y otras más con presencia en distintos estados de la República Mexicana, Japón, Bolivia, Colombia, España y República Checa.

Ha expuesto mayormente Pintura y Gráfica, pero también Fotografía, arte-objeto y ensamblaje. Presente en la *11ª,7ª Bial del Noroeste* (2006/1999); *1ª,3ª,4ª Bial Sudcaliforniana de Artes Visuales Carlos Olachea Bousciéguéz* (2003/2007/2009); *IV Bial de Artes Plásticas “Paso del norte”* (2002); *Quinta Bial Monterrey FEMSA* (2001); *10 Trienal de Osaka 2001*, CASO. Japón (2001); *II Salón Internacional de Arte SIART 2001*; Museo Nacional de Arte; Bolivia; *Muestra de Pintura del Norte* (2000); *XX y XIX Encuentro Nacional de Arte Joven* (2000-1999).

Sus exposiciones individuales más importantes, entre 2000 y 2009 son: *Géneros (im) puros*, sala J. C. Orozco, Centro cultural Jardín Borda, Cuernavaca, Morelos. *De ciertos paisajes*, galería municipal de arte; *Fotografía 35 mm., digital y digitalizada*, Galería “Carlos Olachea”; *Rostros Conformantes y otros cuadros*, Vestíbulo del Teatro de la Cd., (La Paz, BCS) *ARTE sin H*, Plaza Insurgentes y *Son tus perfumes de mujer*, Casa de Cultura de la UAEM en Tlalpan (DF).

Ha expuesto de manera colectiva en museos, galerías, casas de cultura, espacios alternos entre otras, las siguientes exposiciones. 2010 *Gráfica Mexicana*. (AMGIP. A.C.) *FESTIBA. Festival of Internacional Books and Arts*. The Univesity of Texas Pan-American. Edimburgo, Texas. EUA. *International Engraving Works. Unrated II*. Centro Cultural STUNAM. Tómbola-AMGIP, DF. 2009, *MACAY anfitrión de la plástica nacional en el Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán. De la tinta negra a la Tómbola*, Museo de la Estampa de Toluca. *Intervención. Obra Colectiva*, creación artística a partir del lienzo (no) blanco. Galería Carlos Olachea. La Paz. 2008. *Exposición de Generación*. Academia de San Carlos. DF en 2007. *Creación en movimiento jóvenes creadores. Generación 2003-2040* en 2004. 2002 *Nueva*

Gráfica Mexicana, Museo Geográfico de Olomucí, y Museo de Agricultura de Praga. República Checa, 2002. *Ier Encuentro Iberoamericano de mujeres en el Arte, Energía Interna*; sala Adamo Boari; Palacio de Bellas Artes; 2001. En España, *Graba-2*, galería Punt y Ratlla, Valencia. *Anónimos y Farsantes*; sala J. Renau, Facultad de Belles Arts, UPV, Valencia / sala La Naveta, Buñol, 1998. *Reflexiones sobre lo humano y la barbarie*. Galería J. Celestino Mutis, Jardín Botánico, Bogotá, Colombia. *Resistencia, taller de grabado en relieve y medios alternativos*, Academia San Carlos, 1997. Distintas exposiciones del taller UABCS del 92-94 en BCS.

Su obra ha sido publicada en libros, revistas y otros medios estatales y nacionales. *Panorama 55*; revista de la UABCS; *Revista Fatum*; *Tierra Adentro*, revista cultural; *Sematur*, revista de información y difusión turística; *Alternativa* núm 71 (versión pdf) y núm. 44; *Elastika. Versión 2.0.*; *Intersecciones*, becario telmex; *El sudcaliforniano*; portada en los libros *Cuando todo acabe*, ISC-FESCA y *La ley del retorno*, Tierra Adentro-Conaculta.

Notas

^a Bell, Julian, *¿Qué es la pintura?* España, Galaxia Gutenberg y círculo de lectores, 2001, 300 pp. / J. Gallego, *El cuadro dentro del cuadro*, *op. cit.*, p. 30. / V. I. Stoichita, *La invención del cuadro...*, *op. cit.*, p. 249.

^b En la portada del catálogo tenemos un *vanitas* titulado *In octu occulli: un vistazo* más que incluye a varios de los elementos característicos de la obra del autor. El fondo es un gran espacio verde con gruesas pinceladas que termina poco antes que el cuadro mismo en su parte superior, y se continúa a manera de piso en la inferior (como la gran tela colocada detrás de la *Virgen de la Fuente*. Un gran paño blanco está tendido en dicho plano verde y cae y de manera casi fortuita tapando la esquina superior de un espejo. El pintor voltea hacia el espejo completamente desnudo (a no ser por los lentes) y con el brazo extendido en actitud de dar una pincelada. Este espacio reflectante tiene un fondo rojo sorpresivo, “ilógico”. Algunos elementos: un paraguas, un cráneo modelado, un banco, las ramas de una palmeta y una tela multicolor se reflejan a partir de la *Naturaleza Muerta* que el autor tiene de modelo; sin embargo el espacio que rodea el cuerpo se ha convertido en uno plano, apenas vemos un perico en la parte alta, pero nuestra mirada no puede ir *más allá*, por lo que podríamos suponer que se trata de la representación de un cuadro, con los reflejos pintados en él a su vez. Hay también un plano vertical chorreado de pintura, no sabemos exactamente de que se trata pues se encuentra a la vez en primer plano y en último; enfrente del banco con el cráneo y a la par del plano verde del fondo. Este plano está más cercano al *recuadro dentro cuadro* que al cuadro dentro del cuadro.

Es así, como un autor contemporáneo mexicano trabaja sobre el tema del *vanitas*, haciendo su propia intervención en el uso del cuadro dentro del cuadro y de manera somera del *recuadro*. (Sánchez-Hidalgo, *El recuadro...*, *op. cit.*, p).

^c Espacios abiertos a la memoria; retratos de seres indispensables para contar nuestra propia historia. Las cartas se vuelven presente, al releerlas. Así, tenemos fragmentos de vida, el tiempo detenido en un pedazo de papel; viendo a través de éste, de la caligrafía, del color, está la persona misma contándonos cada palabra. Cartas hermosas, casi una rareza, ¿quién se da ya tiempo para escribir?... cuesta tanto, narrar de una manera especial nuestra cotidianeidad y algo más. [...] Es así como las cartas se vuelven fragmentos de vida, retratos de las personas, y es que estamos hechos al fin de recuerdos. Las cartas son como un mapa de nuestras vidas, dónde hemos estado, cuándo y cómo nos sentíamos. La caligrafía cambia con el tiempo, el tipo de papel, de sobre. [...] Y es que leer las cartas de alguien es como ver un rostro con una determinada luz. Conocerlo de manera distinta. El tiempo y el espacio en que fueron escritas se vuelven palpables, están ahí entre tus manos. La espera de una carta puede ser desesperante, pero su recibimiento emocionante e incomparable su lectura. En las cartas se conoce otra dimensión de las cosas; viajan temporal y espacialmente, envejecen con uno y son a la vez atemporales. En ellas se refleja el estado anímico de quien las escribe, se describen mejor los lugares, se platica mejor. Es por eso que escogí este tema como proyecto a desarrollar. Me interesó trabajar por algo que motiva las relaciones humanas; que lucha contra la distancia y el tiempo; pero a su vez se lo agradece. Ver cómo se entrelazan los destinos, quiénes eran primero remitentes y después destinatarios

Formalmente las cartas son muy ricas, por lo que se pueden traducir plásticamente de una manera variada. Yo lo hice básicamente a través de retratos, ya que al releerlas es como ver directamente a los ojos a la persona. Plasmar lo visible (la caligrafía, el color, la textura) y lo invisible (las emociones), en mi propia obra. Los medios fueron la pintura, el collage, la xilografía y la fotografía. Las cartas y los sobres mismos, o su reproducción lo que significó sentir de alguna manera a la persona escribiendo la carta. Llevar de lo privado a lo público, vivir un mundo completo a través de una pequeña imagen, como son los timbres. Soñar. Oír hablar a una persona por medio de una carta. [...] Por último, el título del proyecto reside en la cantidad de obras que realizaría y las series en que se dividía, el comodín era la finalización del proyecto en el que yo, la autora viajaría por medio del correo, en el tiempo y el espacio, pegada en un sobre cual timbre, fotográficamente en la que mi retrato se veía a través de un vidrio con las orillas de la estampilla pintadas y el nombre de mi tierra La Paz B.C.S.; y en esa forma llegar a la galería en la cual expuse la obra. (Sánchez-Hidalgo, *El Recuadro...*, *op cit.*, pp. 201-203).

^d Qué significa, qué conlleva, qué es y qué no es arte, qué papel desempeñamos aquellos que nos vemos de repente atrapados en ese mundo paralelo. Si somos pintores simplemente no podremos dejar de pintar, y será la pintura la manera precisa de interpretar todas esas dudas de forma directa o indirecta. Es así que nace la idea, de realizar una serie de cuadros en los cuales estén plasmadas todas mis dudas, comentarios,

preguntas, ideas sobre el arte actual; desde el punto de vista de una artista emergente. Realizando una crítica a mi propia situación como artista plástica y lo que me circunda como tal. Cuestionando y creando a la vez. El arte no tiene únicamente un camino como tampoco existe un sólo dios para entender el mundo. Pero las preguntas que el hombre se hace continuamente a sí mismo sobre su existencia serán siempre las mismas, lo que cambian son las respuestas o más concretamente la forma de llegar a éstas. Así también las dudas del artista serán básicamente las mismas, el tiempo es otro, el significado del arte pareciera otro también.

Todas estas preguntas, diferencias, ideologías, puntos de vista sobre el arte y su entorno ¿dónde están?, vuelan en el aire, a veces en libros, entre líneas, en los cuadros mismos, en pláticas de cantina...

Acostumbrados como estamos a ver imagen con texto; incluso en la pintura que ha estado íntimamente ligada a este último. Desde que era ésta; la imagen, el lenguaje escrito; hasta llegara la pintura-texto en la que se prescindía precisamente de la imagen. Por otro lado estamos totalmente saturados de ejemplos, en la publicidad especialmente; de fusión imagen-texto sin que nos digan precisamente algo. Acostumbrados como estamos también a que todas las expresiones visuales toman elementos de otras expresiones. Tal es el caso del cine recursos de la televisión; la pintura del cine; la televisión del cómic; los libros de la pintura; el cómic de la prensa; el diseño gráfico de todos a la vez.

Dado que mi proceso creativo me ha llevado a trabajar con temas directamente relacionadas con el significado del arte y su función; necesito encontrar un espacio donde expresar todos estos temas y que aunado con los tres elementos formales descritos anteriormente realizar una serie de cuadros que conjuguen en portadas simbólicas de revistas sobre Arte y sus encabezados. Los cuales dejarán abierto el tema, plantearán respuestas, incluirán frases inteligentes que analicen la situación actual del arte que me circunda.

^e La finalidad de una obra es ser vista y, sólo exponiendo la obra, el pintor puede dar a conocer su propuesta al espectador, éste último es quien cierra el círculo de la creación artística y descifra de alguna manera el mensaje del autor, el significado del cuadro. Una obra plástica, vive en el momento preciso en que es observada. Se establece así una relación fundamental entre la obra plástica bidimensional y el espectador, siendo esta relación única, ya que cada nuevo espectador tendrá una percepción propia y distinta del cuadro. Esta relación dependerá a la vez, del contexto en que se encuentre la obra: el lugar, el tiempo y las circunstancias; por lo que un cuadro no es el mismo que para todo el mundo. Por ejemplo, el cuadro de La Monalisa no es el mismo que aquel que era visto en una recámara con luces de vela al que hoy es visto en el Museo de Louvre rodeado de turistas lanzando decenas de flashes (a pesar de estar prohibido), o este mismo después de que Duchamp le puso bigotes y cuyo cuadro se puede conseguir estampado en camisetas que se venden en el mercadillo local. Se ha hecho de este cuadro un mito, por lo que es difícil encontrar en él su verdadero valor. No es raro oír comentarios tales como: ¡y entonces ese cuadrito es La Monalisa!

Se tiene que ver la obra por sí misma, de la misma forma que se ve un paisaje, dejándose llevar al principio para luego complementar esta percepción con el marco histórico del cuadro. Fundiendo estos dos aspectos podremos percibir y asimilar la obra de una manera más auténtica. Hay que acercarnos a él (al cuadro) y sostener un diálogo para que exista, en esta nueva relación cuadro-espectador, una mayor comprensión. Es en este momento cuando el cuadro se convierte en el espectador, elementos del que mira y es mirado coexisten. Por eso es fundamental la participación del espectador, para que todo el proceso creativo se mantenga vivo. El poner de manifiesto esta escena es cuestionarse la muerte de un cuadro cuando no es visto. Así, todo se convierte en una metáfora, como el que se sueña que sueña; el cuadro final es la representación de un cuadro que es siempre visto y por lo tanto está siempre vivo.

Este planteamiento sobre la función de la pintura misma, así como la del arte en general, me ha llevado a trabajar sobre un proyecto de espectadores, el cual manifiesta precisamente la muerte súbita de la obra de arte al no ser vista y viceversa. Haciendo la crítica desde dentro, analizando la pintura como la representación de un cuadro visto por un espectador determinado, abriendo la percepción de la obra final. Me interesa poner en evidencia al espectador para que cuestione su papel como tal y le dé una oportunidad mayor a la obra de “explicarse”. (Parte del texto “Tú espectador..., Yo cuadro” que escribí para la revista: Intersecciones: Becarios Telmex. México. Fundación Telmex. Año IV, No. 14 (marzo-abril 2000). p. 20. Sánchez-Hidalgo, El Recuadro..., *op.cit.*, pp. 207-208).

En la actualidad la mayoría de la gente no entiende el arte contemporáneo, entra uno a un museo y se pregunta ¿a eso le llaman arte? Muchas de las veces sucede porque no nos damos el tiempo de ver, de meditar sobre ella. Todo lo queremos como popularmente se dice “peladito y en la boca”. Yo los invito a ver los cuadros como a las nubes, primero las vemos así, sin más, luego les vamos encontrando forma y al final nos preguntamos si lloverá”.

El diálogo final se da cuando el espectador ve el cuadro; este último lleva su discurso implícito, que es él mismo siempre pero cambia cual persona; y es el espectador quien complementa el diálogo, quien conoce al cuadro.

^f La película fue filmada en 1943, dirigida por Emilio “el Indio” Fernández, en 1946 ganó el gran premio en el festival de Cannes, igualmente mejor fotografía. La historia es narrada por un pintor estadounidense, al mostrarle el cuadro a una reportera, de una belleza inigualable. María Candelaria personificada por Dolores del Río. Retrocediendo el tiempo hasta principios del siglo XX, cuenta la historia de la retratada, que sin embargo no es la verdadera modelo del desnudo, sino solamente del rostro. Motivo por el cual es apedreada hasta morir; sin haber cometido la supuesta falta. Inocente y rechazada por su propia gente de Xochimilco; por ser la hija de una prostituta; vive sobreviviendo su mala ventura enamorada del indígena Lorenzo Rafael, interpretado por Pedro Armendáriz. La maledicencia de la gente, aumentada por el hecho de la belleza de María Candelaria; la hace víctima y mártir entre dos culturas. El pintor esconde el cuadro a las miradas, por la vergüenza de lo que causó. La película nos muestra toda una introducción a la belleza indígena y a la pureza de espíritu. Que sin embargo fueron resquebrajados por los propios miembros de la comunidad que tachaban a la mujer como paria, fuera de su comunidad, como una otredad maligna. Y el otro, el extranjero, que no comprendió a tiempo las diferencias culturales. Y por eso, en la película fue apedreada; por el choque de dos cultural, aquella que no lo veía como algo artístico; y el otro que no puede dejar de aprehender la belleza de la mujer indígena, y ante su negativa de posar desnuda, sustituye el cuerpo por el de otra mujer, menos “pura”, volviéndose en simulacro del simulacro.

Ni Pedro Armendáriz ni Dolores del Río eran indígenas; pero son iconos del cine nacional mexicano; y parte de un proceso de identidad nacional a través de cine, como antes habían sido la pintura y la gráfica a nivel local e internacional.

^g El deseo que tiene G.O. por abarcar distintas disciplinas, tiene que ver con el deseo de lo global, lo ilimitado, pero conectado siempre por un mismo motivo, un elemento recurrente, reconocible en su obra: ya sea el círculo, la repetición, el complemento. A diferencia del arquetipo de artista renacentista, medida de todas las cosas, que incursionaba en todas las disciplinas del conocimiento, como es Leonardo da Vinci que era inventor, pintor, botánico, anatomista, escenógrafo, en fin, conocedor y estudioso de la música, matemático. O Miguel Ángel: pintor, escultor, arquitecto. Por el contrario Gabriel Orozco, lo que lo hace ser un artista contemporáneo es lo que no es; no es pintor pero pinta, no es arquitecto pero diseña, no es escultor pero esculpe, no es diseñador pero diseña. Tal vez lo que sea más completo sea fotógrafo, pero aún así hace fotografía que podría ser periodística pero no lo es; interviene la realidad, por lo tanto ya no es la fotografía como espejo de lo real. Tiene el carácter del artista viajero, del antropólogo, del coleccionista; que nos remite al positivismo. Pero a su vez, tiene la necesidad del hombre del siglo XX de re-significar las cosas según su punto de vista: re-significar al arte mediante el objeto y su relación con otros objetos. Los objetos en las mesas remiten a las Colecciones de maravillas del siglo XVII, pero también a las esponjas de Yves Klein. Se puede pensar en éste último, también en sus cuadros, el oro, el azul klein en planos puros.

En algunas obras lo que resalta más que lo cotidiano es el lugar común o la memoria colectiva. El hecho de que partir de instrumentos como el compás o técnicas como el *frotage*, haga sus piezas sorprende, nos liga con nuestra propia experiencia, dejando la sensación de que lo importante del autor es que se lo tomo en serio. Algo que “nosotros” los simples mortales no, y que además está respaldado por toda una maquinaria, dándole un aura de reliquia religiosa.

Una de las razones, que me parece, hacen de la obra de GO exitosa es precisamente que se le puede reconocer como suya, después de haber visto una muestra completa. Es decir, a pesar que pueda haberse apropiado de toda una serie de tendencias artísticas o soluciones plásticas de otros autores, el hecho de absorberlas, digerirlas y regresarlas con ciertas características definidas, regulares y limitadas, logran que las reconozcamos como un “estilo”, algo difícil, incluso de definir, en nuestra época. La obra titulada “El ojo de GO” denota esto, la forma y el título remarcen el punto de vista sobre el arte de GO. Además de usar a las matemáticas por medio de la geometría para “perfección”, —Melquiades Herrera hubiera estado feliz de que los “ejercicios” de redes, ahora en Bellas Artes— utiliza la eficacia visual del diseño. Que un ejercicio para comprender la celosía árabe; perfectamente ornamental alcance esos niveles de atención, sin ningún contexto extra, más que ser parte de la obra de GO, y sus variaciones sobre el mismo tema; es francamente de llamar la atención. ¿Será que todo el mundo está ciego, y la sencillez de la evidencia es lo que apabulla?

Las colecciones en las mesas tienen una lógica tan cruda; grupos de elementos que establecen interrelaciones tan banales o tan elevadas como quiera el espectador. Por un lado las une la forma; el color, el material: ya sea vegetal, mineral o plástico; pero también se convierten en símbolos conceptos de la ciencia: velocidad, sonido, luz, vacío, etc.

¿Están estos objetos sobre-valorados como la propia obra de GO? No me atrevería a asegurarlo, lo que pienso es que lo válido del autor es que nos muestra las cosas desde su óptica. Lo que no quiere decir que se tome como una verdad absoluta ni la panacea. Y que se le copie sin recorrer un camino propio, porque lo sencillo y de propuesta de su obra se vuelve banal y corriente.

El que esté en Bellas Artes, y perfectamente sostenido por su aceptación total en el mundo del arte occidental, hace que el espectador se acerque a la obra de manera distinta, aunque no esté seguro de que sea arte.

La obra ahí expuesta es lo que podría pertenecer a otros museos, ya sea de la ciencia, de antropología, de cultura popular, de tecnología, de historia natural. El autor está siempre en proceso de aprendizaje, dándole cuerpo a sus conocimientos e intereses de forma casi ilustrada. Algo que también llama la atención es su despreocupación; viaja desde muy joven como si nada, no tiene ningún interés por social, lo político, lo cultural; ni siquiera lo artístico como problema a solucionar. Actúa más cercano a un científico que busca la esencia de las cosas, un patrón de la existencia.

Gabriel Orozco es el vivo ejemplo que las clases de geometría incluidas en el plan de estudios de la ENAP, producen frutos, y se puede proponer una obra actual reconocida, a partir de ella.

Su obra representa, tal vez, la victoria de la guerra después de muchas batallas, por lograr un arte internacional; de nuevo a un mexicano reconocido ampliamente, sin mexicanismos. Pareciera haber aprendido del espíritu de las posvanguardias, incluido el anti-muralismo mexicano de los años sesenta y setenta en México y Estados Unidos; y de las vanguardias europeas, como su antecedente. Pero también tiene un toque decimonónico, en su gusto por la naturaleza, por la ciencia, por el detalle. (Parte de este texto lo escribí para el Seminario de titulación II. Dr. Daniel Manzano. Sobre la exposición: Gabriel Orozco. Palacio de Bellas Artes dic. 2006- feb. 2007. Me parece importante incluirlo por el tema del cuadro).

ÍNDICE

Capítulo I Géneros Pictóricos en México. Antecedentes

Introducción.....	
1.1 Géneros en la pintura, breve descripción.....	5
1.2. Antecedentes. Los géneros en el mundo de la pintura novohispana antes de la creación de la Academia.....	12
1.2.1. Pintura religiosa, Retrato y Desnudo.....	15
1.3. Géneros en el siglo XVIII.....	22
1.3.1. Siglos XIX y XX. Pintura independiente de la Academia.....	22
1.3.1 José Agustín Arrieta, un pintor no académico.....	24
1.3.2 Pintura de Castas y Pintura Costumbrista.....	27
1.3.3 De espacios abiertos y cerrados. La pintura de interior y el género de paisaje... 29	
1.3.4. De fuentes, plazas y jardines.....	32
1.3.5. De puestos y agua.....	34
1.3.6. De tipos y cortejos.....	35
Cuento Uno.....	37

Capítulo II Academias de Arte

2.1. Academia Francesa del XVIII. Una aproximación para entender la creación de las nuevas academias de arte.....	41
2.1.1 Las Academias de Arte.....	41
2.1.2. Salones de Arte.....	42
2.2. Academia de San Carlos en México. Historia y panorama general.....	48
2.2.1. El Desnudo como género artístico.....	61
2.2.2. Presencia de los géneros pictóricos en la Academia de San Carlos. Siglos XVIII y XIX.....	64
Cuento cinco.....	78

Capítulo III Siglo XIX y XX. Vanguardias y géneros tradicionales

3.1 Modernismo en México.....	81
3.2. Siglo XX. Diego Rivera.....	82
3.2.1. Retrato.....	84
3.2.2. Otros géneros.....	90
3.3. La Decadencia de la Escuela Mexicana y la época de la ruptura.....	91
Cuento Tres.....	95

Capítulo IV ENAP. Los géneros pictóricos tradicionales como vehículo y espacio discursivo del arte actual. 1995-2009

4.1. Presentación.....	99
4.2. Géneros pictóricos tradicionales y su importancia en el discurso plástico actual.....	100
4.3 Pintura y poesía.....	102
4.4 Maestros ENAP. Luis Argudín, Patricia Soriano, Ulises de León.....	103
4.4.1. Luis Argudín. Desnudo y Paisaje.....	104
4.4.2. Ulises Ponce de León. Estudio del pintor.....	109
4.4.3. Patricia Soriano. Animales, perros.....	110
4.4.4. Daniel Lezama. Pintura de Historia.....	112
4.5. Géneros puros e impuros. La obra plástica contemporánea dentro de la tradición.....	114
4.5.1. Géneros Posmodernos, Trans género, retro género.....	114
4.6. Egresados ENAP. Claudia Estévez, Hazael González, Miguel Ramos, Gabriel Carrillo, Aidée de León.....	117
4.6.1. Claudia Estévez. Autorretrato.....	118
4.6.2. Hazael González. Retrato de Artistas.....	119
4.6.3. Miguel Ramos. Pintura de la Vida Cotidiana.....	123
4.6.4. Gabriel Carrillo. Animales y Paisaje.....	128
4.6.5. Aidée de León.....	130
4.6.6. Varios.....	131
4.7. Julieta Sánchez Hidalgo. Obra Personal.....	134
4.7.1. Retrato.....	137
4.7.2. Retrato, Autorretrato, Paisaje.....	138
4.7.3. Interior, Bodegón, Retrato.....	143
4.7.4. Gabinete de Aficionados y Vanitas.....	145
4.7.5 Interiores, Vistas Urbanas.....	145
4.7.6. Paisaje, Desnudo, Animales.....	146
4.7.7. Pintura de Historia Bíblica y Religiosa.....	150
4.8. Conclusiones.....	152
Cuento Cuatro.....	163
Bibliografía.....	165
Fichas obra.....	170
Reseña curricular.....	172
Notas.....	174



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

**“GÉNEROS (IM) PUROS.
LOS GÉNEROS PICTÓRICOS COMO ESPACIO
DISCURSIVO EN EL ARTE ACTUAL MEXICANO.
LA ENAP-ACADEMIA DE SAN CARLOS
COMO AMBIENTE VINCULANTE”**



**TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES
(PINTURA)**

**PRESENTA
JULIETA SÁNCHEZ HIDALGO HERNÁNDEZ**

**DIRECTOR DE TESIS
MTRO. ARTURO MIRANDA VIDEGARAY**

MÉXICO D. F., AGOSTO 2010





Julieta Sánchez-Hidalgo, *Judith y Holofernes*, 80 x 125 cm, Óleo sobre lona, 2006.

En la Pintura como en el Cine, además de los géneros, existen los subgéneros. Y en el arte actual como en la música, pareciera haber tantas categorías y fusiones, que es fácil perderse. Sin embargo los géneros tradicionales prevalecen; siendo en los subgéneros donde se abre el debate sobre su categorización. El panorama llega a complicarse; por tantos cruces; dando en ocasiones como resultado mulas estériles o nuevas razas maravillosas. Revuelto con otras disciplinas el arte deviene en un universo paralelo, confuso y gelatinoso; en expansión. Sin embargo, cada cuanto se regresa al individuo, a la búsqueda del yo o del no-yo, por ende el artista acude al Autorretrato y al Retrato. Y porqué no, aborda la Pintura de Historia, la más valorada otrora. Además de la cantidad de subgrupos dentro de los géneros; se debe considerar que el arte per se es un gran árbol lleno de ramas, difícil de escalar y fácil de caerse de él. Árbol de ramas largas y raíces profundas, dador de variados frutos y flores; alimento de insectos, aves y culebras; mamíferos, cuadrúpedos, andróginos (hablando de géneros).